



ERA UMA VEZ UMA ATRIZ

A narrativa do assassinato de Daniella Perez

Priscila Leal Seifert

1. Introdução

“Ah, será possível, perguntei-me, monstro que sou! Desgraçadas vítimas! Será possível que eu tenha feito isso, não, é apenas um sonho! Ah, não, é demasiadamente real!”¹

“As 16 tesouradas que mataram a atriz e bailarina Daniella Perez, de 22 anos, na noite de segunda-feira foram dadas pelo ator Guilherme de Pádua, o Bira da novela “De corpo e alma” – o namorado ciumento e possessivo de Yasmin, personagem da atriz” O lead de *O Globo* reportando a descoberta do responsável pelo assassinato da atriz Daniella Perez é um exemplo expressivo da postura que a Imprensa Brasileira assume em sua cobertura sobre o crime e a violência. Rápida e implacável em seus julgamentos, a Imprensa tem se distanciado das tradicionais regras que pautam a objetividade jornalística e praticado um jornalismo que ultrapassa o qualificativo “engajado”.

Ao estudar a construção discursiva do noticiário sobre a violência no Rio de Janeiro, Fausto Neto, Castro e Lucas (1995) constataram que a Imprensa não se limita apenas a noticiar a violência ou o crime, mas assume o papel de um verdadeiro tribunal: julga, acusa, sentencia. Nesse sentido, ela tem capacidade de alterar a realidade, pois seu discurso sobre a violência é, antes de mais nada, um processo de violência. Para estes autores, a Imprensa aponta o real, selecionando e enquadrando os fatos, e manipula o olhar do público, subordinando-o a um determinado esquema valorativo no qual aquilo que é apontado está sempre enquadrado numa tela de julgamento.

Esta estratégia de realização simbólica da justiça tem sido utilizada, em termos análogos, pelo programa “Linha Direta”, da TV Globo. De acordo com Kleber Mendonça (2002), o “Linha Direta” reproduz toda a trajetória processual, reconstitui o crime e faz

¹ Pierre Rivière, in “O Memorial”. *Eu Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*.Org. Foucault, Michel (2000:58).

justiça, de fato, a medida em que o criminoso apresentado no programa for preso na ‘vida real’, graças as denúncias dos telespectadores. Analisando os mecanismos discursivos desse programa, Mendonça chama atenção para os efeitos concretos dessa estratégia, apontando a exorbitação do direito da Imprensa de manter a sociedade informada do crime e da violência, em detrimento de vários direitos e garantias individuais do acusado, como por exemplo, o direito à preservação da intimidade, de manter-se em silêncio, ao juízo natural, à presunção de inocência.

Ambas as análises dão conta de aspectos relevantes do tratamento do crime pela Imprensa. Elas expõem os mecanismos através dos quais a Imprensa legitima como verdades absolutas interpretações particulares dos eventos noticiados e problematizam as conseqüências de tal atitude do ponto de vista dos direitos individuais e da democracia. No entanto, elas têm pouco a dizer sobre o modo pelo qual os jornalistas legitimam a si próprios como autoridades morais. Ettema e Glasser (1998) definem “autoridade moral” como a maneira através da qual os jornalistas articulam, reforçam e constroem valores morais a fim de demarcar o que é certo e o que é errado.

Este artigo explora a hipótese de que os jornalistas se valem da narrativa para construir a sua autoridade moral. O recurso à narrativa reforça a autoridade moral dos jornalistas na medida em que permite a eles dar um sentido de conjunto ao que, de outra maneira, permaneceria como eventos isolados. Em particular, esse sentido de conjunto é tomado emprestado das convenções do melodrama, o que contribui para tornar as interpretações dos jornalistas acessíveis ao público em geral.

A cobertura do assassinato de Daniella Perez ilustra de maneira particularmente eloqüente a nossa hipótese, não apenas por dar conta do enorme sentimento de indignação que se formou em torno do assassinato, como também devido às problemáticas relações entre realidade e ficção que o caso comportava. Guilherme e Daniella eram os protagonistas da novela “De corpo e alma”, que ocupava o horário nobre da programação da TV Globo. Na trama escrita por Glória Perez – mãe de Daniella - os dois interpretavam Bira e Yasmin, um casal romântico que vivia um relacionamento turbulento por causas das crises de ciúmes de Bira. O amor apimentado dos dois conquistou a simpatia do público e a novela emplacou. No entanto, seu decurso normal foi desviado por um grave incidente da vida real: no dia 27 de dezembro de 1992 o corpo da atriz foi encontrado em um matagal na Barra da Tijuca, com

várias perfurações no tórax e no pescoço. No dia 30 de dezembro a autoria do crime foi atribuída ao ator Guilherme de Pádua. Esse episódio, porém, não significou o fim da novela, os jornalistas se encarregaram de dar continuidade a trama que ganhou uma nova temática: desvendar esse misterioso assassinato.

A fim de proporcionar sentido a um acontecimento tão perturbador os jornalistas recorreram a uma narrativa que enfatizava a natureza monstruosa da situação e o explicava pelo caráter igualmente monstruoso do acusado. Os jornalistas acompanharam toda a investigação policial, as etapas do processo judicial e o julgamento. A cobertura não foi, porém, construída a partir de dados objetivos da investigação ou do processo, e sim através da elaboração de um perfil psicológico da vítima e dos acusados, dando maior destaque a natureza perversa destes últimos.

Para desenvolver a discussão proposta, o presente artigo foi dividido em três partes. A primeira ocupa-se em caracterizar, de maneira geral, a narrativa e suas estruturas. A segunda disserta sobre o uso da narrativa como um recurso jornalístico, sobretudo no que se refere a sua dimensão moral. A terceira demonstra, através da análise da cobertura do assassinato da atriz Daniella Perez realizada pelo Jornal *O Globo*, como narrativa e informação se articularam na cobertura desse caso concreto.

2. Narrativa – características gerais

Tema bastante rico e pertinente em diversos campos de estudo, a narrativa foi explorada por muitos autores. No campo da sociologia da literatura, por exemplo, Walter Benjamin (1993) definiu o narrador como um homem sábio que tem inúmeras histórias utilitárias para contar aos demais. Essas histórias podem consistir tanto em um ensinamento moral, como numa instrução prática, pois o que caracteriza um verdadeiro narrador, para Benjamin, não é o tipo de história, mas os conselhos que ele é capaz de dar aos seus ouvintes². Dessa forma, a experiência adquirida no cotidiano dos homens seria fundamental para a construção e a caracterização da narrativa, uma vez que funcionaria como fator determinante

² Conselho, na concepção de Benjamin, é sinônimo de sabedoria adquirida pela experiência de vida.



do distanciamento e do ângulo de visão do narrador. “A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde todos os narradores vão beber” (28: 1993). No entanto, com o avanço do capitalismo, os homens, na visão de Benjamin, pararam de trocar experiências. Contaminado pelo ceticismo que marcou o início da era da reprodutibilidade técnica, Benjamin foi um dos primeiros a anunciar a crise da narrativa.

O aparecimento do romance seria o primeiro indício dessa crise. Isso porque para haver um romance é necessário que haja um livro e este é produzido pela técnica da impressão. Além disso, diferente da narrativa - onde o narrador vai colher aquilo que narra à experiência, seja própria ou relatada – a origem do romance é a solidão de um indivíduo. “Escrever um romance significa levar o incomensurável aos seus últimos limites na descrição da vida humana. No meio da plenitude da vida e através da representação dessa plenitude, o romance exprime a profunda perplexidade de quem vive” (1993:32).

Entretanto, a principal responsável pela crise da narrativa seria a informação. Com a ascensão do capitalismo, a burguesia vai encontrar na informação uma forte aliada para a manutenção de seu domínio. Essa nova forma de comunicação conduzirá o próprio romance a uma crise. Com a informação, o relato da dimensão imanente dos acontecimentos prevalecerá sobre sua dimensão transcendente.

Para Benjamin, informação e narrativa são conceitos inconciliáveis. Enquanto a informação tem que surgir como algo compreensível por si próprio, a arte de narrar produz histórias isentas de explicações. “O leitor tem a liberdade de interpretar as coisas como as entende, e, desse modo, os temas narrados atingem uma amplitude que falta à informação” (34:1993). Por outro lado, “a informação só é válida enquanto atualidade. Só vive nesse momento, entregando-se-lhe completamente, e é nesse preciso momento que tem ser esclarecida. A narrativa é muito diferente; não se gasta. Conserva toda sua força e pode ser explorada muito tempo depois.” (1993:35).

Essa distinção advém da forma limitada através da qual ele situa a produção da narrativa. Esta seria um produto específico das sociedades de tradição oral. Seria uma “forma artesanal de comunicação” (1993:37). Em suma, de acordo com Benjamin, nenhuma forma de escritura que sofra alguma interferência técnica pode ser considerada uma narrativa, pois não provém da tradição oral, nem a alimenta.



Embora respeitável essa interpretação tem sido contestada por diversos autores que, ao contrário de Benjamin, têm afirmado a universalidade e atemporalidade da narrativa. De acordo com Roland Barthes (1971), a análise estrutural da narrativa é crucial para situá-la como objeto de estudo, pois somente através dela é possível descrever e classificar as infinitudes de narrativas. “A narrativa está presente em todos os lugares, em todas as sociedades; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos tem suas narrativas, e freqüentemente estas narrativas são apreciadas por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, transhistórica, transcultural, a narrativa está aí, com a vida” (20:1971).

Preocupado em elaborar uma gramática da narrativa, Barthes (1971) se valeu da lingüística para estudar detalhadamente todos os elementos que a compõe, concluindo, ao final, que a narrativa não é propriamente um discurso – sucessão de frases - mas um sistema conotativo transfásico, ou seja, uma mitologia.

A relação entre discurso e narrativa também esteve em pauta nos estudos de Tzevedan Todorov (1979). Para este autor a narrativa tem dois aspectos fundamentais: é ao mesmo tempo uma história e um discurso. “Ela é história no sentido de que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com o da vida real” (1979:211). Mas é ao mesmo tempo discurso porque existe um narrador que relata a história e há diante dele um leitor que a percebe. “Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los” (1979:211).

Analisando a obra literária *Les Liaisons Dangereuses*, Todorov pôde perceber que, na narrativa, a sucessão das ações não é arbitrária, mas obedece a uma certa lógica. “A aparição de um projeto provoca a aparição de um obstáculo, o perigo provoca uma resistência ou uma fuga etc” (1979:219). Para Todorov, as ações dos personagens podem ser resumidas em três predicados bases, quais sejam, desejo, comunicação e participação. O desejo se realizaria no amor, a comunicação na troca de confidências e a participação através da ajuda. As demais relações derivam dessas três e seguem outras duas regras, chamadas por Todorov de regras de derivação. A primeira é a regra de oposição. Cada um dos três predicados possui um predicado oposto (noção mais estreita que a negação). A segunda é a regra do passivo e corresponde à passagem da voz ativa à passiva.

Ao estudar a narrativa como discurso, Todorov distinguiu três grupos: o tempo da narrativa, onde se exprime a relação entre o tempo, a história e o discurso; os aspectos da narrativa, ou a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador, e os modos da narrativa, que dependem do tipo de discurso utilizado pelo narrador para nos fazer conhecer a história.

No que se refere ao tempo da narrativa, Todorov ressaltou que é o discurso que ordena os acontecimentos simultâneos da história. “Uma figura complexa encontra-se projetada sobre uma linha reta (1979:230)”. É essa ordem que torna a narrativa inteligível. Quanto à maneira pela qual a história é percebida pelo narrador, o autor retoma a classificação proposta por J. Pouillon, e estabelece três formas principais: 1) *Narrador > Personagem*. Neste caso, o narrador sabe mais do que seus personagens e não se preocupa em nos explicar como adquiriu este conhecimento. Seus personagens não têm segredos para ele; 2) *Narrador = Personagem*. Aqui, o narrador sabe tanto quanto os personagens e não pode fornecer uma explicação dos acontecimentos antes de os personagens a terem encontrado; 3) *Narrador < Personagem*. Nesta terceira hipótese, o narrador sabe menos que qualquer dos personagens. Pode nos descrever unicamente o que vê, ouve etc, mas não tem acesso a nenhuma consciência. Por fim, os modos da narrativa concernem à maneira pela qual o narrador se utiliza para apresentá-la. Todorov menciona dois modos de narrativa: o primeiro diz respeito ao aspecto subjetivo da narrativa - quando o próprio narrador mostra os acontecimentos. Já o segundo refere-se ao seu aspecto objetivo - quando o narrador deixa que os acontecimentos falem por si mesmos. Estes dois modos correspondem, em um nível mais concreto, às noções de discurso e história.

É importante ressaltar que Todorov, assim como Benjamin, vê a figura do narrador não como uma imagem solitária, mas sempre acompanhada da imagem do leitor. Narrador e leitor encontram-se em dependência estreita um do outro, e desde que a imagem do narrador começa a sobressair mais nitidamente, o leitor imaginário encontra-se também desenhado com mais precisão.

Seja como for, a tríade – história, narrativa e discurso – nunca foi objeto de consenso. Paul Ricouer (1991) precisou reunir uma série de estudos filosóficos, sociológicos, históricos e lingüísticos para demonstrar a fragilidade do modelo nomológico – que concebe a narrativa como um modo de articulação pobre demais para configurar a história – e a plausibilidade de sua tese, segundo a qual, a narrativa seria uma forma de ação humana capaz de tornar o

mundo inteligível, uma vez que realiza uma atividade mimética que atua sobre o tempo e produz um discurso unificado. Segundo Ricouer, antes de descobrir como a história produz ciência, é mais importante saber como a ação humana guia a história. Nesse sentido, a história é sempre articulada pela narrativa, pois compreender os acontecimentos é mais do que ter consciência histórica: é ter consciência do ser do no mundo.

Para Ricouer, uma história descreve uma seqüência de ações e de experiências feitas por um certo número de personagens, quer reais, quer imaginários. Esses personagens são representados em situações que mudam ou cuja mudança eles reagem. Assim, seguir a história (followability), na perspectiva de Ricouer, é compreender as ações, os pensamentos e os sentimentos sucessivos enquanto apresentam uma direção particular. Nesse sentido, toda história é como uma saga, fundamentalmente uma narrativa de acontecimentos, nos quais os pensamentos e uma ação humana exercem um papel predominante. Por outro lado, seguir a história é encontrar sua explicação, pois toda narrativa conta o que aconteceu e porque aconteceu.

De acordo com Ricouer, Hayden White foi um dos primeiros a afirmar que narrativa é um pressuposto de existência da história, pois somente ela possibilitaria a apresentação da realidade de forma linear e inteligível: com início, meio e fim. Em “*The value of narrativity in the representation of reality*” (1981), White observa que longe de ser um problema, a narrativa é uma solução a questão de como traduzir as experiências humanas em uma forma assimilável para as estruturas de significar – as ciências humanas, em geral. Porém, a narrativa, para este autor, não é simplesmente um código utilizado para significar determinadas experiências culturais, ela é um metacódigo : um código universal através do qual as mensagens transculturais sobre a natureza de uma realidade compartilhada podem ser transmitidas.

Segundo White, o interesse no sistema social, que equivale ao sistema de relações humanas, governado pela lei, cria a possibilidade de conceber os tipos de conflitos, lutas e suas respectivas soluções em variadas histórias. Nesse sentido, a representação da realidade apresentaria ao homem uma história. Esta definiria o familiar, assim como estabeleceria parâmetros para o estabelecimento de uma determinada ordem moral. Dessa forma, o uso da narrativa, para White, estaria sempre associado à exigência de uma conclusão da seqüência de eventos reais a qual, por sua vez, se relacionaria com a exigência de um sentido moral para



eles. Essa característica aproximaria a narrativa dos dramas morais. “Onde, em qualquer descrição da realidade, está presente a arte da narração, podemos ficar certos que está presente também a moralidade ou um impulso moralizador (...) fazer narrativa é moralizar (22:1981).

Se é verdade que a narrativa ordena e torna compreensível as ações humanas, seria ela responsável pela inteligibilidade do discurso jornalístico? E mais: se toda narrativa impõe – e também restabelece – determinada ordem moral, seria o uso narrativa um pressuposto fundamental para a configuração da autoridade moral dos jornalistas? Diversos estudiosos do jornalismo têm respondido a essas indagações de maneira positiva.

3. Narrativa jornalística!?

Conforme os estudos de S. Elizabeth Bird e Robert W. Dardenne, relatar notícias significa, de fato, construir histórias. Para esses autores, para compreender o que são as notícias enquanto narrativas deve-se por de lado a dicotomia *importante/interessante* e olhar para as “histórias noticiosas” como um todo – tanto como elemento de trabalho que é uma história contínua da atividade humana, e como histórias individuais que contribuem para essa história contínua. “Considerar as notícias como narrativas não nega o valor de as considerar como correspondentes da realidade exterior, afetando ou sendo afetada pela sociedade, como produto de jornalistas ou da organização burocrática, mas introduz uma outra dimensão às notícias, dimensão essa na qual as histórias de notícias transcendem as suas funções tradicionais de explicar e informar” (1993:265).

Dessa forma, Bird e Dardenne sustentam que a notícia enquanto processo de comunicação pode atuar como o mito e o folclore. Estes ensinam valores, definições do bem e do mal e podem até mesmo provocar emoções – não através de contos individuais, mas de todo um conjunto de tradições e crenças populares. Cada história individual sobre o crime, por exemplo, é escrita tendo como cenário outras histórias sobre o crime, às quais retiram elementos e acrescentam outros. “Os leitores raramente recordam de detalhes de histórias sobre o crime, e não utilizam a informação nas suas vidas diárias. Em vez disso, as histórias tornam-se parte de uma história ou mito mais amplo acerca do crime e valores. (..) As notícias, como os mitos não contam as coisas como elas são, mas contam as coisas segundo o seu



significado. Assim, as notícias são um tipo particular de narrativa mitológica com os seus próprios códigos simbólicos que são reconhecidos pelo seu público” (1993:267).

No entanto, para uma análise mais profunda da narrativa jornalística é crucial, ao ver dos autores, distinguir a informação da narrativa propriamente dita. Como informação, as notícias se apresentam como verdadeiros registros da realidade, e para ordenar essa complexidade, se valem dos recursos narrativos. Como narrativa, as notícias são apresentadas como histórias, e, dessa forma, são mais compreensíveis para os leitores. Por outro lado, tendem a ser entendidas pelos jornalistas como uma ruptura ou traição dos parâmetros da objetividade.

A fronteira entre informação e narrativa, porém, nunca foi bem delimitada. Na perspectiva de Michael Schudson, a diferença entre o jornalismo informativo e o de narração não é aparente: “Os dois jornalismo diferem intrinsecamente, tomando emprestada uma metáfora da música, não de acordo com quais tons físicos eles incluem, mas de acordo com a qualidade dinâmica dos tons. A informação aspira à posição da música de doze tons – uma música sem ordem inerente, significativa psicologicamente. A narração, por outro lado, toca intencionalmente nas conexões com a experiência humana, assim como a música de sete tons conta com os estados de tensão, inquietação e interpretação que provoca nos ouvintes” (1978: 110).

Para ilustrar esse argumento, Schudson compara a trajetória de dois jornais no final do século XIX, o *New York World* e o *New York Times*. Nas décadas de 1880 e de 1890, Nova Iorque era uma cidade de imigrantes. Estes se tornaram os principais alvos do *World*, jornal que procurava atraí-los pelo tom simples e apresentação bastante ilustrada. Apostando no extraordinário e no imprevisível, o *World* se tornou um referencial na vida de seus leitores.

Não obstante o *World* representasse um marco para o jornalismo moderno de massa, depois de 1896, o *Times* se firmou como o padrão. Dirigindo-se a um pequeno número de pessoas bem sucedidas, o *Times* passou a apresentar o noticiário como um conhecimento útil, adicional, desenvolvendo uma orientação jornalística mais independente, abrangente e diferenciada. Esta divisão moral de trabalho entre os jornais evidencia a principal diferença entre os dois gêneros: “a informação é um gênero da abnegação, a narração é um gênero do comodismo” (1978:110).

O discurso jornalístico, porém, não é considerado legítimo apenas por manter um certo distanciamento, mas por estimular uma constante identificação como o público a qual se dirige (Campbell, 1991). Para tanto, ele recorre a lógica da narrativa, ainda que esta seja camuflada por práticas e convenções jornalísticas. De acordo Schudson (1982), as convenções jornalísticas são maneiras incontroversas e despercebidas através dos quais os jornalistas interpretam o mundo sem parecer distantes da objetividade.

A adoção de um lead, da técnica da pirâmide invertida, a valorização da figura do presidente, a separação entre as notícias “de fato” e as de opinião, o uso de aspas de citação, a escolha de palavras neutras, a apresentação de ambos os lados e o uso do ponto de vista distante da terceira pessoa são alguns exemplos de convenções noticiosas. Todas elas ajudam a tornar legíveis as mensagens que são culturalmente consonantes e ilegíveis as que são culturalmente dissonantes (Schudson, 1982). Sua função não é aumentar ou diminuir o valor de verdade das mensagens que transmitem, mas traçar os limites dos tipos possíveis de verdade que podem ser ditos.

Seguindo um raciocínio similar, James Carey (1986) concentra sua atenção na estrutura do lead. Composto por seis perguntas básicas – quem, que, quando, onde, como e por que, o lead é uma técnica padrão do jornalismo contemporâneo que tem por finalidade resumir de forma prática e atrativa os dados mais importantes de uma notícia. Reunir tais dados não é tão simples quanto parece. Quem, que, quando e onde são normalmente preenchidos com certa facilidade através de fatos empíricos de pronta verificação. Mas o mesmo não acontece com o como e o por que, que por serem abstratos, demandam uma interpretação ou uma descrição pormenorizada.

A interpretação é problemática: ao apresentarem o mundo, os jornalistas não espelham a verdade, mas uma narrativa coerente que serve para satisfazer os anseios dos leitores por uma explicação. Segue-se ainda que as definições básicas de notícia excluem, desde do início a explicação. A notícia focaliza o incomum, o não rotineiro, o inesperado. Assim, ela necessariamente enfatiza os eventos que despertam a atenção dos leitores porque não têm explicação. “Notícia é quando um homem morde o cachorro. Infelizmente ninguém sabe o que deu no homem que mordeu o cachorro; mesmo os psiquiatras provavelmente não serão de muita ajuda” (Carey, 1987: 21).

Na perspectiva de Carey, as convenções noticiosas e os critérios de noticiabilidade limitam a prática jornalística de tal forma que as matérias escritas pelos jornalistas antes de refletirem o mundo objetivo, refletem as regras da profissão. Nesse sentido, o jornalismo se aproximaria de uma obra de ficção, pois todas as matérias são construídas a partir de convenções, procedimentos, ethos e truques da profissão.

3.1 Narrativa e Autoridade moral

Um aspecto importante – e pouco explorado – nas análises das narrativas jornalísticas é o modo através do qual os jornalistas funcionam como contadores de histórias. Em outras palavras: como os jornalistas se valem da narrativa para se constituírem como autoridade interpretativa acerca da realidade?

Os jornalistas são considerados autoridades culturais porque ao organizarem o noticiário terminam por organizar a esfera pública, funcionando como árbitros do que é importante ou não para sociedade (Zelizer, 1992; Cook, 1998). Com base nessa organização, a maioria das pessoas aprende muito do que conhece sobre seu país, cidade e classe social, através das notícias. Dessa forma, os jornalistas não funcionam como meros transmissores do noticiário, mas, sobretudo, como intérpretes da realidade. Ao noticiarem o crime e a violência, em especial, não se limitam apenas em retratar a verdade e os fatos, mas transformam a notícia num julgamento do certo e do errado (Ettema e Glasser, 1998). Aqui, a autoridade cultural dos jornalistas se torna mais expressiva, constituindo uma verdadeira autoridade moral. Sob este prisma, o jornalismo pode ser considerado um ofício moralizador.

Essa prática, porém, não deve ser vista como julgamento, nem como manipulação, uma vez que os jornalistas não incluem os valores sociais e morais nas notícias de forma consciente, mas através de uma seleção do que acreditam ser ou não importante para a sociedade. É por isso que tais valores conseguem conviver com a objetividade (Gans, 1980).

Na concepção de Ettema e Glasser (1998), os jornalistas não simplesmente reiteram e reforçam uma ordem moral: “eles são chamados não tanto para manter, como produzir padrões de julgamento moral, mas a eles é negado pelo cânone da objetividade, a oportunidade de explicitamente fazer, e, mais importante, analisar e defender tais julgamentos.” (1998:205). Segundo Ettema e Glasser, para estabelecer que uma transgressão é

realmente uma transgressão é necessário um processo de “objetificação” de padrões morais. Através desse processo, a ordem moral é tornada um fato. Como tal pode ser observada e reportada com distanciamento. Essa tarefa é realizada através do apelo a uma série de parâmetros: à lei, aos códigos ou diretivas formalizadas, à normalidade, à decência comum. Esses apelos servem para manter os repórteres protegidos da responsabilidade de seus próprios julgamentos.

Mesmo com essa “objetificação” cuidadosa de padrões, os jornalistas não conseguem fugir ao dilema do ofício moralizador dentro da cultura da objetividade. A solução a esse dilema reside frequentemente no apelo a um parâmetro especial: a decência comum. Esse parâmetro, diferente dos demais, não é uma enumeração explícita de padrões objetivos, mas uma invocação implícita de padrões do senso comum. Ele é feito dentro e através de uma descrição eminentemente narrativa. Aqui, a narrativa funcionaria como um poderoso recurso jornalístico.

Em *60 minutes and the news: a mythology for Middle America*, Richard Campell (1991), definiu cinco possíveis características do senso comum também presentes nas notícias: a obviedade; a praticidade; a pouca densidade; a falta de metodicidade e a acessibilidade. Estas características são da ordem da narrativa e servem não apenas para dar sentido a uma única notícia, mas para ordenar e preencher uma seqüência delas - um “caso”, uma onda de crimes, por exemplo. Além disso, funcionam como alicerces da autoridade moral dos jornalistas, posto que uma informação óbvia, um mito ou um valor que está dentro dos parâmetros de decência comum, não precisam ser verificados para ter credibilidade.

4. O caso Daniella Perez

De maneira geral, a cobertura do caso Daniella Perez elaborada pelo jornal *O Globo* pode ser dividida em três partes: a primeira se ocupou especificamente do assassinato. È, portanto, o ponto de origem da narrativa jornalística sobre o crime. A segunda, cuidou dos elementos factuais posteriores a morte da atriz. Nesta parte, as notícias foram apresentadas como informação, e para ordenar a complexidade que registrar a realidade encerra, os jornalistas se valeram dos recursos narrativos. No entanto, a narrativa se mostrou essencial na elaboração da terceira parte, que tratou da reconstrução biográfica de Guilherme de Pádua.



Essa última parte é particularmente interessante para os propósitos desta análise. Vasculhando o passado do acusado, *O Globo* não só afirmou sua autoridade para lidar com o assassinato da atriz em termos moralizantes, como encontrou uma explicação plausível para o que inicialmente era inexplicável. Em outras palavras: o apelo ao passado, na cobertura do caso Daniella Perez, foi essencial para preencher o *por que* do assassinato.

O mais curioso é que vistas isoladamente, as notícias sobre o passado de Guilherme são ambíguas e contraditórias, não justificariam o crime e sequer teriam importância jornalística. Não obstante, vistas no contexto do assassinato, elas se tornam coerentes e apontam para a natureza perversa e insana de Guilherme. Sob este prisma, o assassinato pode ser considerado o desfecho de uma narrativa sobre o passado desviante de um personagem que também era desviante.

A caracterização negativa de Guilherme se deu em oposição a uma espécie de canonização da vítima. Daniella só possuía características positivas: era talentosa, responsável, doce, fiel ao marido, boa filha, compreensiva e inocente. Guilherme, por sua vez, foi retratado como ciumento, machista, homossexual, prostituto, interesseiro, adepto aos rituais de magia negra, violento e desequilibrado. Por conta desse perfil psicológico, *O Globo* obteve as razões que levaram Guilherme a cometer o assassinato. Tais razões podem ser divididas em dois grupos. O primeiro reúne argumentos que justificam o crime pela falta de caráter do acusado e por seu desequilíbrio mental. O segundo cuida dos argumentos que apelam para o desvio moral do acusado.

Os argumentos do primeiro grupo sustentam a possibilidade de que Guilherme matou Daniella Perez porque era capaz de fazer tudo para ascender na carreira e socialmente. Contrastando diretamente trechos das reportagens “De bailarina a estrelas, pelas mãos de Glória Perez” e “Com disposição para fazer carreira” sobre a trajetória de vida de Daniella e de Guilherme respectivamente, esta justificativa torna-se evidente: Guilherme “abandonou” os estudos, Daniella Perez “arquivou um sonho”. Guilherme começou sua carreira fazendo três papéis de michê, Daniela começou dançando. “E só”. Guilherme estava “obcecado” pelo sucesso e faria qualquer coisa para chegar aonde chegou, ao passo que Daniella “fascinada” pela TV, nega propostas imorais, como pousar para a revista masculina Playboy, para, seguindo o caminho certo, atingir o estrelado. O casamento de Guilherme foi considerado uma ação produtiva: “Foi um ano produtivo Guilherme morava na Rua Júlio de Castilhos, no

Posto 6, quando conheceu Paula de Almeida.(...) Eles se cassaram em março do último, e, dois meses depois, Paula engravidou. (...) o ator estava reformando um apartamento na Av. Atlântica, bem ao lado do apartamento dos sogros”. Já o de Daniella era fruto do amor, da “sua mais forte paixão”. “Completamente apaixonada pelo namorado Raul, fez questão de se casar no papel com ele” (O Globo, 30/12/92).

Essa suposta ausência de caráter foi a explicação, e ao mesmo tempo também explicava, o desequilíbrio mental de Guilherme. Em “As marcas da união nos corpos de Guilherme e Paula”, o Globo pretendeu demonstrar a perturbação psíquica de Guilherme revelando num tom de curiosidade e surpresa que o ator e sua esposa tinham tatuagens em seus órgãos sexuais.

“Expliquei a ele o significado de gravar o nome no pênis, mas os dois já entraram na minha sala decididos – disse Hélio (o tatuador), que em 13 anos de profissão só tatuou um órgão sexual masculino: o de um senhor que pediu a ele que desenhasse a cauda de um tigre no pênis e cara no cóccix. (...)

– Em Porto Alegre, um casal queria que eu tatuasse as alianças na igreja mas o padre não deixou – disse Hélio, que discorda da superstição existente no meio, segundo a qual dá azar tatuar nome de pessoa viva e número par” (31/12/1992).

Na reportagem “No teatro, três papéis de michê e um show de gays” (30/12/1992), o jornal reproduziu um trecho de uma entrevista dada pelo ator antes de cometer o crime sugerindo uma verdadeira confissão de insanidade:

“Na época dos ensaios da peça (Blue Jeans), em 30 de junho de 1991, Guilherme e o ator Maurício Ferraza, um ex-companheiro de “A noite dos Leopardos”, foram assaltados no Parque do Flamengo de madrugada. Na troca de tiros entre a polícia e os bandidos, Guilherme foi atingido sete vezes. Ele disse, mais tarde, que desde daquele episódio repensou sua vida e mudou bastante, como contou a uma

entrevista concedida há 11 dias: - Eu era muito solto antigamente e fazia muitas loucuras. Agora estou mais espiritual” (grifo nosso).

Em “Ator chora ao gravar rompimento” (31/12/1992), O Globo insinuou que Guilherme era tão parecido com o seu personagem – o possessivo, ciumento e machista Bira – que o próprio ator chegava a confundir-se com ele, como se sua monstruosidade fosse capaz de romper as fronteiras entre realidade e ficção:

“No seu último dia de trabalho, Daniella gravou anteontem a cena em que Yasmin rompe o namoro com Bira. No final da gravação, Guilherme chorou - o que causou surpresa entre os atores. A seqüência inicial dessa cena seria gravada amanhã: no cenário do quarto de Yasmin, Bira quer saber o motivo pelo qual ela está acabando o namoro”.

A ficção, aliás, contaminou o noticiário de tal forma, que *O Globo* se transformou no grande palco de Guilherme, que também foi caracterizado como um ardiloso ator: “Guilherme usou o carro do sogro, o Santana LM 1115, e, para despistar, adulterou a placa com fita isolante, para o L parecer um O; (...) O relato solitário do ator conquistou o delegado, que foi definitivo: - O caso, para mim, está encerrado. O crime foi motivado por uma paixão de um dos lados. No caso de Daniella – decretou um veemente Mauro Magalhães, surpreendendo a todos” (30/12/1992); “A escritora Glória Perez, mãe de Daniella e autora da novela “De corpo e Alma” foi consolada por Guilherme de Pádua, o assassino, no local do crime. (...) Um longo abraço marcou o encontro dos dois”. (30/12/1992) .

O segundo grupo de argumentos retrata a ambigüidade sexual do ator e o seu gosto pelas “artes ocultas” - concepções preconceituosas que contrastam com o padrão moral representado pela heterossexualidade e pelo cristianismo. Ao depor pela primeira vez na delegacia de polícia, Guilherme disse que Daniella o assediava. Para *O Globo* tal depoimento revelou o lado machista do ator: “No estúdio, as pessoas também mostraram indignação contra a postura do delegado Mauro Magalhães. Na opinião do ator João Vitti, o Nando da



novela “De corpo e alma”, o delegado é mais machista que o personagem Bira (feito por Guilherme)” (31/12/1992).

Além de machista, Guilherme também era retratado como homossexual, pois ele não só fazia papéis de “michê” no teatro, mas, segundo os relatos do jornal, se comportava como um “michê”:

-“ Ele fazia isso o tempo inteiro. Chegava a ser chato ele procurando outros homens. Era do tipo “se colar, colou”. No início, parecia uma brincadeira, mas normalmente era sério – relatou o revoltado Mattar, que ainda não prestou o depoimento oficial na delegacia. O ator garantiu conhecer “vários homens” que foram assediados por Guilherme” (O Globo, 31/12/1992).

Em “Rituais de Magia Negra e ciúme doentio” (31/12/1992), a religiosidade de Guilherme também atestava sua periculosidade:

“O interesse de Guilherme de Pádua por rituais de magia negra não era segredo entre parentes e amigos. No aniversário de sua mulher, Paula, há dois meses, Guilherme conversou duas horas sobre espiritismo com o biólogo e engenheiro aposentado Jorge Requena. Amigo e vizinho da família dela, ele disse que estranhou o interesse do ator:

- Ele falou muito de magia e eu achei aquilo perigoso.

Numa entrevista a revista Astral que esta nas bancas, Guilherme disse que sempre recorre aos conselhos de um guru mineiro que mora no Rio, conhecido como Mestre Chicão”.

Assim, aproximando o comportamento do acusado aos de grupos marginalizados socialmente – garotos de programa, homossexuais, pessoas tatuadas, adeptos do ritual de magia negra e do candomblé, *O Globo* explicou a morte da atriz Daniella Perez sem se preocupar com a legitimidade e imparcialidade de suas fontes, com o depoimento dos acusados e, principalmente, com o conteúdo informativo das notícias publicadas, afinal de



contas uma narrativa moralizante que reproduz os parâmetros da decência comum é autovalidante.

5. Conclusão

Se a morte da atriz Daniella Perez, pelas peculiaridades que encerra, aparenta ser uma triste estória – escrita pela própria Glória Perez, mãe da vítima – a sua cobertura jornalística não poderia ser diferente. Quando os personagens criados por Glória Perez se tornaram maiores que a autora (Todorov, 1979) - tão maiores que arruinaram a ficção – os jornalistas entraram em cena para dar continuidade e coerência ao que tinha se tornado realidade: o assassinato da atriz por um colega de profissão. Para tanto, o apelo a uma narrativa moralizante foi fundamental.

Dessa forma, procurou –se demonstrar que a cobertura do assassinato da atriz Daniella Perez é informativa, na medida que evoca acontecimentos realmente verídicos, mas é, sobretudo, uma narrativa, uma vez conta a história de um personagem que levava uma vida desviante, cujo desfecho não poderia ser outro se não o cometimento do assassinato. Sob este prisma, o Globo não se valeu da narrativa simplesmente para alterar a realidade ou condenar sumariamente os acusados, mas para explicar em termos moralizantes um acontecimento que não se explicava puramente pelos seus elementos factuais.

Sob esta perspectiva, informação, narrativa e ordem moral estão intimamente relacionadas na cobertura do caso Daniella Perez. A autoridade interpretativa de *O Globo* acerca do assassinato se afirmou através de uma narrativa que apelou para os parâmetros da decência comum para explicar o assassinato – ato de desordem - de maneira bastante acessível ao público em geral.



Bibliografia

- ALSINA, Miguel Rodrigo & VELOSO, Renata. (1995) “Crônica de uma morte pré-determinada”. *Comunicação & Política*, n.s.,v.1, nº 2, p. 207-216.
- BARTHES, Roland (1971). “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, p.19-57.
- BENJAMIN, Walter (1993). O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Obras escolhidas I, Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 5ª ed., p. 197-221.
- BIRD, S. Elizabeth & DARDENNE, Robert W. (1993). “Mito, registro e estórias: explorando as qualidades narrativas das notícias”. In TRAQUINA, Nelson (org.) *Jornalismo: questões, teorias e estórias*. Lisboa: Veja, p.263-277.
- CAMPBELL, Richard (1991). Introd. P. XV-XXIX; cap. I, P. 1-24. *60 Minutes and the news: a Mythology for Middle America*. Urbana and Chicago: University of Chigago Press.
- CAREY, James W. (1987) Why and how. The dark continent of American Journalism. In: MANOFF, Robert and SCHUDSON, Michel. *Reading the news*. New York: Pantheon Books, p.146-196.
- COOK, Timoth E (1998). *Government with the News: The News Media as a Political Institution*. Chigaco: University of Chigaco Press.
- DARNTON, Robert (1990). “Jornalismo: toda notícia que couber a gente publica”. *O Beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução*. São Paulo: Cia das Letras, p.70-97.
- ETTEMA, James & GLASSER, Theodore (1998). *Custodians of Conscience: Investigative Journalism and Public Virtue*. New York: Columbia University Press.
- FAUSTO NETO, Antônio, CASTRO, Paulo Cezar e LUCAS, Ricardo L. de Jucema. (1995). “Mídia –Tribunal: a construção discursiva da violência: o caso do Rio de Janeiro”. *Comunicação & Política*, n.s.,v.1,nº 2, p.107-140.
- FOUCAULT, Michel (2000). *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. Rio de Janeiro: Editora Graal.
- GANS, Herbert (1978). *Deciding What's News: a Study of CBS Evening News, NBC Nightly News, Newsweek and Time*, New York: Pantheon Books.



MENDONÇA, Kleber. (2001) *Discurso e Mídia: de tramas, imagens e sentidos. Um estudo do Linha Direta*. Dissertação de mestrado em Comunicação, Imagem e Informação da UFF. Niterói, RJ.

_____ (2001). “Crônicas Morais: uma comparação entre o Linha Direta e ao panfletos da Europa do século XIX”. *Estudos de Jornalismo I, Coletânea de Textos do Núcleo de Pesquisas de Jornalismo da INTERCOM*. BARBOSA, Marialva, org. Campo Grande: INTERCOM, 2001. Edições do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação da UFF.

RICOUER, Paul (1994). *Tempo e Narrativa. Volume 1. Parte II: História e Narrativa*. Campinas: Papirus

SCHUDSON, Michel (1978). *Discovering the News: a Social History of American Newspapers*. New York: Basic Books.

_____ (1982). “The politics of narrative form: the emergence of news conventions in print and television”. *Daedalus*. Journal of the American Academy of Arts and Sciences, p. 97-112, Fall.

TODOROV, TZVETAN (1979). *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva.

TUCHMAN, Gaye (1980). *Making the News. A Study in the Construction of Reality*. The Free Press.

_____ (1993). “A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas”. *Jornalismo: questões teóricas e estórias*, p.74-90.

ZELIZER, Barbie (1992). “Introduction: narrative, collective memory and journalistic authority.” *Covering the Body: the Kennedy Assassination, the Media and the Shaping of collective Memory*. Chicago and London: University of Chicago Press, p. 1-16.

WAISBORD, Silvio (1996) “Contando histórias de corrupção: narrativa de telenovela e moralidade populistas no Caso Collorgate” in *Comunicação e Política*, v.III, n.º 2, p.94-111.

WHITE, Hadyen (1981). “The value of narrativity in the representation of reality”. In MITCHELL, W.J.T. *On Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.