



Suzane Von Richthofen E João Hélio: Um Estudo Acerca Da Espetacularização Da Notícia Sob O Prisma Da Análise Do Discurso

Leandro Tafuri¹ (graduando)

Denise Gabriel Witzel² (orientadora)

Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, PR

RESUMO Este trabalho objetiva analisar/discutir/entender a questão do espetáculo que se cria em determinados discursos veiculados pela mídia impressa. Tomando como objeto de análise textos jornalísticos que focalizam dois crimes que tiveram enorme repercussão nacional: o caso Susane von Richthofen, uma agressora; e o caso João Hélio, uma vítima, questionamos os modos de produção de sentidos que provocam certa espetacularização das notícias. No que se refere à agressora, estudaremos o que foi dito (e não-dito) logo após o assassinato, época das investigações, em 2002, e às vésperas do julgamento, em 2006. No que tange o estudo do caso da vítima, abordaremos os dias após o crime, isto é, no do calor do acontecimento. Para a constituição do *corpus*, selecionamos reportagens que “mereceram” ser capas das Revistas *Veja* e *Época*. O arcabouço teórico-metodológico desta pesquisa alicerça-se na Análise do Discurso de linha francesa.

PALAVRAS-CHAVE: espetacularização; mídia; análise do discurso; *Veja* e *Época*.

Os acontecimentos discursivos, analisados neste trabalho, são entendidos a partir do princípio de que há um imbricamento entre o real da língua e o real da história. A produção de sentidos se estabelece a partir da relação entre sujeitos históricos o que faz com que a interpretação se dê a partir do envolvimento do homem com a língua e com a história. Diante disso, questionamos algumas produções de sentidos da mídia contemporânea que, em certos casos, enfoca sobremaneira determinados crimes, como os que aqui serão apresentados: o caso da agressora Suzane von Richthofen, a jovem que, em outubro de 2002, arquitetou e auxiliou no assassinato de seus pais, Manfred e Marísia von Richthofen; e o da vítima João Hélio que, em janeiro de 2007, foi morto ao ser arrastado por sete quilômetros na cidade do Rio de Janeiro.

Entendemos que a mídia tem sua forma peculiar de produção discursiva com seus modos narrativos e rotinas próprias, que estabelecem alguns sentidos sobre o real no processo de sua apreensão e relato. Estudá-la por meio do discurso que a norteia e a constitui, permite-nos um maior entendimento de seus modos de significar, pois, de acordo com Rondelli (2001), ao veicular as notícias sobre atos de violência, ela se apropria, transforma em espetáculo e sensacionalismo ou, até mesmo, banaliza tais acontecimentos, atribuindo-lhes sentidos que, no instante de sua circulação social, induz

¹ Estudante de Graduação. 4º Ano de Letras Português e suas Literaturas da Unicentro. letafuri@hotmail.com

² Profª Mestre do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)



práticas referidas à violência e sedimenta tais práticas no imaginário coletivo, naturalizando-as.

O objeto de análise é constituído por reportagens que focalizaram os crimes pelos quais nos interessamos e, para tanto, selecionamos matérias que mereceram destaque nas capas, ou com manchete principal ou com uma breve chamada, das revistas *Veja* e *Época*.

Espetáculo: quando o homem morde o cão

Baseado nas idéias de Neal Gabler, Pena (2005) entende que, no palco contemporâneo, o espetáculo em cartaz é a vida. Todos os espectadores têm “direito” de entrar na intimidade dos atores e constituir alteridades e idealizar heróis, porém, não satisfeita, a platéia quer ela mesma encenar o grande espetáculo que, para os autores, têm o nome de realidade. Nessa montagem do real, Gabler (*apud* PENA, 2005) afirma que vivemos num momento de pós-realidade, onde novos episódios são gerados diariamente. Sendo assim, a mídia descobre “aplicações” que ultrapassam a própria realidade. “A mídia produz celebridades para poder realimentar-se delas a cada instante em um movimento cíclico e ininterrupto”, (PENA, 2005, p.88).

Para Boorstin e Gabler (*apud* Freire Filho, 2003), o espetáculo origina-se do desenvolvimento das diversas mídias juntamente com o “congenial mau gosto das massas”. Massa essa, definida por Ortega Y Gasset (*apud* Freire Filho, 2003), como “homem médio” e, não somente, “massa de operários” predisposta a consumir emoções baratas, lixo sensacionalista, apelos sensuais e estímulos visuais em detrimento da criação artística e uma produção mais bem detalhada, reflexiva e responsável.

Para Guy Debord, filósofo francês militante marxista, a sociedade pós-industrial é a sociedade do espetáculo. Relaciona o espetáculo à vida humana, pois para ele o primeiro está intrinsecamente ligado ao segundo, na medida em que é sua afirmação como representação.

As imagens tornaram-se independentes, escapulindo, assim, ao controle dos homens. Para Debord, as imagens emanavam da prática social coletiva. “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”, (DEBORD, 1997, p. 14). Porém, se comportavam como seres reais e autônomos “motivadores de um comportamento contemplativo e mesmerizado”, afirma Freire Filho (2003). Ressalta ainda que o espetáculo debordiano deve ser compreendido



como um desdobramento da “desubstancialização que envolve a sociedade”, motivada pela circulação de dinheiro, da mercadoria e da lógica quantitativa.

Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é o suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha. Forma e conteúdo do espetáculo são, de modo idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo é a presença permanente dessa justificativa, como ocupação da maior parte do tempo vivido fora da produção moderna. (DEBORD, 1997, pp.14-15).

Para o filósofo francês, este espetáculo e as imagens tecnologicamente produzidas interferem no homem, em especial, na sua capacidade de ver e interpretar de forma crítica o mundo. Numa sociedade ávida por espetáculos, o consumidor chega a preferir os espetáculos forjados à realidade, considerando a ilusão sagrada e a verdade profana.

O espetáculo ganha formas no instante em que a mercadoria ocupa a vida social. “O mundo presente e ausente que o espetáculo faz ver é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido. E o mundo da mercadoria é assim mostrado como ele é, pois seu movimento é idêntico ao afastamento dos homens entre si e em relação a tudo que produzem”, (DEBORD, 1997, p.28). Diante disso, podemos afirmar que a excelência do espetáculo concerne na mercadoria, que é sua fonte de vida e de preservação e a sua meta suprema, o caminho para o lucro.

Na sociedade contemporânea, a informação, a notícia, o jornal e a imprensa em geral são estetizados, marketizados e mercadorizados. A realidade dá lugar à estética da realidade. O esforço de objetividade dá lugar à estética da subjetividade. A apresentação torna-se uma representação protética e artificial. (MARSHALL, 2003, p.145).

Estas “mutações”, como argumenta Marshall (2003), são generalizadas e subvertem as lógicas da comunicação e da informação. A realidade estaria sujeita à ideologia “publicitária-mercadológica-liberal” e seria modificada na sua essência e na sua aparência. Afirma, ainda, que esta alteração produz uma “estética pós-moderna, transgênica e cor-de-rosa” e reflete nos espaços, corpos e sentidos, uma vez que os



domestica.

Espetáculo sob a ótica da Análise do Discurso

A Análise do Discurso nasceu na França no final dos anos 1960, principalmente com os estudos de Michel Pêcheux e Michel Foucault. A gênese da AD está na tentativa de explicar os mecanismos discursivos que dão suporte à produção de sentidos, ou seja, busca compreender os modos de produção e de interpretação em determinados contextos históricos e em determinadas sociedades.

Pêcheux, na obra *O Discurso - estrutura ou acontecimento* (1999), analisa o espetáculo enunciado pela mídia acerca de um acontecimento na França: as eleições presidenciais vencidas por François Mitterrand, em 1981. Nesse episódio, observa o autor, a imprensa veiculou a vitória, porém com três chamadas, ou enunciados, de acordo com a Análise do Discurso, distintas: “F. Mitterrand é eleito presidente da República Francesa”, “A esquerda francesa leva a vitória eleitoral dos presidencialistas” e “A coalização socialista-comunista se apodera da França”.

Como podemos observar, os três enunciados remetem ao mesmo fato, porém, eles não constroem as mesmas significações. De acordo com a posição ideológica do enunciatador, seu discurso é proferido. Após esta “circulação-confronto de formulações”, como define Pêcheux, via-se nas TVs francesas, a Praça da Bastilha tomada por pessoas “vitoriosas” com aquela campanha.

As pessoas “vitoriosas” na Praça da Bastilha entoavam o enunciado “On a gagné” (“Ganhamos”). Percebemos, com isso, o deslocamento discursivo dos campos de futebol para o campo político. “Este grito marca o momento em que a participação passiva do espectador-torcedor se converte em atividade coletiva gestual e vocal, materializando a festa da vitória da equipe, tanto mais intensamente quanto ela era mais improvável”, (PÊCHEUX, 2006, p.21). É importante ressaltar, que este grito era ecoado melodicamente.

O fato de que o esporte tenha aparecido assim pela primeira vez em maio de 1981, com esta limpidez, como a metáfora popular adequada ao campo político francês, convida a aprofundar a crítica das relações entre o funcionamento da mídia e aquele da “classe política”, sobretudo depois dos anos 70. Trata-se antes de tudo do “vedetariado” político, voluntário ou não, determinado pela bipolarização eleitoral, feita pela mass-media, dos confrontos parlamentares em regime presidencialista: a psicologização dos conflitos, através da retórica do



suspense, da reconciliação e da disputa, vai de par com uma informação das “bases” que passa agora mais rápida pelo canal de TV que pelos canais hierárquicos internos das organizações sindicais e políticas. (PÊCHEUX, 2006, p.21 e 60).

Pêcheux, ao analisar o ocorrido acima citado, evidencia a sobreposição do acontecimento político em relação ao enunciado “*on a gagné*” num jogo metafórico. Na cena esportiva, não se pergunta “quem ganhou a partida?”, por se tratar de um universo estabilizado. “a mídia construiu uma ‘univocidade lógica’ em torno do resultado da política, fazendo com que esse enunciado – profundamente opaco em sua materialidade lingüística – se tornasse uma proposição estabilizada, uma ‘verdade’”, (GREGOLIN in: GREGOLIN, 2003, p.11).

Os trajetos de sentido criam inúmeros interdiscursos à medida que os textos circulam em determinada sociedade. Porém, cabe ao sujeito interpretar estes inúmeros “fios que se destacam das teias de sentido que invadem o campo do real social”, (idem, p.97).

Análise do Discurso

Para a Análise do Discurso, o discurso é concebido como palavra em movimento, é uma prática da linguagem, onde se observa o homem falando. Assim, a AD não concebe a língua como sistema abstrato e, sim, como língua no mundo, “com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos seja enquanto membros de uma determinada forma de sociedade”, (ORLANDI, 1999, p.16).

O acontecimento é entendido como a emersão de enunciados que se inter-relacionam e originam efeitos de sentido. É, portanto, uma noção de grande valia para a AD, estando em contato com a noção de enunciação que é entendida como um evento, “e até um evento que não se repete e por sua relação com a história, campo para o qual a noção de acontecimento é uma espécie de matéria prima”, (POSSENTI in NAVARRO, 2006, p.93).

Assim, entendemos os dois casos analisados neste trabalho segundo a noção da AD, pois são fatos que se transformaram em acontecimento, na medida em que retornaram, revisaram, analisaram, especificaram, detalharam, correlacionaram, enfim, acionaram todo o arquivo existente e que eram similares ou fizeram-se similares. Vários textos jornalísticos (embora outros também o tenham sido) foram criados e veiculados.



Na AD, afirma-se que o texto possui caráter não acabado porque há uma enormidade de sentidos possíveis que deriva da relação do texto com outros textos. Isso significa que há uma relação inevitável e necessária de seu interior com o seu exterior. E desse exterior participam, obviamente, outros textos com os quais dialoga. Dessa noção, derivam os conceitos de intertextualidade e de interdiscursividade que são definidos por Indursky (2007, p.70) da seguinte maneira: “entendo por intertextualidade a retomada/releitura que um texto produz sobre outro texto, dele apropriando-se para transformá-lo e/ou assimilá-lo”. A noção de texto como espaço discursivo “aponta não apenas para o efeito de origem de um texto, mas também para outros textos que ainda estão por surgir e que se inscrevem na mesma matriz de sentido” (idem).

Com relação à noção de interdiscursividade, a autora afirma: “as relações interdiscursivas aproximam o texto de outros discursos, remetendo-o a redes de formulações discursivas tais que já não é mais possível identificar com precisão (...) a origem de um texto” (idem). Com efeito, o interdiscurso é a memória do dizer; o lugar de onde emanam múltiplos sentidos a partir das relações, polêmicas ou não, de um discurso com outros discursos.

Suzane von Richthofen: a doce menina má

Evidenciamos na capa da edição 234 da Revista *Época* a manchete “*Matou os pais e foi para o motel*”, em uma clara intertextualidade com o filme brasileiro “Matou a família e foi ao cinema”, de Julio Bressane, pois há uma relação de sentido que somente pode ser apreendida se atentarmos para os ecos do texto-fonte no outro texto. Dessa relação intertextual, emergem efeitos de sentido que deslocam os significados de forma polêmica o que provoca um efeito de paródia.

Na capa de fundo preto (edição 234) da Revista *Veja* há uma foto de Suzane no dia do sepultamento dos pais, como afirma a revista, com “lágrimas oceânicas no enterro”, ou seja, exageradas. Abaixo da imagem, a manchete “*Matou os pais e foi para o motel*”. A cor preta aciona a memória discursiva que nos remete à tragédia mencionada pela linha fina transcrita no seguinte enunciado: “*A tragédia da estudante que ajudou a planejar o assassinato do pai e da mãe com uma barra de ferro*”. As letras da chamada principal em vermelho acionam duas possíveis leituras na memória coletiva. A primeira refere-se ao fato de matar os pais a golpes de barras de ferro. Os pais são, em qualquer lugar do mundo, considerados seres sagrados e, Suzane, ao



arquitetar e facilitar a execução, rompe a barreira do sagrado e passa habitar o lugar do profano, simbolizado pelo termo “motel”. Neste caso, observamos o vermelho como representante do sangue, figurativizando a morte dos pais e, numa segunda leitura, característico da luxúria.

Guimarães (2003) considera a cor como instrumento de informação a partir do momento que ela consegue organizar e hierarquizar informações ou lhes conferir significado. Pressuposto isso, o autor a denomina como *cor-informação*.

É possível notar que uma cor pode nos informar sobre inúmeros fatos. A precisão da informação dependerá pois da história dessa cor, do conhecimento pelo receptor da informação dessa história e do contexto criado pela apresentação da notícia para empurrar o significado que se espera que ela venha a formar. Será quase sempre um jogo entre uma macro e uma micro história da cor, um jogo entre significados permanentes temporários, entre signos fortes e signos fracos. (GUIMARÃES, 2003, p.41)

A matéria é emoldurada (margens superiores e inferiores) por uma linha de cor preta que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2005), é a cor oposta a todas as outras, associada às trevas primordiais. Figurativiza, portanto, a morte, o luto na sua forma mais opressiva. É, também, a censura e a condenação de Suzane. Assim, a utilização de certas cores auxilia nos efeitos de sentido produzidos pelo veículo, cristalizando no imaginário coletivo a construção de determinadas imagens.

Ao longo da reportagem intitulada “*Monstro em casa*”, Suzane é caracterizada por itens lexicais apoiados na dicotomia boa/má (estudante, bonita, alegre, tinha tudo o que queria, futuro promissor, faixa preta em caratê, fluente em alemão, inglês e espanhol/ deu sinal verde, não derramou uma lágrima, fria, calculista, lágrimas oceânicas no enterro e impetuosa) que nos permite evidenciar como a revista construiu discursivamente a imagem da jovem. Monstro também é significativo na construção de sentidos da revista, uma vez que traz a imagem de horror e incredulidade, e que, neste caso, habita o lugar sagrado, de refúgio e proteção, o qual figurativiza a casa.

“*Ela é fria, calculista e impetuosa*’, diz o delegado Domingos de Paulo Neto, diretor do Departamento de Homicídios e proteção à pessoa (DHPP), de São Paulo”, (Época, 234, p.38, grifo nosso). Ao colocar que o “delegado diz”, a revista se “isenta”, busca nesta declaração a voz de autoridade que legitima o discurso jornalístico, a voz comprobatória de veracidade.

Configura-se um campo semântico onde se estabelecem traços que contribuem para se formar, subjetivamente, uma representação, deslocando a “informação” para outro lugar enunciativo: o do julgamento, avaliação. Condena-se pela posição ocupada por Suzane, o julgamento da moral.

A reportagem da revista *Época* (edição 234) foi publicada em 11 de novembro de 2002, ou seja, na mesma semana da edição 1777 da revista *Veja* (figura 1), de 13 de novembro de 2002. Ao contrário de *Veja*, que informou em sua capa “*A filha que matou os pais*”, *Época* deu destaque e chamada principal na capa para o crime da família Richthofen. A primeira deu à sua reportagem o seguinte título: “*Ela matou os próprios pais*”, e a segunda, como já foi dito, “*Monstro em casa*”. Assim como Pêcheux mostrou a circulação de sentidos opostos veiculados pela mídia francesa através de diferentes enunciados [manchetes acerca do acontecimento], observamos, não a oposição de sentidos, mas a diferenciação semântica acerca destes.

Esse contraste de sentidos se dá pela carga semântica proferida nos títulos das reportagens. Enquanto *Veja* é mais “objetiva”, *Época* confere subjetividade ao seu título ao preferir “*Monstro em casa*”. Observamos, então, na heterogeneidade dos discursos da mídia mecanismos que contribuem na construção do imaginário social, uma vez que ela oferece “não a realidade, mas uma construção que permite ao leitor produzir formas simbólicas de representação da sua relação com a realidade concreta”, (GREGOLIN, in GREGOLIN, 2003, p.97).

É por meio do imaginário que as pessoas podem alcançar todas as suas perspectivas e aspirações. É nele que, de acordo com Gregolin (2003), uma sociedade delinea suas identidades e seus objetivos, detectam seus inimigos e têm a possibilidade de organizar o passado, o presente e o futuro.

Todo discurso é produzido numa determinada situação e por determinados sujeitos, neste caso, pelo sujeito-jornalista sobre dos crimes analisados. Segundo a AD, este é o conceito de condições de produção que considera também a maneira como a memória é acionada. Em sentido estrito, aponta Orlandi (1999), a condição de produção é o contexto imediato.

Quando pensada em relação ao discurso, a memória é considerada como interdiscurso. “Este é considerado como aquilo que se fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma de pré-construído, o

já-dito que está na base do dizível”, (ORLANDI, 1999, p.31).

É esse o funcionamento discursivo da reportagem de *Veja*, edição 1951, ao aproximar Suzane do leitor afirmando que ela poderia ser a filha de “qualquer um de nós”. Dentre as estratégias enunciativas que apresentaram o acontecimento de forma bastante ‘chocante’, é possível, intertextualmente, depreender a relação de sentido entre a reportagem e a clássica história *Édipo Rei*, de Sófocles, uma vez que este texto é retomado a serviço daquela outra enunciação, integrando-se na rede de formulações que envolve, igualmente, a obra de Freud, mais precisamente suas reflexões entorno do complexo de Édipo, segundo o qual o filho tem o desejo de matar o pai, pois se sente ameaçado por ele.

No início da reportagem, *Veja* questiona: “*Que desvio de comportamento pode explicar a atitude da jovem que participou do massacre dos próprios pais?*”. Porém, a resposta não vem. As informações são passadas sem nenhuma fonte, exceto “*uma amiga*” de Marísia que é citada, mas sem nome e nenhuma afirmação de sua parte, ou pelos vizinhos dos irmãos Cravinhos que “contam” ao repórter sobre a vida dos jovens. O desvio de comportamento, portanto, fica por conta de Suzane ter se interessado por alguém de uma classe econômica diferente da sua.

“*Suzane disse que matou os pais ‘por amor’, pois eles se opunham a seu namoro com Daniel. O que transformou uma banal desavença familiar num crime odioso foram a vida dupla de Suzane e seu envolvimento com o mundo de delitos e drogas dos irmãos Daniel e Cristian*”, (VEJA, ed.1777).

A edição 1777 da revista *Veja* explicita que Suzane arquitetou a morte dos pais em decorrência de seu envolvimento com Daniel. Constrói-se, então, um “conto de fadas”, não com final feliz, mas com nuances trágicos. Sexo, brigas, drogas e uma paixão “obsessiva” são elementos desta história. Há um caráter generalizante, expresso na próxima seqüência discursiva que se sobressai nesta reportagem, uma vez que a moça que “*estudou em escola de elite e cursava o 1º ano de direito na Pontifícia Universidade Católica[que] tinha um carro novo, que ganhou de presente do pai, uma mesada generosa e passava as férias com a família na Europa*”, (VEJA, ed.1777), se envolveu com o “*mundo de Cristian e Daniel [que] era bem diferente do de Suzane. Eles são de uma família de classe média baixa [...]. moram num pequeno sobrado numa vila num bairro da Zona Sul de São Paulo, onde Cristian e Daniel são vistos como jovens problemáticos*”, (VEJA, ed.1777). Essas generalizações reverberam as

vozes sociais que afirmam, por exemplo, que é “bandido porque é podre”.

É na “luta de classes” que se constrói a reportagem de *Veja* (ed.1777), e da grande maioria das analisadas neste trabalho. Suzane, o “monstro” da revista *Época* (ed.234), “encena” a boa menina, arquiteta e põe em prática o assassinato dos pais. Encarna, aos olhos dos repórteres, a boa e a má, enquanto, relegados, os irmãos Cravinhos figurativizam todo o mal do crime. É um romance dicotômico, pois se constrói a imagem da agressora Suzane vítima da marginalidade de Daniel.

“Quando o namorico engatou, Manfred e Marisia não se importaram – acharam que era coisa passageira. [...] Apesar das diferenças sociais [...] o namoro foi aceito por quase três anos [...] Suzane enchia o namorado de presente. Entre outras coisas, presenteou-o com um aparelho de som e um par de óculos de marca famosa no valor de mais de 1000 reais. A família do namorado, de quem ela se tornou muito próxima, também mereceu agrados. [...] Com Daniel, Suzane também conheceu as drogas. Os dois fumavam maconha quase todos os dias e experimentaram ainda ecstasy, éter e cola”, (VEJA, ed.1951, p.109).

Suzane, Cristian e Daniel são réus de um mesmo crime, porém, cabe aos moços de classe média o papel de grandes vilões. As revistas constroem a imagem de Suzane como “tranquila, sociável e boa aluna desde o pré-esolar”, enquanto relegam aos irmãos Cravinhos o papel de delinquentes. E Daniel “*teve problemas de aprendizado na infância, largou cedo os estudos e não é capaz de pronunciar certos sons. Sua única habilidade é o aerodelismo. Chegou a ganhar um prêmio pela qualidade de seus modelos*” (VEJA, ed.1777) ou “*Os irmãos Cravinhos eram considerados delinquentes na vila em que moravam com os pais desde a infância*”, (ÉPOCA, ed.234).

A edição 1951 de *Veja* tem como reportagem principal o caso Suzane von Richthofen, na qual se narra o que aconteceu com a jovem após ter sido presa pelo assassinato dos pais e às vésperas do julgamento. A foto da capa está de acordo com o título da matéria “*Verdades e mentiras de Suzane von Richthofen*”, uma vez que traz seu rosto na sombra, o que figurativiza sua ligação com a morte, daí o título “*Os mortos de Suzane*”.

A reportagem “*Assassinos! Assassinos!*”, de *Época*, narra a curiosidade das pessoas pela casa dos Richthofen, depois do crime e sua reconstituição. “*Na carceragem do 89º DP, Suzane também tem se comportado com frieza. Acostumou-se rapidamente à rotina de presidiária. aceita a comida da cadeia, joga baralho com as*



colegas de cela e até reserva alguns momentos para rezar”, (ÉPOCA, ed.235, p.82). O lado *voyeur* do ser humano quer saber o que acontece no mundo das celebridades, por exemplo. Como Pena (2005) aponta, na lógica do espetáculo, essa (pseudo)celebridade pode ser até o mais frio dos bandidos.

Em suma, o caso Richthofen é um acontecimento discursivo espetacularizado pela mídia, na medida em que a jovem rica, bonita e inteligente planeja e executa o assassinato dos próprios pais e a mídia retoma outros casos semelhantes e suscita algumas discussões. *“O assassinato do casal Richthofen produziu uma reflexão incômoda para pais e mães brasileiros. Suzane sempre foi uma menina tranqüila, sociável e boa aluna desde o pré-escolar. Nada na biografia dos Von Richthofen, um casal zeloso com a educação dos filhos, parecia sugerir um ambiente familiar capaz de gerar a própria destruição”*, (ÉPOCA, ed. 235, p.82).

João Hélio: o mártir “guri dos sem-Chico Buarque”

Época (ed. 465) trouxe reportagem com chamada de capa acerca deste caso. “O horror, o horror”, é o título da matéria. Essa repetição da palavra horror no título tem como pretexto reiterar a sensação causada pelo assassinato do menino João Hélio. Mais uma vez, o jornalista se “apropria” da literatura para descrever o caso.

Aciona, portanto, a interdiscursividade entre o acontecimento presente e a memória coletiva de horror e assombro causada pela peça *Iliada* de Homero, ao narrar a morte de Heitor. *“Uma das maiores representações do horror na literatura está na Iliada de Homero. O poema, uma das grandes obras-primas da arte ocidental, narra a Guerra de Tróia. Num dos cantos de Iliada, Heitor, o maior dos heróis troianos, é morto pelo grego Aquiles e seu cadáver é arrastado diante das muralhas da cidade. Na semana passada, a imagem de um corpo arrastado assombrou o Brasil, numa cena de horror que nem o mais imaginativo dos poetas conseguiria sonhar. Com duas agravantes. Era uma criança. e, quando começou a ser arrastada, ela estava viva”*, (ÉPOCA, ed.456).

Em 14 de fevereiro deste ano, a edição 1995 da Revista Veja trouxe na capa um questionamento ao seu leitor: “Não vamos fazer nada?”. Com o fundo negro, aciona, novamente, a memória coletiva de luto, dor, tragédia, estampando a foto do menino João Hélio.

Geralmente, as revistas e os jornais são vistos a certa distância, por isso, a

importância das cores na criação das capas, pois é o texto não-verbal quem “fala” primeiro aos leitores.

A reportagem “Sem limites para a barbárie”, de Marcelo Bortoloti, da edição 1995 da Revista Veja, mescla a narrativa dos fatos com a clara opinião do jornalista e, por consequência, do veículo na qual está inserida. Esta opinião ganha destaque visual a partir da diagramação da página, pois o “texto opinativo” aparece em itálico. Dessa forma, depreende-se que João Hélio é o pretexto para se falar da violência que assola o Rio de Janeiro. É o mártir “*guri dos sem-Chico Buarque*”.

De acordo com a noção de acontecimento da análise do discurso, o assassinato do menino João Hélio se encaixa nesta categoria, uma vez que é um fato que não ocorre sempre e, além disso, faz a retomada de outros acontecimentos anteriores e possibilita discussões. Discussão como a proposta pela revista Veja: “*No que diz respeito ao crime, o Brasil não está na UTL... está na sala de emergência. A decisão de quem morre nessa sala, infelizmente, está nas mãos dos bandidos. [...] O crime precisa ser enfrentado como tal: uma combinação de pressões psicológicas, sociais, urbanas e familiares que está gerando pavor paralisante no país. É vital escapar da paralisia*”, (VEJA, ed. 1995, p.50).

Veja convida seus leitores, através desse apelo, a sair da paralisia. Compactua, dessa forma, com as dores da população brasileira estática diante da gritante violência, dando voz ao grito de justiça silenciado da população.

A revista o retrata como o “guri dos sem-Chico Buarque”, em clara referência à letra composta por este músico no ano de 1981, onde o compositor chama(va) atenção para o problema do menor que vive nos morros simbolizando os meninos que seriam os responsáveis pela criminalidade do país, além de viverem à margem da sociedade. Desta forma, em estágio paralisante que nos encontramos, “choramos” o menino assassinado. Menino este que não terá algum Chico Buarque para cantá-lo.

A composição de Chico Buarque narra, através de um eu-lírico feminino, a história da mãe que, pateticamente, se ilude ao ver seu filho entrar no mundo do crime e se deslumbra com o “sucesso” e “ascensão” do “rebento”. No entanto, marca uma posição ideológica do sujeito-compositor que critica a ordem social da exclusão.

De acordo com Orlandi (1999), o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre os processos parafrásticos e os processos polissêmicos. Enquanto aqueles significam os retornos aos espaços do saber, estes jogam com o equívoco. As paráfrases



produzem diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. Ao contrário da polissemia, que trabalha com a ruptura de processos de significação.

Essas são duas forças que trabalham continuamente o dizer, de tal modo que todo discurso se faz nessa tensão: entre o mesmo e o diferente. Se toda vez que falamos, ao tomar a palavra, produzimos uma mexida na rede de filiação dos sentidos, no entanto, falamos com palavras já ditas. E é nesse jogo entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente, entre o já-dito e o a se dizer que os sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos, (se) significam. (ORLANDI, 1999, p.36).

Neste sentido, Bortoloti, ao ressignificar o sentido da música “O meu guri”, de Chico Buarque, colocando que João Hélio é o “*guri dos sem-Chico Buarque*” baseia-se no processo polissêmico para tal construção. Podemos dizer, também, que se estabelece uma relação intertextual, uma vez que há a retomada de um texto para se estabelecer a significação de outro.

O fato é relatado de forma que permite levar o leitor à cena do crime. A “testemunhar” a dor e o sofrimento da mãe e a se indignar com a frieza dos bandidos: *“Pessoas que viram a cena também entraram em desespero enquanto os bandidos faziam ziguezague com o carro, tentando se livrar do corpo. Em algumas das treze ruas pelas quais João foi arrastado, ainda era possível ver rastros de sangue e massa encefálica pelo chão no dia seguinte. Os bandidos ainda rodaram por dez minutos e depois abandonaram o veículo numa rua deserta. O garoto, ainda atado ao cinto não tinha mais a cabeça, os joelhos nem os dedos das mãos”*. (VEJA, ed.1995, pp.48-49)

Depois do choque, a revista prende o leitor pela emoção. Narra de forma singela e com detalhes a vida do menino: *“João Hélio faria 7 anos em março, cursava o primeiro ano primário num colégio particular, torcia pelo Botafogo e estava feliz porque iria ganhar um quarto novo, pintado de verde. Alegre e muito agitado, fazia aulas de natação e futebol. Todos os dias Rosa [Vieites, sua mãe] o levava de carro à escola e o buscava. Em homenagem à mãe, João fez um desenho que ficou afixado no mural da sala e dizia: ‘Eu gosto dela’. O apego à irmã, de 13 anos, também era grande. No dia do enterro, Aline desesperou-se ao ver o pequeno caixão. ‘Eu quero meu bebê de volta. Quero meu irmão de volta, quero ouvir a vozinha dele de novo’, gritava”*. (VEJA, ed. 1995, pp.49-50).

A mídia transforma o presente em acontecimento jornalístico e, também, o



configura como estatuto histórico. Com isso, a sociedade assiste e participa da construção da história. Bortoloti aciona a memória discursiva dos leitores de *Veja* ao recuperar a canção de Chibo Buarque e também ao traçar um paralelo entre esse crime e outros que assombraram a humanidade: *“Chega de explicações. Todo fenômeno de degradação social tem explicação. A queda de Roma, a ascensão de Adolf Hitler, a proliferação do mal bolchevique pelo mundo, a destruição das cidades brasileiras pelos criminosos e seus asseclas, simpatizantes – ou simplesmente cegos – na intelectualidade, na polícia e na política. O martírio público do menino João Hélio está destravando a língua de dezenas de explicadores. São os mesmo que passaram a mão na cabeça dos ‘meus guris’ que desciam ao asfalto para subtrair um pouco do muito que os ricos tinha e, assim, sustentar a mãe no morro”*, (VEJA, ed.1995, pp.46-47).

Considerações finais

A breve análise nos possibilitou entender algumas formas constitutivas do discurso midiático que enreda seus leitores através de mecanismos que os seduz e produz efeitos de sentido que vêm ao encontro dos diversos dizeres a respeito de crimes bárbaros, tais como aqueles pelos quais nos interessamos. Pudemos, então, observar a forma como a mídia se comportou diante dos casos expostos, a configuração de João Hélio em mártir nacional e de Suzane como a doce menina má.

Não raro, como pudemos observar por esse estudo, os textos que circulam na mídia e que, ao entrarem em contato com o público, dissemina conceitos e valores que permeiam o imaginário social por irem de acordo com o desejo da sociedade, uma vez que ecoa a voz calada da população em crimes como os analisados.

João Hélio, assim como Suzane, se tornaram o entretenimento humano (celebridades), embora por motivos torpes, satisfizeram e satisfazem os infrenes anseios do público pelo sensacional, pelo espalhafatoso, pelo grotesco. Mesmo quando há assassinatos ou graves acidentes, os candidatos ao estrelato podem ser, não raro, os próprios assassinos ou quaisquer outros delinqüentes. Dessa forma, os textos analisados nos remetem à idéia de espetáculo de acordo com as idéias debordianas, uma vez que este está intrinsecamente ligado à vida humana.

Referências Bibliográficas

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio



de Janeiro: Contraponto, 1997.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Análise do discurso: reflexões introdutórias*. São Carlos: Claraluz Editora, 2007.

FREIRE FILHO, João. *A sociedade do espetáculo revisitada*. Anais do 26. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte-MG, setembro de 2003. São Paulo: Intercom, 2003.

Disponível em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/4335/1/NP1FREIRE.pdf>. Acesso em: 10/11/2006.

GREGOLIN, Maria do Rosário. *Discurso, história e identidades na mídia*. In: MALUF, O. (org.). *Discurso, sujeito, história*. (no prelo).

_____. *O acontecimento discursivo na mídia: metáfora de uma breve história do tempo*. In: GREGOLIN, Maria do Rosário (org.). *Discurso e mídia: a cultura do espetáculo*. São Carlos: Claraluz Editora, 2003.

GUIMARÃES, Luciano. *As cores na mídia: a organização da cor informação no jornalismo*. São Paulo, Annablume, 2003.

MARSHALL, Leandro. *O jornalismo na era da publicidade*. São Paulo: Summus, 2003.

ORLANDI, Eni. *Análise de Discurso: princípios & procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 2006.

PENA, Felipe. *Teoria do jornalismo*. São Paulo: Contexto, 2005.

PEDROSO, Rosa Nívea. *A construção do discurso de sedução em jornal sensacionalista*. São Paulo: Annablume, 2001.

POSSENTI, Sírio. *Análise do discurso e acontecimento: breve análise de um caso*. In: NAVARRO, Pedro (org.). *Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos*. São Carlos: Claraluz Editora, 2006.

RONDELLI, Elizabeth. *Imagens da violência e práticas discursivas*. In: PEREIRA, Carlos Aberto M. et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro, 2002.

Reportagens

AZEVEDO, Solange; MONTENEGRO, Tito. *Monstro em casa*. *Época*, nº 234, p.36, 11 nov. 2002.

AZEVEDO, Solange. *“Assassinos! Assassinos!”*. *Época*, nº235, p.81, 18 nov. 2002.

BORTOLOTTI, Marcelo. *Sem limites para a barbárie*. *Veja*, edição 1995, ano 40, nº6, 14 fev. 2007.

CARELLI, Gabriela; ZAKABI, Rosana. *Ela matou os próprios pais*. *Veja*, edição 1777, 13 nov. 2002. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/131102/sumario.html>. Acesso em: 25/04/2007.

LINHARES, Juliana. *Verdades e mentiras de Suzane von Richthofen*. *Veja*, edição 1951, ano 39, nº 14, 12 abr. 2006.