

# O medo e a cidade imaginada na reportagem policial do Globo<sup>1</sup>

Leticia Cantarela Matheus<sup>2</sup>

Universidade Federal Fluminense

## Resumo

Elemento essencial nas narrativas sensacionais e melodramáticas, o medo participa de um diálogo permanente das pessoas com a cidade imaginada. Este artigo analisa algumas conformidades do medo midiático verificadas no jornal O Globo acerca do Rio de Janeiro no que se refere à chamada "violência urbana". Ancorados num imaginário urbano e numa série de expectativas coletivas acerca da cidade Moderna, esses medos ajudam a dar forma ao Rio que se vive, tanto nos seus contornos materiais quanto nas suas relações simbólicas. O jornal encena um teatro melodramático que fornece em grande medida parâmetros para a compreensão do cotidiano da cidade.

## Palavras-chave

medo; melodrama; imaginário

A relação com a cidade se fundamenta num solo imaginário<sup>3</sup> para o qual contribuem certos medos configurados<sup>4</sup> nas reportagens policiais. Pesquisando os medos midiáticos encontrados nas páginas noticiosas do jornal fluminense O Globo em relação ao tema da chamada "violência urbana", encontrou-se um imaginário espetacular próprio das cidades moldadas sobre a idéia de Modernidade. Este artigo trata basicamente da circulação na cidade das narrativas sensacionais, pelo viés do medo, e sua persistência e apropriação midiática por meio do reino do "como se".

O medo vem moldando o cotidiano das cidades, desde seus contornos arquitetônicos até os comportamentos de seus habitantes. No Rio de Janeiro, basta caminhar um pequeno trajeto para perceber grades nos edifícios e casas, aparelhos de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao NP 21 – Comunicação e culturas urbanas, do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisa "As razões do medo: sensacionalismo na reportagem policial do Globo" sob orientação da professora Marialva Barbosa.

<sup>3</sup> "O domínio do imaginário é constituído pelo conjunto de representações que ultrapassam o limite dos factos comprováveis pela experimentação e pelos encadeamentos dedutivos que esta autoriza, o que equivale a cada cultura e, portanto, cada sociedade, logo cada nível de uma sociedade complexa, tenha o seu imaginário. Por outras palavras, a fronteira entre o real e o imaginário é variável enquanto território por ela delimitado permanece, pelo contrário, sempre e em todo lado, idêntico, pois que ele não é mais do que o campo por excelência da experiência humana, do mais coletivamente social até o mais intimamente pessoal..." (PATLAGEAN in LE GOFF, 1990, s/p).

<sup>4</sup> Segunda operação mimética, ou seja, mediação do mundo, "o reino do como se" (RICOEUR, 1994).

interfone, câmeras de vídeo, vidros escuros nos carros, estacionamentos privativos, policiais e seguranças particulares, iluminação pública, portas giratórias dos bancos, entre outras sinalizações do medo da violência. Os comportamentos frente aos medos também desenham o cotidiano: são as bolsas agarradas aos corpos, os horários e diálogos interditados, as mulheres que não se sentam junto às janelas dos ônibus e que evitam ruas desertas e mal iluminadas, o andar apressado, o cruzamento de sinais vermelhos à noite, as trancas nas portas dos veículos etc.

Calvino (1990) descreve múltiplas cidades habitadas principalmente na cabeça daqueles que as narram e que delas ouvem contar. Para ele, as cidades são antes de tudo as histórias contadas e elas só existem enquanto narrativas que circulam. Tal perspectiva é bastante útil para o campo da comunicação, notadamente o jornalismo, que costuma colocar em primeiro plano as coisas e esperar que as palavras as representem. Em Calvino não. A cidade não determina os medos e os desejos, mas oferece a forma que vão adquirir as armadilhas desses sentimentos. Também não se deve ser idealista, como adverte o próprio Calvino, e imaginar que as cidades mentais existam independentemente da "cidade em si". Não se deve confundir a cidade com os discursos sobre ela (*idem, ibidem*, p.59). Mas o que ele põe em relevo é que as cidades são compreendidas e construídas segundo as teias de relações que nelas se dão, no que está incluída a imaginação.

A cidade é feita da memória das pessoas que nelas habitam assim como daqueles que nunca estiveram lá. Mas ela não precisa contar seu passado: "ela o contém como as linhas da mão" (CALVINO, *op. cit.*, p.14), no traçado das ruas, na cor e na forma das casas, nas árvores, nas montanhas, no areal, mangue, pântano que a sustenta, nos rios que a inundam. Portanto, seguindo as linhas de Calvino, não importa se os vidros dos veículos são escuros, mas o porquê de eles serem assim, ou se os edifícios têm gradil, mas as fantasias que cercam essas grades. Se a cidade pode ser tratada como um texto, ela dialoga permanentemente com os medos, que influenciam sua configuração espacial, bem como a relação que as pessoas têm o ambiente urbano. Segundo Calvino, as pessoas se encontram num diálogo permanente com cada pedaço da cidade.

## **A cidade moderna**

Paris se encontra num lugar paradigmático na reflexão acerca das relações entre a conformidade espacial da cidade e o medo das sublevações. Embebidos dos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, os revolucionários do século XVIII tentaram de alguma forma espacializar essa mentalidade por meio das primeiras grandes reformas em 1791 (SENNETT, 2001), quando os revolucionários removem obstáculos à passagem das massas, o que correspondia à idéia de que Paris e, por conseguinte a pátria, deveriam ser "transparentes" a seus cidadãos. No século seguinte, esse "excesso" de liberdade e igualdade seria contrabalançado com as mudanças promovidas pelo Barão de Haussmann, nomeado por Napoleão III em 1852 para implementar a segunda e principal reforma de Paris. O objetivo era tentar controlar as massa e reduzir a grande frequência com que as ruas se tornavam campo de batalha desde a Revolução. O grande medo era evidentemente o das conturbações sociais. Para evitá-las, Haussmann derrubou edificações residenciais nos Campos Elíseos e construiu habitações populares na periferia, retirando dessa forma as classes subalternas da área central. Construiu largas avenidas que cruzavam os bairros populares, dificultando assim possíveis articulações sociais, culturais e políticas. O sinuoso traçado das ruas medievais (como nas favelas cariocas) foi retificado a fim de tanto permitir a passagem de carruagens militares quanto de apagar o passado medieval francês.

O Rio, capital do Império e depois da República, deveria ser também a capital do progresso e se esforçar para se tornar burguesa. Se na Europa os reformadores criavam espaços que refletiam os ideais de liberdade, de individualismo e de formas igualitárias de sociabilidade pública, no Brasil, o Rio precisava ser símbolo da ordem e do progresso. Era preciso apagar o pesadelo do atraso ou a "barbárie" e caracterizar urgentemente o Brasil como um lugar civilizado.

Os ideais positivistas moldaram enormemente as transformações na cidade (BARBOSA, 1996). O prefeito Pereira Passos (1903-1906), por exemplo, demoliu 1.600 edificações no Centro do Rio, principalmente no entorno da Avenida Presidente Vargas (antiga Avenida Central). Os discursos higienistas, amplamente reiterados pelos periódicos, associavam pobreza à doença, um dos grandes pavores da época.

Mais recentemente, os medos midiáticos adquiriram outras conformidades, tal como o medo da violência urbana na forma da criminalidade. A Baixada Fluminense, por exemplo, é tratada como um lugar perigoso. Já no perímetro carioca, são as favelas que são

tratadas deste modo. Analisando duas coberturas policiais realizadas pelo jornal O Globo no ano de 2003, percebe-se o imaginário de determinado grupo social, público leitor daquele periódico, no que se refere à cidade<sup>5</sup>. A primeira cobertura é sobre o assalto a uma estação do metrô na Tijuca durante o qual morreu a adolescente Gabriela do Prado Ribeiro. A segunda cobertura é a que dá conta do ataque ao campus universitário da Estácio de Sá no Rio Comprido. Na ocasião, a aluna Luciana de Novaes foi atingida por um disparo e ficou tetraplégica.

Note-se que ambos os crimes ocorreram em lugares simbolicamente importantes no Rio, lugares que refletem expectativas de que não haja crimes. O primeiro - o metrô -, uma espécie de emblema da civilidade e do desenvolvimento da cidade, e que fora caracterizado, à época de sua inauguração, como um meio de transporte seguro, tanto do ponto de vista técnico quanto como um lugar que neutraliza a criminalidade. O segundo crime aconteceu numa universidade, lugar de distinção social, onde se prepara para o futuro, não para o hospital ou para o cemitério. O contorno sensacional dessas histórias se reforça no momento em que os crimes ocorreram nesses lugares "especiais". Além disso, reiteram os processos de estigmatização a partir do lugar em que eles ocorrem ou não.

Por outro lado, se o lugar privilegiado do medo já foi a Baixada Fluminense e a Zona Norte, o que se verifica, pelo menos no Globo, é que ele se espalhou por toda a cidade, mas não de maneira homogênea. Analisando as primeiras páginas de 2003, observa-se que, embora a Zona Norte permaneça fortemente marcada pelo perigo, a ameaça se espalha por outras regiões, principalmente por Copacabana, na Zona Sul. Também despontam como lugares perigosos a Barra da Tijuca, na Zona Oeste, a Avenida Brasil, na Zona Norte, o Centro, assim como Leblon e São Conrado, na Zona Sul.

Diferentes tipos de temores e de experiências irão configurar diferentes lugares imaginários que, por sua vez, comporão um determinado mapa midiático do medo. Se Bangu, que abriga o complexo penitenciário, é o bairro da violência explosiva, do perigo que deve ser contido dentro de quatro paredes, já a Linha Vermelha, cercada de favelas com o menor Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) da cidade, e a Avenida Brasil são lugares dos tiroteios, do inesperado, do desconhecido, da surpresa. Enquanto isso, em Copacabana, bairro da visibilidade internacional e do turismo, o medo midiático se

---

<sup>5</sup> Exemplos de 26 a 30 de março e de 6 a 10 de maio (2003).

configura sobretudo em assaltos praticados por "meninos de rua". Da mesma forma, o medo em São Conrado, onde fica a Rocinha, e no Leblon se objetiva em assaltos, assim como em tiroteios, latrocínios e em episódios de desafio à ordem pública. O mesmo ocorre no Centro da cidade, onde o conflito entre camelôs e guardas municipais é destaque. Portanto, numa dada representação midiática da cidade, cada região ou bairro é tipificado segundo determinados medos. Deste modo, vê-se que os diferentes bairros funcionam como espacializações do medo. Eles guardam em si uma memória da violência que é acionada ao se ler essa cidade imaginada. As reportagens encenam uma série de expectativas acerca da cidade Moderna, tais como ordem, progresso, civilidade, individualismo etc.

### **A cidade sensacional**

Um certo tipo de relação com a cidade está no cerne da consolidação da Modernidade na Europa, a ponto de Baudelaire afirmar que a cidade é o próprio arquétipo da Era Moderna (*apud*. SENNETT, *op. cit.*). Sennett mostra que no século XVIII a burguesia começa a forjar para si outro tipo de comportamento em público. A lógica passa a ser a de um comportamento impessoal, que evita o contato físico e os olhares estranhos. O autor defende que aos poucos "o outro" passou a ser algo a se evitar na Europa. Seguindo esse raciocínio, pode-se concluir que ao longo dos séculos XVIII e XIX a própria cidade se descola do corpo, tanto do corpo individual quanto do corpo social. Segundo Sennett, até aquele momento, o princípio do contato físico na cidade, que era a ordem, aos poucos, passa a significar a desordem. A cidade começa a ser encarada como sensacional, como o exótico da própria cultura que a arquitetou. Ela passa a se dar a ver, a ser o espetáculo de si própria, com suas maravilhas tecnológicas, suas máquinas a vapor, teatros, cabarés, cafés, mais tarde com a eletricidade, o telefone, o cinemascópio, os grandes edifícios com elevadores, entre outras excentricidades.

Singer (2001) mostra que a idéia da Modernidade é fundamentada nas experiências subjetivas das pessoas, principalmente em relação ao ambiente urbano. A Era Moderna é sentida como um tempo de aceleração e de intensos estímulos sensoriais. O autor relata uma série de reportagens do início do século XX que apresentava Nova Iorque como fonte de alarme, tensão e perigo, como uma cidade perigosa, selvagem. O contato com o corpo passa a representar uma ameaça, pelo menos de um ponto de vista burguês. Não somente o

contato com outros, mas principalmente com as máquinas, como indica as ilustrações dos bondes assassinos de Nova Iorque. Portanto, o contato físico e a vulnerabilidade dos corpos passam a constituir outro importante medo que permeia o imaginário urbano. São as próprias sensações que são temidas em certa medida.

O medo midiático insere-se, portanto, num contexto sensível. Este sentimento só está presente no jornalismo contemporâneo justamente por ter sobrevivido à imprensa (MARTÍN-BARBERO, 2001), ou seja, por ter subsistido ao surgimento de um novo regime de publicização das impressões acerca da cidade. Tal movimento se explica não somente pela trajetória das narrativas sensacionais, muitas vezes oriundas de uma tradição oral, mas também por sua inserção na indústria cultural nascente no final do século XIX.

Segundo ONG (1998), a imprensa conferiu outro estatuto à palavra. Ela nasceu num momento de interseção entre a cultura oral e a escrita. Naquela época, a voz e a impressão disputavam a autoridade sobre as palavras. Essa disputa pode ser verificada em algumas das maneiras com as quais a Idade Média avançou sobre a Modernidade nos produtos culturais de massa. Por exemplo, por meio dos clichês, que eram tão importantes para a memorização na cultura oral, e que foram incorporados aos meios de comunicação de massa como algo desvalorizado (ONG, *ibidem*). Martín-Barbero (*op. cit.*) explica que os clichês não eram algo que denegrissem as obras, como são interpretados hoje pelos críticos de arte, mas funcionavam como chave de entendimento das tramas. A obra não tinha que ter uma "interioridade". Por meio dos clichês, sabia-se a que gênero o texto pertencia e isso tanto facilitava o entendimento quanto fazia parte da própria lógica de entretenimento. O autor identifica no século XVII o início de uma distinção na Europa entre os produtos culturais de acordo com a classe social a que se destinavam. Nessa disputa, coube às classes mais pobres, sociologicamente falando, a possibilidade de sentir as emoções nas suas expressões mais exacerbadas, enquanto, por outro lado, a burguesia se continha. Fica claro, então, de que lado ficariam o teatro melodramático e as narrativas sensacionais.

Na França, havia o *colportage* e, na Espanha, o cordel, que levavam ao público narrativas sensacionais como tragédias, fábulas, assassinatos, demônios, blasfêmias, sátiras contra as cidades e as pessoas, entre outros temas. Havia na Espanha também os "*pliegos de acontecimento*", ou seja, de notícias. E um de seus gêneros mais difundidos era o de crimes,

que foi na verdade o primeiro a ser escrito em prosa. Martín-Barbero identifica aqui o nascimento do jornalismo sensacionalista.

Também o melodrama vem de uma tradição de emoções hiperbólicas. Ele era um teatro de ação, sem diálogos, já que estes foram proibidos pela corte francesa em 1680, como forma de conter as paixões da plebe. Por esse motivo, os dramaturgos encontraram soluções cênicas de modo a substituir os diálogos, tais como figurinos estereotipados, efeitos sonoros e música, mímica, pirotécnica, ilusionismo, entre outros recursos (MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*).

A estrutura dramática se baseava na esquematização de arquétipos sociais e na polarização dos personagens entre o Bem e o Mal. Segundo Martín-Barbero, havia quatro estereótipos principais: o "Traidor", que encarnava o Mal e, por conseguinte, o medo, o "Justiceiro", responsável pela proteção da vítima e pelas cenas excitantes, a "Vítima", geralmente uma mulher, representante da dor, e o "Bobo", responsável pelas críticas e pelo riso. Os temas favoritos giravam em torno do medo, do terror e do mistério. Esse tipo de publicização das histórias acerca da vida das pessoas, ou mesmo da cidade e de seus personagens, é facilmente reconhecível nas duas coberturas do Globo, com exceção do riso e se estará explicar o porquê.

## **O medo**

O medo andava de mãos dadas com a fascinação e o terror no teatro melodramático do século XVII. Os personagens que provocavam esses sentimentos eram identificados como "o Traidor", como um sedutor, um agressor qualquer, ou a própria encarnação do Demônio. Nas reportagens analisadas, o Traidor aparece poucas vezes e de forma breve na figura dos criminosos diretamente relacionados com o assalto ao metrô e o ataque à universidade. Quando apareceu, foi na figura de Carlos Eduardo Soares Ramalho, o Nego, acusado de participação nos dois casos. Anderson Ribeiro chega a ser preso sob acusação de ter dado o tiro que matou Gabriela, mas não tem tempo de encenar o Traidor já que, no dia seguinte, Luiz Augusto Couto de Souza se apresenta à polícia, confessa o crime e afirma que Anderson não participara do assalto. Entretanto, a aura de perversidade não é atribuída ao novo preso, Luiz Augusto, que se mostra arrependido, dá entrevista e tem uma

fisionomia que não se encaixa no perfil de um antagonista. Imediatamente, a cobertura se volta para Nego, que, foragido, é tratado como o mentor intelectual do assalto.

Com exceção, portanto, desses casos nos quais a figura do Mal tem nome e sobrenome, geralmente ela aparece de modo abstrato e difuso tal como em "ladrões" e "vagabundos", e em prosopopéias como "bala perdida", "Morro do Turano", "tiroteio", "confronto", "o crime", "o tráfico", "guerra do tráfico", "ameaças" e "a violência". Nessas reportagens, "crime", "tráfico", "ameaças" são sujeitos que praticam ações. Ora, o fato de o Mal ser pouco encarnado em personagens concretos e ser bastante difuso em nomes abstratos levam estas narrativas a universos muito mais fantásticos, o que poderia colocar em xeque a propalada objetividade do periódico. No entanto, o fantástico, o sensacional está longe de ser antitético ao jornalismo. Pelo contrário, é um de seus pilares mais sólidos.

Principalmente no caso do ataque à universidade, cuja história é mais complexa, a figura do Agressor oscila entre muitos personagens. Ela tem início de modo mais concreto e vai se tornando cada vez mais abstrata e amplificada ao longo da cobertura. Começa com "guerra do tráfico", "Morro do Turano", "traficantes", os oito PMs que extorquiram os traficantes do Morro do Turano (o que teria motivado o ataque à universidade), o inspetor de polícia que recebeu uma fita com denúncias sobre ataque e que teria se omitido, "tráfico", entre outros. Mas, no dia 9 de maio, o personagem mau se torna o próprio Mal, ou seja, o medo ganha autonomia dramática: "cultura do medo", "crime", "ameaças", ligações telefônicas. O medo se torna difuso e espalhado por toda a cidade. Até um telefonema pode representar o Agressor.

### **A excitação**

Alguns personagens urbanos, no entanto, também oscilam na sua caracterização. A Polícia Militar, que freqüentemente assume o papel do Mal pode ser tratada eventualmente como "a Justiceira". O secretário de Segurança, que pode ser responsabilizado como "o Traidor" do povo algumas vezes, tenta se colocar mais adiante como "a Vítima" na trama de incompetências e omissões das demais autoridades e funcionários públicos. "Autoridades" também aparecem como culpados em alguns trechos assim como Justiceiras em outros. Mas a excitação aparece principalmente nos relatos das operações policiais.



Entretanto, o justiceiro surge como um fraco, como um herói que não vem dando certo. O jornal, supostamente representando a "sociedade", dá a entender que este personagem, um fracassado, precisa tomar a dianteira da história. Por outro lado, tal fraqueza do Justiceiro, ou dificuldade de identificá-lo, talvez seja parte de um jogo de retórica para mostrar que, na realidade, quem é o protagonista da história, que vai salvar a cidade indefesa é o próprio jornal. Deste modo, ele reafirma seu poder simbólico<sup>6</sup>.

### **A dor**

No melodrama de Martín-Barbero, a vítima encarnava a Dor, sempre injusta, mas também costumava ser identificada como a heroína por uma espécie de sofrimento edificante. Sua força estava em sofrer quase resignada. Nas duas coberturas analisadas, as vítimas são também femininas, jovens de 14 e 19 anos, que têm suas vidas interrompidas ou profundamente impactadas por uma ação violenta externa. Elas são a própria inocência. Junto com elas, sofrem as famílias e os amigos, assim como outros personagens da cidade não diretamente relacionados com os casos. A todos esses personagens, tenham eles ligação direta com Lucina e Gabriela ou não, está associada uma maior carga dramática. Nesses textos, as vítimas emblemáticas são as duas jovens, mas não somente elas. São também os comerciantes obrigados a fechar o comércio por ordem do tráfico, os "estudantes", os "motoristas", os "jovens", os "pais" e os "filhos", todos como categorias genéricas. Em determinados momentos, a própria PM oscila entre ser a Vítima ("Tráfico ataca PMs") e a Justiceira como se disse anteriormente. O secretário de Segurança também pode ser interpretado como vítima ou traidor na manchete do dia 8 de maio ("Garotinho admite que há descontrole na Segurança").

Alguns lugares privilegiados também aparecem como "vítimas" como as "escolas", as "universidade", os "colégios", e o próprio metrô ("No fim da linha"). Note-se que eles são não somente lugares privilegiados socialmente, como também instituições representativas da própria idéia de progresso da qual se falou anteriormente. O metrô, por exemplo, é quase um emblema da esperança no processo civilizatório da cidade. O Estado do Rio de Janeiro como um todo também surge como vítima quando o assunto "violência"

---

<sup>6</sup> Poder simbólico é "aquele poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem. (...) poder de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto, o mundo..." (BOURDIEU, 2004, pp. 7-15).

se relaciona com a administração federal, como se ele fosse preterido a outros estados na distribuição de verba da União.

Como foi mostrado, é possível localizar com facilidade essas três sensações próprias ao melodrama (a dor, o medo, a excitação) encarnadas nas figuras das vítimas, do mal e dos heróis nas duas coberturas. Mas, afinal, onde foi parar o riso?

## **O riso**

Sobra pouco espaço para o riso no Globo: as charges, os quadrinhos, um ou outro colunista. No melodrama, o riso representa a distensão, o relaxamento da trama narrativa. Esse relaxamento, ainda que não provoque gargalhadas, pode estar, por exemplo, nas reportagens de cultura, no "Segundo Caderno", de moda, no "Ela", de comportamento nas edições dominicais, ou nas matérias conhecidas no jargão jornalístico local como *features*. Para os jornalistas do Globo, a definição de *feature* é exatamente esta: dentre uma série de reportagens "sérias", ela deve ser o "respiro", deve ser elaborada com uma linguagem mais descontraída, com temáticas classificadas como leves, sem grandes conseqüências.

No melodrama, o Bobo é responsável pelo riso, que representa a crítica, a sátira, a inversão do drama em algo cômico (MARTÍN-BARBERO, *op. cit.*). Não há como negar, portanto, que o Globo possua espaços de distensão, onde se procura tornar mais leves os destinos. Mas essa operação é extremamente limitada. Seus espaços são raros e não se misturam com as matérias "sérias". Mesmo que venham ao lado de uma destas, aquelas recebem um tratamento gráfico que as diferenciam, com uma linha circundando o texto. Os temas também são tabus. Geralmente, não se vêem sobre morte, acidentes graves, etc.

Os casos Gabriela e Luciana, por exemplo, não foram dignos do riso em nenhum momento, em nenhum lugar. Por quê?

O sentido do riso também é histórico e vem sofrendo alterações ao longo dos séculos. Bakhtin (1999) atribui a ele uma expressão genuína da cultura popular medieval, como uma segunda vida em relação à vida oficial feudal e religiosa. Assim como o sensacional, o riso foi combatido pela racionalidade iluminista, para a qual a seriedade se confunde com a sisudez. Para os camponeses europeus da Idade Média, o riso era tão "sério" quanto qualquer outra forma de compreensão. Ele expressava uma visão carnavalesca do mundo, na qual tinham vez os ritos, espetáculos, obras verbais, insultos, heresias etc. O que não

significava de modo algum que eles não compartilhassem das visões "sérias" do mundo, mas elas coexistiam em seu cotidiano.

O riso estava associado a uma temporalidade cíclica, fundamentada numa religião camponesa, pagã, em oposição a uma temporalidade linear cristã. Para aqueles povos, nascer e morrer tinham outros sentidos que não os atuais burgueses. A morte, por exemplo, não estava em oposição à vida, sequer era capaz de infundir o terror. Nascer e morrer eram atos que estavam inseridos nas funções "baixas" da vida – comer, beber, dormir, defecar, procriar. Tal inteligência prática dizia respeito ao universo concreto, sensível, ou seja, das sensações mesmo. Não por acaso, do mesmo universo do qual se extrai o sensacionalismo.

Continuando com Bakhtin, esse riso carnavalesco não negava a realidade, apenas lhe dava outra "leitura". O riso não era depreciado, negativo, da ordem do desprezível, do risível como hoje. O povo ria dos anões, dos mal-formados, dos reis, dos santos, dos padres, de Deus, do idiota, da mulher grávida, do ébrio e do sóbrio, da criança e do velho, indiscriminadamente, riam das grosserias, dos insultos, riam dos que riam, riam de si mesmos. O riso não negava a ordem. Era ambivalente – negava enquanto afirmava – e estabelecia uma relação dual com a realidade.

A topografia de uma cultura que ria de si tinha a ver com a topografia dos corpos (BAKHTIN, *op. cit.*, p. 18). Afinal, o próprio entendimento de corpo confundia-se com o entendimento de povo. Ou mesmo de cidade. O "alto" significava o céu, o nobre, a cabeça, a razão. O "baixo": a terra, o sexo, as necessidades fisiológicas. Dessa distinção decorre em parte as considerações sobre o que é cultura "alta" e "baixa" atualmente. Resumindo, o riso, assim como o sensacional, fazia parte do que Bakhtin chama de realismo grotesco<sup>7</sup>.

Como se disse anteriormente, essa cultura chegou à Modernidade desvalorizada, relegada ao "povo" como algo pejorativo, como cultura de segunda categoria, como cultura popular no sentido que se ouve hoje no senso comum quanto, por exemplo, diz-se que são "populares" os jornais sensacionalistas. O riso chega enfraquecido, contido, envergonhado.

Deste modo, num diário que se pretende "sério", o riso seria uma ameaça à credibilidade, um desvio de leitura da realidade. Para manter a encenação dos rituais de objetividade, o jornal precisa apagar o riso sensorial, potente, alegre, o riso consciente da comicidade do nascer e morrer, para, em vez disso, figurar, em raros e específicos espaços,

---

<sup>7</sup> Realismo grotesco: sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média cujo apogeu se deu no Renascimento, por exemplo, com Rabelais (BAKHTIN, *op. cit.*, p. 17).

o riso sarcástico, irônico, do desprezo pelo riso e por aquilo do qual se ri. Portanto, a "degenerescência" da estética do riso impossibilita que hoje O Globo faça piada com os casos Gabriela e Luciana.

### **Conclusão**

As duas coberturas dão mostras do quanto um jornal destinado a um público de classe média não deixa de apelar para as sensações com facilidade, ou seja, não deixa de se valer de um gosto "popular". Dá mostras do sensacionalismo explícito do Globo a chamada de primeira página do dia 30 de março, na qual a adolescente morta era tratada com a intimidade do apelido, Gabi, e na qual se destacavam mais uma vez seus sonhos. A reportagem contava que ela treinava andar de salto alto para entrar numa boate, ou seja, que ela se preparava para um futuro. Gabriela se confunde com o futuro e com a própria paz. "Menina morta no metrô desenhava símbolo da paz", dizia o subtítulo da página 20. Tal associação é reforçada diariamente com a rubrica que utiliza a fotografia de Gabriela simulando uma pomba da paz com as mãos.

O mesmo gesto seria repetido por amigos de Luciana pouco mais de um mês mais tarde, o que indica a total assunção da imagem como argumento. Além de mártires da paz, as duas vítimas personificam a esperança, o progresso, afinal são "jovens estudantes", portanto em desenvolvimento, e o próprio futuro da cidade. Quem está sob ameaça de ter a vida interrompida é a cidade. O que se pode apreender das duas coberturas de modo geral é uma correspondência sugerida entre as duas jovens e a própria cidade do Rio, mas não a qualquer Rio de Janeiro. A vítima é uma cidade privilegiada, uma extensão de uma suposta inviolabilidade atribuída ao metrô, às escolas e às universidades e que agora teria sido abalada. Os espaços públicos são construídos como potencialmente perigosos, como indica o primeiro texto acerca da morte de Gabriela, que "cresceu assustada com a violência."

O espetáculo melodramático, portanto, fornece os principais contornos de ambas as coberturas e numa configuração mais ampla da cidade imaginada dominada pelo medo.

### **Referências bibliográficas**

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARBOSA, Marialva. *Imprensa, poder e público (Os diários do Rio de Janeiro – 1880-1920)*. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil Ltda, 2004.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita. A tecnologização da palavra*. Campinas (SP): Papirus Editora, 1998.

PATLAGEAN, Evelyne. "A história do imaginário".. In LE GOFF, Jacques (org.). *A nova história*. Coimbra (Portugal): Livraria Almedina, 1990.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas (SP): Papirus Editora, 1994, vol. II.

SINGER, Ben. "Modernidade, hiperestímulo e início do sensacionalismo popular". In CHARNEY e SCHUTZ (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naïf, 2001.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra*. Rio de Janeiro: Record, 2001.