



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

KLEBER MENDONÇA (UNESA)

**A punição pela audiência: maniqueísmo, melodrama e linchamento virtual em
*Linha Direta*¹**

RESUMO

Partindo do lamentável episódio do recente linchamento, numa delegacia de Cabo Frio, de um criminoso que acabara de ser denunciado pelo programa *Linha Direta* da TV Globo e preso graças à denúncia de um telespectador, este trabalho busca efetuar uma análise do modo de funcionamento discursivo do programa. A meta é explicitar alguns pontos fundamentais que já permitiam apontar o risco de que “efeitos colaterais”, como o referido linchamento, poderiam facilmente acontecer. A partir da análise de alguns exemplos, recolhidos entre os programas analisados, pode-se perceber como não só o pré-julgamento se constitui em elemento fundamental do *Linha Direta*, como também – e talvez principalmente – o desejo de se fazer justiça com as próprias mãos transforma-se em condição *sine qua non* para o acatamento da estratégia de autoridade pretendida pela TV Globo.

Também se pretende mostrar neste trabalho como a lógica melodramática do bem indefeso contra o mal impune se estabelece a partir de uma rede discursiva em que a imagem da verdade é produzida a partir de um gesto interpretativo do acontecimento. Este processo de produção de “verdades” é dissimulado graças ao funcionamento de uma eficiente trama narrativa, que também será analisada.

Palavras-Chave:

Telejornalismo - Mídia e Discurso - Análise do Discurso - Linha Direta - Criminologia

Apresentação

¹ Trabalho apresentado no NP02 – Núcleo de Pesquisa Jornalismo, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

Em seu conto *O Cobrador*, Rubem Fonseca descreve os pensamentos de um assassino em série que pratica seus atos por sentir que a sociedade lhe deve algo. Sua cobrança é destinada a qualquer infeliz que porventura cruze seu caminho. Sua forma de aumentar e não esquecer o ódio que sente é assistir pela TV o apelo incessante de uma sociedade cada vez mais consumista. No desfecho da história, o Cobrador encontra um sentido político para sua “missão”. Ele percebe que seu ódio estava sendo desperdiçado e vaticina: “o meu exemplo deve ser seguido por outros, muitos outros, só assim mudaremos o mundo”.

Há algo deste desejo de mudar o mundo com as próprias mãos – desta vez na vida real – no recente linchamento ocorrido na 126ª Delegacia de Polícia, em Cabo Frio, Rio de Janeiro. Os jornais noticiaram, no dia 16 de fevereiro de 2002, que Ronaldo Josias de Souza fora espancado até a morte por cerca de cem presos durante o banho de sol. O peculiar da história é o motivo da execução: Ronaldo acabara de ser denunciado, no dia anterior ao crime, pelo programa *Linha Direta* da TV Globo pelo assassinato da própria mulher. Após a exibição do programa, o foragido foi preso graças à denúncia de um telespectador.

Partindo deste lamentável episódio, o objetivo deste trabalho é recuperar alguns pontos fundamentais da análise do programa *Linha Direta* – desenvolvida nos últimos três anos –, que já permitiam apontar o risco de que “efeitos colaterais”, como o referido linchamento, poderiam facilmente acontecer¹. A partir da análise de alguns exemplos, recolhidos entre os programas analisados, pode-se perceber como não só o pré-julgamento se constitui em elemento fundamental do *Linha Direta*, como também – e talvez principalmente – o desejo de se fazer justiça com as próprias mãos transforma-se em condição *sine qua non* para o acatamento da estratégia de autoridade pretendida pela TV Globo.

Também se pretende mostrar neste trabalho como a lógica melodramática do bem indefeso contra o mal impune se estabelece a partir de uma rede discursiva em que a imagem da verdade é produzida a partir de um gesto interpretativo do acontecimento.

¹ Pesquisa que se transformou em minha dissertação de mestrado “Discurso e Mídia: de tramas, imagens e sentidos. Um estudo do *Linha Direta*”, defendida na UFF em maio de 2001, recém-lançada como o livro “A punição pela Audiência: um estudo do *Linha Direta*”, publicado pela Editora Quartet e pela Faperj.

¹ Trabalho apresentado no NP02 – Núcleo de Pesquisa Jornalismo, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



Este processo de produção de “verdades” é dissimulado graças ao funcionamento de uma eficiente trama narrativa, que também será analisada.

O Linha Direta

O programa surge com a proposta de apresentar ao telespectador crimes, geralmente caracterizados pela violência extrema com que foram cometidos, com o objetivo de ajudar a polícia a encontrar foragidos. A localização dos criminosos deverá ser denunciada pelos telespectadores através dos telefones colocados à disposição do público pela produção do programa. Nas palavras do próprio apresentador Marcelo Rezende, durante a edição de estréia, em 27 de maio de 1999: "A partir de hoje você está em linha direta com seu direito, em linha direta com a cidadania".

Desde seu início, ficou explícita a pretensão do programa em ocupar um lugar mais importante do que o de veiculador de entretenimento e informação. A TV Globo iniciava uma combinação inédita nos meios de comunicação nacionais. A “interatividade” *mediática* passou a ser articulada, naquele momento, a uma nova forma de produção de ‘notícias’. Uma construção elaborada a partir de uma complexa rede de significação que irá intercalar a simulação – construída a partir de elementos próprios à teledramaturgia – com as informações jornalísticas sobre o acontecimento real. Esta nova forma de ‘empacotar’ a realidade será a maneira encontrada pelo programa para combater a ‘violência cega’ que nos assola. Nada melhor contra a cegueira, portanto, do que um espetáculo visual intenso que irá bombardear o telespectador, semanalmente, com imagens que se pretendem fiéis representações do acontecimento. O programa se propõe, então, a interferir nos acontecimentos que transmite. A pretexto de solucionar os casos, acaba também produzindo os próprios fatos (e verdades) apresentados.

Mas a atração não se limita apenas a ‘noticiar’ a existência de um criminoso foragido. É preciso reconstruir o crime com o máximo de carga emotiva para que o telespectador, ao se identificar com a família da vítima – afinal o crime ‘poderia ter acontecido com você’ –, execute a denúncia. Para isso, o programa possui quatro núcleos que funcionam em conjunto: a coordenação de jornalismo (responsável pela apuração dos fatos e redação do texto jornalístico), o núcleo de dramaturgia (que fica a



cargo da direção artística), o núcleo de roteiro (responsável pelo texto final e pela organização dos esquetes/reportagens), além da produção².

De modo resumido, os esquetes se estruturam de maneira bastante semelhante. Inicialmente o telespectador é apresentado à vítima e às suas qualidades até que aparece o vilão. Então, enquanto a mudança na trilha sonora trabalha o suspense e auxilia, juntamente com as imagens, na caracterização da maldade do criminoso em oposição à bondade da vítima, a narrativa conduz o suspense de forma crescente até a execução do crime. Num jogo de repetição e antecipação das imagens mais fortes, os roteiristas do programa entrecortam as simulações com as declarações dos parentes das vítimas, investigadores e promotores responsáveis pelo caso. Tudo conduzido, ainda, pela voz em off do narrador das simulações e pelas aparições do apresentador amarrando toda a trama, enquanto caminha por um cenário “decorado”, ora com pôsteres das vítimas, ora com retratos dos assassinos foragidos, ou enquanto passeia pelos lugares reais onde aconteceram os crimes.

A forma prosaica de contar o fato, exagerando nas cores emocionais e sensacionalistas, será fundamental para construir a identificação e a conseqüente indignação do telespectador. No fechamento, têm-se sempre o sofrimento e o choro indignado dos parentes da vítima, em contraposição ao criminoso que escapa impunemente de todas as suas atrocidades. Este clima de desespero é acentuado ainda mais pela variação na densidade das imagens. Quanto maior a emoção, mais o foco da câmera se aproxima. Seja o close no rosto transtornado, o detalhe das lágrimas escorrendo, das mãos nervosas tremendo ou da boca que, de tão emocionada, mal consegue articular as frases: tudo atesta uma sintonia entre a dor e a escolha da imagem.

Com este cenário completo de angústia e sofrimento, é possível trabalhar a empatia do telespectador. Este precisa entrar na trama da história, acompanhar passo a passo a tragédia que poderia estar acontecendo na família. Nesse instante de empatia total, o programa conclama o telespectador a participar com alguma informação que possa terminar com esta injustiça, solucionando o caso, ao ajudar a polícia a localizar o criminoso. O narrador ainda assegura o sigilo da identidade do denunciante. E será justamente o ato da denúncia concretizada que irá coroar o efeito de realidade da “notícia” veiculada e a eficácia do programa, em sua estratégia de autoridade.

² Dados extraídos da reportagem da Revista Época nº 80, Ano II, de 29/11/1999.

¹ Trabalho apresentado no NP02 – Núcleo de Pesquisa Jornalismo, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



A trama narrativa

O resumo apresentado acima é suficiente para ilustrar os pontos principais da complexa estruturação narrativa do programa. A própria equipe de produção – dividida em quatro núcleos complementares – já é um indício do emaranhado narrativo posto em funcionamento para que o efeito de realidade seja atingido. Para entender melhor esta produção de sentido, percebemos o funcionamento de três níveis distintos que estão constantemente se relacionando durante a veiculação dos esquetes-reportagens. A título de separação, nomearei os níveis como: a) jornalístico; b) teledramaturgia e c) documentário.

O nível jornalístico diz respeito à notícia, tal como a entendemos classicamente no jornalismo. Trata-se da produção da reportagem, definição da pauta, apuração das informações. Este nível é aquele que apura o fato concreto, do inquérito policial, seleciona as melhores declarações dos parentes das vítimas, do delegado responsável pela investigação, dos juízes e promotores. O levantamento jornalístico é ainda responsável pelas declarações reais, pela seleção dos vídeos caseiros da família (quando existem), fotos, pelas reportagens anteriores sobre o crime (retiradas do arquivo da própria TV Globo), enfim: de todo conteúdo, tradicionalmente considerado informativo, presente nos esquetes, incluindo o texto lido pelo apresentador. Aqui, as testemunhas, a vítima e o criminoso estarão sendo definidos, a título de comparação, como protagonistas³. Este é o nível, em síntese, que nos garante que o crime de fato aconteceu.

Já o nível de teledramaturgia constitui-se como o responsável pela produção técnica das imagens da simulação dos eventos que levarão ao crime (e, claro, do próprio crime). A partir de uma linguagem melodramática, somos apresentados a uma história construída a partir de elementos tradicionalmente utilizados na narrativa ficcional clássica. Neste cenário, o bem e o mal se encontram... e o resultado será fatal para um dos lados. O crime é refeito por atores responsáveis por encarnar, como personagens, aqueles protagonistas do nível jornalístico. Não será por acaso que as feições físicas de

³ Utilizamos aqui o termo protagonista não no sentido de personagem principal, como usualmente vemos nas narrativas, mas no sentido figurado do termo – como pessoa que desempenha ou ocupa o primeiro lugar em um acontecimento.

¹ Trabalho apresentado no NP02 – Núcleo de Pesquisa Jornalismo, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



atores e dos envolvidos reais serão tão coincidentes. O tempo, que nos distancia do crime ocorrido, é desfeito. Da mesma forma que o passado, é apagado pela simulação do crime. As diferenças entre personagem e protagonista somem no mesmo momento em que o real é suplantado pelo efeito de realidade da simulação. O que nos remete ao terceiro nível, que merecerá uma análise mais detida.

A costura da trama

O terceiro tópico cumpre a missão de promover a costura necessária que permita superar a tensão existente entre o nível jornalístico, cujo paradigma é o da notícia tradicional, e o nível da simulação, com elementos narrativos próprios da teledramaturgia. Será justamente o bom funcionamento do nível documentário que impedirá que o telespectador confunda as imagens das simulações com cenas de ficção. Neste momento, portanto, garante-se o efeito de realidade que permeia todos os esquetes, tão fundamental no acatamento, por parte do telespectador, da estratégia do programa.

O termo documentário, aqui utilizado, refere-se especificamente a um certo tipo de produção telejornalística especial, mais bem trabalhada do que a reportagem diária do telejornal. Não abarca, no entanto, a produção cinematográfica. O tipo de documentário televisivo a que nos referimos aqui se assemelha à proposta do criador da revista eletrônica americana *60 Minutes*, que apostava que “se empacotarmos a realidade tão bem quanto Hollywood embala seus pacotes de ficção, (...) podemos dobrar o índice de audiência” (Apud Campbell, 1991). De acordo com Campbell, esta filosofia “teve parte da culpa na morte dos documentários noticiosos tradicionais de tema único que geralmente atraíam baixos índices e lucros” (Idem). Desta forma, surgem os novos documentários americanos, permeados de assuntos diversos e narrativas pessoais. Recuperando a constatação de que o nível documentário será aquele responsável por apaziguar a tensão dos outros dois níveis, permitindo que o efeito de realidade da simulação se iguale às informações jornalísticas apuradas, podemos inferir que o programa se transformará, assim, em um documentário nos moldes descritos por Campbell.

Ao percebermos os aspectos constitutivos do documentário, podemos notar que este nível se torna visível a partir da presença de duas figuras que desempenham o mesmo papel em cada um dos outros dois níveis narrativos já citados: o apresentador do programa e a voz em *off* do narrador das simulações⁴. Este personagem-protagonista é a voz da verdade e da seriedade do programa. É ele(s) quem guia o roteiro de modo a

⁴ O papel dos dois é tão semelhante que a maioria das pessoas com quem conversei sobre o programa sequer percebe que a voz que narra as simulações não é a do apresentador do programa.

¹ Trabalho apresentado no NP02 – Núcleo de Pesquisa Jornalismo, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



direcionar o sentido que está sendo proposto. A presença deste personagem-protagonista onipresente converte-se no amálgama que garante a fusão dos níveis de dramaturgia e jornalismo, e transforma os esquetes-reportagens em um documentário.

Usei a figura do apresentador-narrador como a materialização deste nível estrutural. No entanto, este não se limita à apresentação. É também neste nível onde percebemos as escolhas dos trechos dos depoimentos e de sua colocação antes ou depois de uma determinada cena da simulação. Aqui é feita a escolha da trilha sonora que acompanhará, por exemplo, o choro indignado da mãe da vítima. O mesmo se pode dizer da voz do diretor de imagens optando pelo plano detalhe neste mesmo choro. Em síntese, este é o nível responsável pelo roteiro do documentário, que construirá a ponte entre a voz do apresentador que irá ‘antecipar’ e enfatizar, o tempo todo, o que veremos a seguir ou acabamos de assistir em qualquer simulação.

Este nível documentário também utiliza uma outra estratégia ao intercalar os dois outros níveis. Uma estratégia que chamarei de marcas da verdade. Durante a costura dos esquetes, estas marcas serão espalhadas e, em conjunto com os efeitos de edição, roteiro e sonorização, construirão o efeito de realidade.

Uma das marcas de verdade mais utilizadas pelo programa pode ser percebida logo no início das esquete-reportagem: a presença do apresentador no local do crime, que funciona tanto como ilustração, quanto como um atestado de que o crime realmente aconteceu. Por isso, em todas as esquetes, o apresentador vai até a cidade em que o crime se realizou e grava suas falas, ora apontando para o local do crime, ora mostrando a casa em que a vítima ou o acusado moravam. Nestes casos, um efeito visual em cima de desenhos de mapas mostra para o telespectador onde fica a cidade em questão. Este recurso está sempre presente nos casos ocorridos no interior do Brasil, em cidades pouco conhecidas da maioria das pessoas.

A fala do apresentador, impregnada com o efeito de semelhança, é fundamental para indicar ao telespectador que tudo o que ele irá ver é reconstruído fielmente. Ele poderia ter gravado sua declaração em qualquer outro local. No entanto a ênfase na semelhança realça a credibilidade da simulação. E esta oportunidade não será desperdiçada.



O segundo elemento obrigatório será chamado de transposição visual entre o personagem e o protagonista. Em todos os esquetes apresentados, será preciso que o telespectador identifique quem é a vítima e o assassino na simulação. Este gesto de identificação começa na escolha de atores com tipos físicos e características semelhantes aos reais envolvidos no acontecimento. No entanto, a transposição também contribui para o efeito de realidade. De maneira geral, o programa também promove a aproximação personagem-protagonista, via corte e sobreposição de imagens. Há diferentes recursos utilizados. A significação do gesto, no entanto, é idêntica: assinalar ao telespectador quem é quem. Este gesto também permite fixar na memória que o que está sendo mostrado não é só uma simulação, fato facilitado pela organização do roteiro do programa. Em nenhum dos casos apresentados durante o período de análise vimos um bloco inteiro apenas com imagens de simulação. A intercalação do nível de dramaturgia aos dois outros é constante. Também não é rara a presença de efeitos sonoros marcando a passagem de um nível para outro. Vemos primeiro o personagem, depois a foto do protagonista. Mas esta transposição, e a conseqüente igualdade entre os dois níveis, só é obtida a partir da combinação do texto do narrador em *off* com o efeito sonoro. As marcas de verdade que surgem a partir da combinação entre a escolha das imagens, o efeito sonoro, e o texto que conduz a passagem de personagem à protagonista constituem-se na materialidade do funcionamento do nível documentário.

Há ainda dois outros exemplos de marcas de verdade sempre presentes nos esquetes. Em nada menos do que todos os casos em que há veículos envolvidos, não só a marca e a cor do carro utilizado para a gravação da simulação são as mesmas do original, como o programa faz questão de exibir, de preferência em close, os números da placa. O outro exemplo do trabalho significativo do nível documentário é visto através da fala do narrador, e da imagem real do delito. A voz do narrador sempre avisando que “daqui a algumas horas ele vai cometer um assassinato” antecipa o crime que ainda não foi mostrado em todas as suas cores. Este gesto se repete durante todos os esquetes, com pequenas variações de forma. Algumas vezes o apresentador nos avisa que a vítima “tem menos de uma hora de vida”, ou ainda acrescenta que “era a última vez que a filha abraçava seu pai”. A frase – diga-se de passagem, proscrita do jornalismo tradicional por todos os manuais de redação – não é apenas uma figura de linguagem. Ela cumpre a missão de impedir que o telespectador confunda a simulação que irá ver com uma ficção. O aviso, quer parta do apresentador, do narrador, ou de alguma testemunha real, equivale sempre à declaração do narrador em *off*, garantindo que a cena mostrada equivale ao que de fato aconteceu.



O outro modo de antecipar o crime é através da imagem de sua simulação, ou do flagrante real do acontecimento. A imagem que congela o gesto fatal produz o suspense necessário para que o telespectador se horrorize ainda mais com o que vai ver. Gestos semelhantes a este são bastante comuns nos esquetes analisados. Há momentos em que a abertura do programa já apresenta o crime sendo cometido, ou a vítima ensanguentada tentando escapar de seu destino.

O jogo de antecipação e repetição ajuda ainda na dinâmica do programa, tornando a narrativa ágil. Esta opção também é plena de objetivos. O programa se fundamenta em estruturas narrativas semelhantes à linguagem clássica de ficção. Nesta maneira de “empacotar” histórias, perpetuada por Hollywood, a narrativa romântica é sempre constituída por tomadas mais longas e cortes menos abruptos do que os de narrativas de ação. O maior exemplo disto é o uso de cortes rápidos associados a efeitos sonoros impactantes presentes nos filmes de terror e suspense.

A capacidade, do nível documentário, de impregnar, com um conjunto de marcas de verdade, tanto o nível jornalístico quanto o de dramaturgia, permite que qualquer dúvida sobre a veracidade do que vemos desapareça. Quando isto acontece, é sinal de que o complexo emaranhado narrativo trançado concomitantemente pelos três níveis conseguiu produzir o efeito de verdade pretendido.

Há, portanto, uma outra simulação presente no programa, desta vez percebida no funcionamento conjunto da narrativa. Assistimos, então, a uma simulação teatral completa do ritual jurídico. Neste tribunal mediático, o espectador é apresentado à vítima, às testemunhas, tem acesso às provas do crime e o assiste ser refeito repetidas vezes. O veredicto, que já é dado desde o início quando a foto do foragido aparece como cenário para o apresentador, será confirmado e acatado em diversos momentos durante o esquete. O mandado de prisão é expedido no final do quadro. Basta ao telespectador indignar-se com a justiça e com o criminoso. Movido pelo medo – que a sensação de catástrofe transforma em desejo de justiça –, o público é impelido a concretizar a denúncia.

Com este gesto, o programa se reveste da autoridade agora conferida pelo público – que acatou sua proposta. Com este novo uniforme, poderá cumprir seu novo



papel: uma tarefa de ‘utilidade pública’ de uma TV justiceira que se converterá no personagem principal de seu próprio programa; no único herói capaz de salvar a ordem pública e promover a união da sociedade civil. Mesmo que, para que este momento possa ser alcançado, alguns pressupostos básicos do direito tenham que ser esquecidos. A missão do programa é maior do que os detalhes burocráticos que amarram o poder judiciário.

A verdade que se inventa

Se o nível discursivo da trama narrativa insere, nas imagens da simulação dos crimes, marcas de veracidade que atestam que o que estamos vendo corresponde fielmente ao acontecimento, veremos aqui, em uma análise de dois esquetes diferentes, de que forma o oposto também acontece. Ao lado das marcas de verdade também serão percebidas mentiras que se dissimulam por entre a complexa trama narrativa. Estas ‘exceções à verdade’ se ajustam tão bem ao perfil que está sendo construído para o criminoso que chegam a passar despercebidas. A análise pretende demonstrar em que medida o processo de construção de verdade deste emaranhado discursivo pode se afastar dos tradicionais métodos judiciais de inquérito.

Os editores do programa parecem ter inserido, em alguns momentos, cenas de simulação inspiradas em suposições que, embora atendam ao intuito de ilustrar melhor a história contada, se constituem a partir de elementos cuja veracidade parece impossível de ser confirmada. Estas inferências do programa, no entanto, não são vazias de conteúdos significantes. A partir do modo de oposição maniqueísta, que o programa exige, estas ‘ilustrações’ vão colaborar com o desenho de um perfil específico para os criminosos – o mais maligno possível.

Estes dois exemplos, no entanto, não são os únicos percebidos durante a análise do material gravado. As estratégias discursivas são recorrentes. O primeiro caso foi apresentado no programa de 22 de setembro de 1999. Trata-se de um golpe em que o dono de uma empresa de *factoring* oferecia rendimentos em dólar aos habitantes de Piracicaba (SP). Após levar centenas de pessoas à falência, o estelionatário fugiu para Miami, em pleno carnaval, com o que sobrou do dinheiro dos aplicadores de seu banco



quebrado. Em certo momento, a simulação mostra um diálogo entre o estelionatário e sua esposa:

[Vemos o casal tomando champanhe dentro do jatinho que os levaria a Miami.]

Mulher (pergunta ao marido): E agora?

[Vemos o marido responder com um sorriso cínico nos lábios (aliás, presença constante em todo o esquete)].

Marido: Agora, meu amor, vamos recomeçar a nossa vida..

[Ambos riem. Corte rápido. A seguir, ouvimos a voz do narrador contando a história da velhinha que, por causa do golpe, tenta o suicídio. Vemos a imagem da atriz que representa a anciã se trancando dentro do banheiro em prantos. O sobrinho, bate desesperadamente à porta.]

Ou seja, o estelionatário recomeça sua vida regada a champanhe e jato particular, enquanto uma de suas vítimas, sem chances de recomeçar, tenta dar cabo da própria vida. Pouco mais adiante, a cena se repete: a voz do advogado das vítimas, em *off*, está descrevendo o caráter frio e calculista do criminoso. As imagens mostram uma simulação do casal relaxando numa piscina (não se sabe onde) brindando com mais champanhe e o mesmo riso cínico de certeza da impunidade, um sorriso que é utilizado para atestar a maldade e a frieza do estelionatário.

Quanto à questão da verdade que não pode ser provada, os exemplos são claros. Ninguém presenciou o diálogo do casal no jatinho. Nem mesmo a tripulação da aeronave. O mesmo pode ser dito da cena na piscina. As duas imagens atestam uma certa ‘licença poética’ do programa. Uma prova desta falta de veracidade é que, durante a exibição do programa (pelo menos é o que nos informa o apresentador), o estelionatário, que, na simulação, teria fugido para Miami, foi reconhecido por um telespectador e foi preso. O apresentador diz que a prisão foi feita, ainda durante a exibição do programa, na cidade de Feira de Santana (BA). Lá, nosso foragido era proprietário de uma locadora de automóveis. Portanto, se a fuga de jatinho para Miami existiu, ela não foi permanente.



No *Linha Direta* exibido em 8 de julho de 1999, percebe-se exemplo semelhante. Desta vez, estamos diante do caso de uma ex-chacrete que foi condenada como mandante do assassinato do marido. Os assassinos estão foragidos. Durante a reconstrução do crime, deparamo-nos com um diálogo tão macabro quanto inusitado. Após espancarem brutalmente a vítima e colocá-la embrulhada num saco plástico na mala do carro, os dois assassinos chegam numa praia deserta para completar o serviço.

[*A imagem mostra o porta-malas do carro sendo aberto. A vítima, completamente embrulhada em um saco plástico, ainda se mexe.*]

Assassino (para o comparsa): Ué?! Parece que esse cara ainda tá vivo!

Comparsa (com um sorriso maligno e um olhar frio): Pior para ele.

[*Após esta conversa, os bandidos ateiaram fogo ao carro e a vítima acaba sendo queimada viva.*]

Ora, se um dos acusados – detido pela polícia no final do mesmo mês em que o programa foi ao ar –, em seu interrogatório, nega sua participação no crime, se o outro continua foragido e a vítima já não pode mais se pronunciar sobre sua morte, cabe perguntar: como é que a TV Globo sabe deste diálogo sinistro entre os assassinos? A perícia técnica pode até concluir se um corpo foi queimado ainda vivo ou se já estava morto. Mas o diálogo trata-se, evidentemente, de uma suposição.

Como no exemplo anterior, o programa insere ingredientes, em sua fórmula, que acabam sendo aceitos sem problemas como verdades inquestionáveis pelo telespectador. Principalmente depois de todos os fatos expostos a partir da trama narrativa do programa. Diante de tanta maldade, não seria surpresa alguma estes diálogos entre aquelas pessoas. O contrário, algum traço de humanidade destes monstros, é que seria de espantar.

Linchamento Virtual como final feliz

A análise destes exemplos permite-nos uma reflexão sobre o uso que a mídia faz do funcionamento discursivo da informação visual. Davallon (1999) mostra como a imagem tem a capacidade de conservar em si a força das relações sociais em que foi produzida. A imagem possuiria dessa forma uma eficácia simbólica ao ser capaz de possibilitar que um acontecimento seja memorizado socialmente ao mesmo tempo em



que se torna histórico. No nível do simbólico, “aquele que observa uma imagem desenvolve uma atividade de significação; esta não lhe é transmitida ou entregue toda pronta. Este estado de coisas abre [...] a uma liberdade de interpretação” (Davallon, 1999). Mas essa mesma atividade faz também com que a “imagem comporte um programa de leitura: ela assinala um certo lugar ao espectador” (idem).

Com isso, a imagem é capaz de definir posições de leitor abstrato que o espectador concreto é convidado a ocupar a fim de atribuir sentido ao que está vendo. “Na transparência de sua compreensão, a imagem mostraria como ela se lê, quer dizer, como ela funciona enquanto diagrama, esquema ou trajeto enumerativo” (Pêcheux, 1999). Assim, Davallon conclui como a imagem, ao operar o acordo dos olhares, apresentaria a capacidade de conferir ao quadro da história a força da lembrança. É neste momento que se pode percebê-la como repetição de um mito, um operador de memória social no seio de nossa cultura.

Pêcheux relê esta conclusão constatando, por sua vez, que “a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os implícitos (...) de que sua leitura necessita” (Pêcheux, 1999). No entanto, esta regularização discursiva do implícito é sempre suscetível de ruir diante de novos acontecimentos: a memória tende a absorver o acontecimento. Este último “desloca e desregula os implícitos associados ao sistema de regularização anterior. Haveria assim sempre um jogo de força na memória sob o jogo do acontecimento” (Pêcheux, idem). Este jogo de forças busca manter a regularização dos enunciados, mas também pode perturbar a rede dos implícitos.

Toda a língua é sujeita ao equívoco. O efeito de deslizamento metafórico do sentido, decorrente da falha, contribui para atribuir opacidade aos enunciados (e aos acontecimentos). Desta forma, a imagem não deveria ser vista como algo legível em sua transparência (como também não o é a palavra), mas, como uma “imagem opaca e muda” (Pêcheux, Idem) – aquela da qual a memória ‘perdeu’ o trajeto de leitura. Se a imagem fala por si, ela significa, para o analista, pela sua opacidade.

É neste desvio de sentido que os produtores do *Linha Direta* vão investir seu equipamento discursivo. Seja no momento de caracterizar a maldade do criminoso, ou



na estratégia de questionar a eficiência da Justiça. A pacificação das imagens, através do parafraseamento proposto pelo apresentador-narrador, e o conseqüente silenciamento destas será a concretização da estratégia da mídia que, ao jogar com a opacidade, acaba por converter a imagem em operador de simulacro. Produtora, então, de uma memória social específica. Uma memória fruto de um trabalho (material), por parte dos *media*, de apagamento e de uma constante des-significação do acontecimento. Todo este aparato, posto em funcionamento para garantir a estratégia de autoridade da mídia, se convertendo no lugar da utilidade pública.

Neste ponto, cabe recorrer à noção de mobilização própria dos meios de comunicação na contemporaneidade, proposta por Virilio (1991). Ao analisar a transmissão ao vivo da Guerra do Golfo, realizada pela CNN, o pesquisador francês defende a idéia de que o papel daquela emissora se afastava tanto da ‘tele-audição’ quanto da ‘tele-visão’, tornando-se, na verdade, uma ‘tele-ação’ – estratégia na qual os espectadores se envolvem numa situação de interatividade absoluta. Tal ‘interatividade’, no entanto, por se exercer imediatamente, não comporta o tempo necessário à reflexão. Desta forma, a interação acaba se concretizando nos moldes de uma reação, provocada no telespectador pelo bombardeamento das imagens.

Portanto, esta estratégia da TV Globo se converte em uma função despolitizante, na medida em que a ‘interação’ é domesticada em ‘reação’, de acordo com o desejo da emissora. Artimanha em que a emissora desempenha o papel político do veículo que ‘manda’ fazer corretamente (ou que proíbe). A ‘justiceira’ conquista seu espaço político no gesto mesmo de efetivar sua despolitizante estratégia de autoridade. Como conseqüência, toma forma uma nova configuração social, em que a delação, o linchamento e o controle completo dos cidadãos se apresentam, cada vez mais, mobilizados pelas mãos de um único setor. Por mais que os meios de comunicação recontem nossa história recente, ainda permanece, em nossa memória, os lugares a que este tipo de controle totalizante pode nos levar. Esta ‘linha direta’ com ‘nossos direitos’ pode se tornar um atalho tão perigoso quanto fascinante.

O episódio de Cabo Frio mostrou o limite extremo desta estratégia. Ao acatarmos esta ‘linha direta com a cidadania’, estamos aceitando também uma estratégia



complexa de produção de verdades. E neste oráculo opaco em que nos ‘informamos’, a verdade espetacularmente produzida pode iludir-nos na mesma proporção em que nos seduz.

7. Bibliografia

AUTHIER, Jaqueline. *Heterogeneidade(s) Enunciativa(s)*, in Cadernos de Estudos Lingüísticos XVIII. Campinas: UNICAMP, 1980.

CAMPBELL, Richard. *60 minutes and the news: a mythology for Middle America*. Chicago: University of Illinois Press, 1991.

DAVALLON, Jean. *A imagem, uma arte ou memória in Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. São Paulo: Pontes, 1987.

FONSECA, Rubem. *O Cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1979.

MENDONÇA, Kleber. *A punição pela audiência*. Rio de Janeiro: Quartet, 2002.

PÊCHEUX, Michel. *Papel da memória in Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999.

SOUZA, Tânia C. Clemente. *Discurso e imagem: perspectivas de análise do não verbal*, in

Ciberlegenda nº 1, revista eletrônica do mestrado em comunicação, imagem e informação. Niterói: UFF, 1998.

_____. *A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação*, in Revista Rua nº 7. Campinas: Unicamp, 2001.

VIRILIO, Paul. *L'ecran du desert*. Paris: Galilée, 1991.