



Televisão, Sangue e Aristóteles: a tentativa de *katharsis* no telejornalismo policial de massa através da construção literária trágica¹

Prof. Ms. Bibiana de Paula Friderichs² e Fernanda da Costa³

Universidade de Passo Fundo

Resumo

Este artigo propõe, primeiramente, analisar a semelhança entre a forma de produção das matérias da editoria policial do telejornalismo massivo e a forma de produção da narrativa trágica literária; e, se essa semelhança é real, como o jornalismo a constrói. Através do estudo da tragédia, nos deparamos com o conceito aristotélico de *katharsis*. Quando o jornalismo utiliza-se da estética trágica para reconstruir os fatos reais, a tentativa de causar comoção se revela. O artigo, então, analisa tentativa de produção de *katharsis* no jornalismo televisivo policial. Através de uma visão específica sobre a linguagem televisiva dos *mass media*, o apelo freqüente do jornalismo ao sensacionalismo e a sua forma de produção, este artigo propõe uma reflexão não apenas em termos de conteúdo, mas, principalmente, em termos estéticos.

Palavras-chave

Telejornalismo; *Mass Media*; Violência; Estética; *Katharsis*;

Introdução:

A televisão, como meio predominantemente massivo na realidade brasileira do século XXI, apropria-se de linguagem e estética próprias para uma construção de sentido no ramo comunicacional. Porém, nota-se que em algumas editorias dos canais de massa, especialmente na policial, há uma apropriação da linguagem literária para a construção da narrativa dos fatos como notícia. Observando a produção jornalística distribuída pelos canais de televisão, percebe-se que o fazer noticioso tem a tendência de transformar fatos reais em uma história com início, meio e fim, além de ter personagens que realizam as ações atreladas a esse fato, para que o público receba essas informações com mais verossimilhança⁴. Esse ensaio busca compreender a relação entre

¹ Trabalho apresentado ao Intercom Junior, na Divisão Temática de Jornalismo, do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul.

² Prof. dos cursos de Jornalismo e Publicidade da Universidade de Passo Fundo. Doutoranda em Comunicação Social na PUC-RS. E-mail: bibiana@upf.br

³ Acadêmica dos cursos de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo e Letras – Habilitação em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Respektivas Literaturas e participante do GEP *Arte, sentido e história*, coordenado pelo Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta, na Universidade de Passo Fundo. E-mail: fefapf@hotmail.com.

⁴ Aristóteles distinguia “verdade de verossimilhança. Verossímil não é necessariamente o verdadeiro, mas o que parece sê-lo, graças à coerência da representação-apresentação fictícia. E nem sempre o verdadeiro, na ficção, é verossímil. Pode ser verdade, mas não convence o leitor, exatamente porque desrespeitou as convenções necessárias



a forma de produção das matérias policiais televisivas, a linguagem literária trágica e a *katharsis*.

Tragédia

Na teoria da literatura, a tragédia é um segmento do gênero dramático. Segundo a crítica literária Helena Parente Cunha (1979, p. 117), a palavra “*drama* em grego significa ação”. A partir dessa observação, a autora afirma que a visão globalizante dramática:

se volta para o que vai acontecer e instiga a ação para o final. Esta preocupação com o desfecho demanda que as partes se relacionam entre si e com o todo, numa interdependência em que nada funciona isoladamente. Devido a este caráter basilar, Staiger denomina a *tensão* a essência dramática (CUNHA, 1979, p. 116, grifo do autor).

O objeto da *mimesis*⁵ no gênero dramático, então, “recai sempre sobre as ações das personagens” (CUNHA, 1979, p. 117), fazendo as próprias personagens agirem diante dos espectadores. Para Cunha (1979, p. 117), “a ação se desenrola através de acontecimentos que revelam as personagens, situadas num determinado lugar e numa certa época”. Podemos relacionar esse caráter da narrativa dramática – de direcionar a ação para a figura dos personagens – com os *cases* do jornalismo, os chamados depoimentos.

O jornalismo policial utiliza-se de depoimentos para construir a cronologia dos fatos com mais verossimilhança, transportando assim, a narração da ação para a figura dos personagens. Porém, há uma relevante diferença entre essas estruturas: através do diálogo, a literatura coloca o personagem como sujeito da ação, “o diálogo é a forma natural de as personagens desenvolverem a ação, emancipadas do narrador” (CUNHA, 1979, p. 119); e, através dos depoimentos, o jornalismo coloca o sujeito como narrador da ação. É a representação do personagem para o fato real. “Anatol Rosenfeld assegura que, para se produzir uma ação através do diálogo, este deve contrapor as vontades das

ao conjunto autônomo da obra” (LEITE, 1997, p. 12). “É a verossimilhança [que] produz no espectador a ilusão de viver a ação cênica” (CUNHA, 1979, p.125).

⁵ O conceito de *mimesis* oriunda do filósofo grego Platão, se apresenta também, sob outra perspectiva, na *Poética* de Aristóteles. Para Platão “a mímesis se traduz em imitação (imitatio) corruptora dos *eidos*, distante da verdade e para tanto, ilusória” (CAPELATO, 1998). Auerbach descreve que Platão coloca a *mimesis* em terceiro lugar após a verdade. Reformulando a teoria platônica, Aristóteles propõe ao conceito de *mimesis* uma elevação. Capelato, ao interpretar o pensamento aristotélico acerca da expressão, descreve que “a mímesis consistirá numa produção que abarca em si uma referência ou analogia em relação ao real empírico, segundo o princípio da verossimilhança”.



personagens, isto é, revelar as atitudes contrárias” (CUNHA, 1979, p. 120). Para o autor:

o que se chama, em sentido estilístico, de “dramático”, refere-se, particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito (CUNHA *apud* ROSENFELD, 1979, p. 120).

A contradição necessária para o diálogo dos personagens dramáticos se relaciona com a premissa do jornalismo de que se deve mostrar, sempre, o contraponto, os dois ou mais lados da mesma história. Ouvir sempre as possíveis opiniões distintas para chegar o mais próximo possível objetividade.

Para que a ação dramática seja construída com verossimilhança, Cunha coloca, através do estudo de Staiger, que “por se achar no final o objetivo da trama e por existir cada parte somente em função do todo, não se admite retardamento na ação nem desperdícios de pormenores” (1979, p. 118). É o que podemos relacionar com as leis de construção jornalística como objetividade, coesão e, principalmente, concisão. Para Staiger:

convém restringir o tempo, economizar o espaço e escolher um momento expressivo da longa história, um momento pouco antes do final, e daí desse ponto reduzir a extensão a uma unidade sensivelmente palpável, para que ao invés de partes, grupos coesos, ao invés de passagens isoladas, o sentido global fique claro, e nada do que o espectador deva fixar se perca (CUNHA *apud* STAIGER, 1979, p. 118).

Contendo as características citadas acima, a tragédia se enquadra dentro do gênero narrativo, porém, possui suas próprias características, que a destacam dos demais subgêneros. “Para Aristóteles a tragédia é a *mimesis* de uma ação importante e completa, num estilo agradável, executada por personagens que representam os homens melhores do que são, a fim de suscitar piedade e terror e obter a catarsis dessas emoções” (CUNHA, 1979, p. 121). Segundo Cunha:

muitas tragédias rastream a linha aristotélica e retiraram seus argumentos de situações históricas ou lendárias de maior ou menor relevo, com personagens de excelsos valores morais, selecionadas da aristocracia, classe detentora das virtudes heróicas. [...] Quer obedeça ao receituário classicizante, quer enverede por um caminho mais livre, a tragédia contém sempre personagens que vivem uma irreparável desgraça. Staiger assevera que “quando se destrói a razão de uma existência humana, quando uma causa final e única deixa de existir, nasce o trágico”. O trágico é o esfacelamento do sentido último e



absoluto de uma existência, a explosão do “mundo” do homem (CUNHA, 1979, p. 121, grifo nosso).

Katharsis

O conceito de *katharsis* se encontra no capítulo VI da *Poética* de Aristóteles, nas duas ou três últimas linhas – dependendo da tradução e edição - do parágrafo 27, onde: “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1987, p. 205).

Tudo que se escreveu a partir daí, são interpretações sobre esse trecho da obra, como explica Helena Parente Cunha (1979, p. 121): “o efeito catártico da tragédia foi alvo das mais acaloradas discussões, contando-se, desde o Renascimento até hoje, com mais de 150 posições acerca deste verdadeiro estigma”. Eudoro de Sousa (1966, p. 66), vangloriado como melhor tradutor de Aristóteles, afirma que, dentre os 1271 problemas apresentados na *Bibliografia da Poética*, elaborada por Cooper e Gudman, 150 se referiam à *katharsis*. Segundo o autor, “essa ‘situação’ à distância propícia ao conhecimento de uma realidade, de outro modo incognoscível, determina a função catártica, não como ética, fisiológica ou hedonística, mas sim, como principalmente estética e finalmente gnóstica” (1966, p. 67).

Essa função estética e gnóstica está relacionada, para o filósofo alemão Hans Robert Jauss (1979, p.79), com prazer estético. De acordo com o autor, a *katharsis* faz parte das “três categorias fundamentais da fruição estética”: *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. Por *poiesis*, Jauss (1979, p. 79) define: “o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos [...] Nesta atividade, o homem alcança um saber que distingue tanto do conhecimento conceitual da ciência, quanto da atividade finalística do artesanato passível de reprodução”. *Poiesis* seria, então, o prazer relacionado com a produção artística. A *aisthesis*, por sua vez:

designa o prazer estético da percepção reconhecadora e do reconhecimento perceptivo, explicado por Aristóteles pela dupla razão do prazer ante o imitado; na estética aristotélica, a palavra *aisthesis* não é empregada propriamente neste sentido, mas, já na abertura da estética como disciplina autônoma, com Baumgarten, ela se coloca com o significado básico de um conhecimento através da experiência e da percepção sensíveis (JAUSS, 1979, p. 80).



A *katharsis* seria a última categoria de prazer estético. Para a sua denominação, Jauss une a designação de Aristóteles com a de Górgias, determinando por *katharsis*:

aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o expectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique. [...] Determinação ideal de toda arte autônoma: libertar o expectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer no outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar (JAUSS, 1979, p. 80-81).

Através dessa visão de liberação e libertação relacionada ao prazer catártico, Jauss evidencia a relação entre o entendimento de *katharsis* como uma transcendência do expectador, onde ele possa “ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura” (1979, p. 65). Para o autor, poder-se-ia dizer, o que a estética psicanalítica apenas confirmou, que esta justificação do prazer catártico “nos deu a única resposta até hoje convincente sobre a questão de por que a contemplação do mais trágico acontecimento nos causa o mais profundo prazer” (JAUSS *apud* KOMERELL, 1979, p. 65). Na estética psicanalítica, Freud recriou o prazer catártico baseado nas afirmações de Aristóteles:

o expectador no teatro ou o leitor de romances pode “gozar-se como uma figura importante e se entregar de peito aberto a emoções normalmente recalçadas, pois o seu prazer tem “por pressuposto a ilusão estética, ou seja, o alívio da dor pela segurança de que, em primeiro lugar, trata-se de um outro que age e sofre, na cena, e, em segundo lugar, de que se trata apenas de um jogo, que não pode causar dano algum à nossa segurança pessoal”. Deste modo, o prazer estético da identificação possibilita participarmos da experiências alheias, coisa que, em nossa realidade cotidiana, não nos julgamos capazes (JAUSS *apud* FREUD, 1979, p. 78).

Izabela Bocayuva, em seu artigo “Sobre a catarse na tragédia grega”, explica a *katharsis* sob o ponto de vista trágico, como uma “espécie de prazer próprio da tragédia, resultando na purgação do terror e da piedade” (2008, p. 46). Para a autora, através da verossimilhança literária, da imitação da natureza - a *mimesis* -, a tragédia “proporciona uma experiência de contemplação da vida ao mesmo tempo que de atravessamento radical por causa da identificação que ali deve ocorrer inevitavelmente” (2008, p.47). Essa identificação se faz através do humano, de ações que poderiam acontecer a



qualquer um de nós, ou seja, somente uma ação verossímil pode proporcionar esta identificação. Bocayuva defende que:

o distanciamento é evidente, afinal a tragédia é uma imitação, de tal modo que ao final da apresentação que levou cada espectador ao padecimento, é possível a sensação de alívio; daí o prazer da catarse [...] Não há injustiça no paradoxo da culpa do inocente. Por isso mesmo a tragédia suscita piedade. Houvesse injustiça no desfecho do drama, ele suscitaria indignação ou até mesmo ódio [...] Estamos enredados numa trama sobre a qual não arbitramos (BOCAYUVA, 2008, p. 47-49).

Com base nos autores aqui estudados, a conclusão de Helena Parente Cunha para os diferentes conceitos de *katharsis*, onde “registra-se uma tendência marcante para interpretar a *catarsis* no sentido de purificação e descarga de emoções” (1979, p. 121), é totalmente aceita. A *katharsis*, então, só é possível através da *mimesis*, da imitação das ações verossímeis da natureza, sensíveis aos nossos sentidos através do contato com as artes. Quando estamos vivendo uma situação trágica, não estamos elevando os nossos sentidos em forma de *katharsis*, estamos canalizando nossas emoções para que a situação seja controlada e que o sofrimento seja o mínimo possível. Já quando estamos em contato com a representação mimética de uma situação trágica, nós nos colocamos livres para o aprendizado, sentimos o terror e a piedade ao estamos em contato com os heróis trágicos e, posteriormente, aprendemos com isso. Porém, esse aprendizado não é meramente cognoscível, mas um aprendizado sensível, uma purificação. É quando, por exemplo, após vemos um filme ou lermos um livro, demoramos para “voltar” a realidade. Temos aquele tempo de purificação, onde aprendemos a lidar com os nossos sentimentos e com as adversidades que nos cercam através das situações vivenciadas por personagens fictícios.

Televisão: linguagem unilateral

George F. Gilder apresenta uma séria crítica ao fenômeno massivo da televisão, denominando-a como uma “ferramenta de tiranos” (1998, p.41), “um meio de comunicação totalitário” (1998, p. 39), que afronta a liberdade, individualidade, cultura e moralidade dos receptores de suas mensagens. De acordo com Gilder (1998, p.13), a televisão “trata-se de um sistema de transmissão pública que pressupõe que todos os seres humanos são essencialmente semelhantes” se satisfazendo, a qualquer momento,



de uma finita quantidade de canais e conteúdos restritos. Para o autor, além de “cultivar a passividade” (1998, p. 39), “a TV espreme a consciência de toda uma nação através de umas poucas dezenas de canais” (1998, p. 40). Esses poucos canais disponíveis abertamente à população brasileira, chamados neste ensaio de canais de massa, exemplificam solidamente as afirmações de Gilder quanto a restrita capacidade de seleção de conteúdo, tanto dos emissores, como dos receptores. Para Gilder (1998, p.13), “a TV desafia o mais óbvio fato sobre seus clientes – sua prodigiosa e eflorescente diversidade. [...] A TV ignora a realidade de que as pessoas não são inerentemente passivas; dada uma chance, elas respondem e interagem”. Um exemplo dessa resposta proposta por Gilder, no caso da televisão, é o controle remoto. Qualquer desagrado na programação, ou assunto desinteressante em pauta, o telespectador representa seu retorno através da mudança de canal. Temendo essa negativa resposta por parte do telespectador, a TV utiliza-se da chamada regra dos dois minutos:

o problema dos noticiários de TV é sintetizado pela regra dos dois minutos – a exigência usual de que, excetuando-se um terremoto ou uma guerra, nenhuma notícia leve mais de dois minutos. Trata-se de uma regra totalmente negativa. A razão não é que o público não deseje mais de dois minutos de cobertura de notícias do seu interesse. Em qualquer assunto profundamente interessante para o espectador, dois minutos são muito pouco. A razão da regra dos dois minutos é que o espectador não tolerará mais de dois minutos de uma notícia indesejável. A regra evita o controle remoto; essa é sua única função (GILDER, 1998, 129).

As alternativas de seleção substancial restrita ou até inexistentes massificam indivíduos com características distintas, o que proporciona o fenômeno de difusão de conteúdos apelativos e sensacionalistas, através de uma busca pela maior abrangência possível de indivíduos, que por sua vez, ao se contentarem com o sensacionalismo, participam do grupo denominado por Gilder (1998, p.18) como “vidiotas”. Para o autor (1998, p. 41), “a própria natureza da transmissão pública, contudo, impede a televisão de satisfazer os interesses especiais das audiências dispersadas por cada país”.

Segundo o autor (1998, p. 13), “as pessoas têm pouco em comum, exceto seus interesses lascivos e seus medos e ansiedades mórbidas. Tendo necessariamente por alvo esse mínimo denominador comum, a televisão piora a cada ano”. O autor compara o emissor - aquele que produz o conteúdo da televisão - com Fausto, personagem popular de uma lenda alemã, que pactua com o demônio:



o vídeo plenamente animado e o áudio de alta fidelidade são os mais poderosos instrumentos de mídia jamais inventados. Mas para empregá-los atualmente, o artista [produtor de TV] geralmente tem que fazer um pacto faustiano. Tem de abrir mão da individualidade e criatividade. Tem de se submeter aos mais baixos termos do apelo de massa (GILDER, 1998, p. 40).

Mas essa relação entre tragédia e jornalismo pode ser ainda mais ampla. Se, por exemplo, analisarmos um telejornal de horário nobre de 30 minutos, podemos constatar que, na maioria de suas edições, 10 minutos ou mais, serão desencadeados para assuntos da editoria policial. Para Tiski-Franckowiak:

os comportamentos humanos, se observados com profundidade, adquirem espantosa subjetividade, cuja compreensão foge à lógica. Por exemplo, como explicaríamos aglomerações ávidas de curiosidade, fascinadas ante um terrível incêndio, uma catástrofe, ou ainda quando se contorcem à vista de um cérebro humano esmigalhado após um acidente? Sofrem, porém não se afastam. Pelo que consideramos de normalidade, tudo o que causa dor e desconforto deveria provocar fuga e afastamento. Qual é o magnetismo das cenas de horror, mistério, agressão e sexo, que tanto fazem sucesso no cinema ou televisão? A miséria humana e o sofrimento são temas preferidos pelo sensacionalismo nos meios de comunicação. [...] Os seres humanos são levados ou precisam intrinsecamente de emoções fortes? (TISKI-FRANCKOWIAK, 1997, p. 19).

Há várias explicações sobre as razões que denominam a predominância do policial no noticiário de TV. Baseado nas idéias psicanalíticas de Freud, onde toda a civilização se funda num ato de violência, o psicólogo Mario Fleig em seu artigo “Violência: lixo atômico não reciclável?”, afirma que a violência seria um ato instintivo, inato do ser humano. Para Fleig, a difusão das pautas policiais nos espaços jornalísticos desencadeia outra problemática da sociedade atual: a banalização da violência. Tiski-Franckowiak afirma que:

já em tempos remotos os homens se divertiam nos circos, onde desafortunados eram jogados às feras ou disputavam o direito à vida através de lutas violentas. As vítimas de guerra perdiam a condição humana, tornando-se escravos eram exibidos em desfiles públicos, acompanhados de rituais festivos, regados a vinho. Hoje, supostamente, já nos tornamos mais civilizados e nos escandalizamos com isto. Será real ou fictícia esta humanização? O processo civilizatório e a ciência deram ao homem subsídios para justificar os atos considerados negativos e para mentir melhor. A consciência da atualidade tem o requinte da explicação científica (TISKI-FRANCKOWIAK, 1997, p. 19-20).



Vivemos, segundo a autora (1997, p. 19), numa “aparente humanização”, uma humanização fictícia.

Ao dissertar sobre a exposição da violência, Gilder também alerta para a problemática da recepção: para ele, a problemática não gira apenas na apresentação da violência, mas na negação obtusa, pelos dirigentes das emissoras, de que essa dieta apelativa possa afetar a conduta dos telespectadores. É como se os proprietários dessas emissoras negassem a mais óbvia importância sobre os meios de comunicação: sua capacidade de influenciar a opinião pública. Segundo Tiski-Franckowiak, “o poder da mídia é muito forte para ser desprezado” (1997, p. 9).

Para Tiski-Franckowiak (1997, p. 55), “a tendência dos meios de comunicação é explorar e agravar os conflitos existentes nos seres humanos com a falta de critério no sensacionalismo e na ânsia de alcançar um alto índice de audiência”. Segundo Gilder (1998, p.129), “o vídeo é mais eficaz em transmitir choques e sensações e em apelar para os interesses básicos de grandes audiências heterogêneas. As imagens são mestres em abrir caminho até os substratos glandulares da comunidade humana”. Para o autor, nada como um corpo ensanguentado para atrair o olho e impedir que se mude de canal.

A construção estética das matérias televisivas de massa, também tendem a obedecer certos padrões visuais presentes no universo subjetivo da psicologia, que segundo Tiski-Franckowiak (1997, p.57), “liga o emissor e o receptor da mensagem”. De acordo com estudos realizados pela pesquisadora, as cores afetam os neurotransmissores e têm essencial função na construção de uma mensagem visual. Para ela, “a escolha de cores depende dos objetivos a serem alcançados na mensagem” (1997, p.95). Segundo Tiski-Franckowiak, existem dados no campo perceptivo que forcem olhar em determinada direção:

na observação psicológica, o indivíduo, quando se depara com as cores no campo perceptivo, é “quase” obrigado a olhar mais para as primárias do que para qualquer outra. O vetor (força ou direção do olhar) é orientado primeiramente para uma das primárias, cor que exige sua atenção (TISKI-FRANCKOWIAK, 1997, p. 135).

Na construção estética das cenas apresentadas nas matérias policiais, observa-se a presença de cores fortes e escuras, com a predominância do vermelho, do sangue, uma cor primária. De acordo com Tiski-Franckowiak (1997, p.132), o vermelho, além de lhe direcionar o olhar, “eleva a pressão arterial, acelera as batidas cardíacas e, em alguns



casos, provoca inquietação e agressividade”, interferindo no sistema nervoso responsável pelos estados de alerta, ataques e defesa.

As afirmações presentes nos estudos psicológicos de Tiski-Franckowiak, apresentam uma tendência à mensagem subjetiva, que diante do distanciamento e passividade que a comunicação de massa atual apresenta, busca ligar o receptor à imagem difundida pelo âmbito emocional. Essa tentativa de “comoção em massa” se faz presente diariamente no jornalismo policial, onde as pautas originam de fatos trágicos, violentos ou injustos, ou até, uma concomitância dessas características. Como observamos nas explicações de Gilder e Tiski-Franckowiak, o interesse comum se une a construções sensacionalistas, resultando em histórias que remetem-nos a uma análise sobre semelhança dessas narrativas com as conhecidas tragédias ficcionais da literatura.

Posicionamento

Para construir efeito de sentido e naturalmente relacionado com a construção artística, o jornalismo se apropria da estética literária trágica para solidificar sua narrativa em prol de uma aproximação da mensagem com o receptor, e com isso, oferecer subsídios para uma ilusória tentativa de *katharsis*. Na Poética, Aristóteles exemplifica a *katharsis* utilizando-se da tragédia atemporal *Édipo Rei*, de Sófocles, onde os conflitos e personagens são tão perfeitamente construídos em suas instâncias psicológicas que possibilitam, através da contemplação do espectador, a experimentação de sentimentos como temor e piedade.

A exemplo da *katharsis*, - ao debruçar-se sobre alguns estudos que tem como foco a televisão e observar a programação televisiva - é possível perceber que narrativa jornalística atual tenta comover o público e criar um forte laço subjetivo e emocional, que o impossibilite avançar ou retroceder botões no controle remoto. Para realizar essa aproximação, o jornalismo transforma fatos trágicos em narrativas de estruturas ficcionais. Para a crítica literária Lígia Chiappini Moraes Leite (1997, p. 6), “quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, narração e ficção praticamente nascem juntas”. Então, narrando fatos reais, o jornalismo não se isenta de se apropriar da ficção.

O jornalismo policial personifica indivíduos através dos estereótipos que a própria mídia ajudou a consolidar na sociedade, obtendo muitas vezes errôneos juízos de valor, e assim, induzindo também o telespectador a produzir tal juízo. Porém, ao



contrário de Shakespeare - dramaturgo que trabalhou espantosas estruturas psicológicas em suas personagens -, que dá ênfase ao desenrolar da trama, deixando que o leitor analise seus personagens, a mídia se detém no fato final, a cena de sangue, apresentando seus personagens apenas como “vítima” e “assassino”. O jornalismo, ao apresentar Iago como invejoso e malvado, e Otelo como vítima das articulações do primeiro, induz um juízo de valor sob o fato, sem apresentar subsídios para uma possível visão de Otelo como um homem extremamente ciumento.

De acordo com Irene T. Tiski-Franckowiak, a passividade desencadeada aos indivíduos receptores do conteúdo da *mass media*, durante o processo de difusão informativa, promove um distanciamento entre a moderna comunicação e o homem. Esse subjetivismo midiático promove uma noção de humanização fictícia, que está interligada com o conceito de banalização da violência, previsto por Mario Fleig. Segundo Tiski-Franckowiak (1997, p.19) “na aparente humanização, as formas primitivas de violência são repudiadas, mudaram de roupa, adquiriram maior refinamento, maior sutileza”.

Observando tais explicações, Tiski-Franckowiak (1997, p.20) afirma que, seguindo o conceito freudiano, “as imagens e mensagens tornam-se símbolos ou representações indiretas e figuradas de uma idéia, desejo ou conflitos a serem resolvidos. As simbologias seriam a substituição do real desejado”. Sendo assim, a mensagem se transforma em encenação imaginária, onde o indivíduo se faz presente de maneira simbólica. De acordo com a autora, há duas vertentes distintas de mensagens: as diretas, compreendidas igualmente por todos; e as conotativas, que são compreendidas de acordo com as necessidades individuais. Quanto mais “obscura” for a mensagem, mais diversificada será a interpretação particular. Se cada receptor, após receber uma mensagem de um meio de comunicação, a absorve e a interpreta conforme suas experiências, meio social, cultura e tudo aquilo que o permeia, a massificação da comunicação encontra-se sem uma justificativa plausível para a utilização de conteúdos apelativos e sensacionalistas. Se cada mensagem é diferentemente interpretada, por que justificar a abordagem desse tipo de conteúdo no objetivo de massificação da audiência e abrangência de um maior número de receptores? Não seria mais razoável, então, tratar os receptores como indivíduos e não como massa?

A estética da violência vai muito mais além do conteúdo midiático. Belarmino Cesar Guimarães da Costa, no livro *Estética da violência: jornalismo e produção de sentidos*, baseado na Escola de Frankfurt e na Teoria Crítica, traz uma discussão



extremamente relevante para a análise da mídia: de que a estética da barbárie está relacionada não apenas com o conteúdo sensacionalista, mas com a forma produção jornalística. O sensacionalismo faria, então, na perspectiva do autor, parte da estética jornalística, da forma de produção das matérias, que ele relaciona em todo o livro com os princípios capitalistas de produção em massa da “indústria cultural”, de Theodor Adorno e Max Horkheimer.

Na edificação da *katharsis* como objeto de transcendência prazerosa, como aprendizado a partir da experiência, Aristóteles discorre sobre a *katharsis* como possível decorrência de uma estética da recepção artística, ou seja, a tentativa de produzir sentido emocional elevado à purificação é segmento das belas artes que, através da *mimesis*, conseguem imitar as ações da natureza. Sendo jornalismo uma ciência comunicacional, onde o objeto de produção se dá pela informação, sua tentativa de *katharsis* a partir de uma especial construção narrativa das matérias policiais se torna sem sucesso neste objeto de análise. Sendo a linguagem literária uma linguagem caracteristicamente subjetiva, onde o receptor se torna íntimo da mensagem, a edificação da *katharsis* na estética da recepção é claramente viável e fatível. Porém, afirmar que a *katharsis* literária se produz a partir de uma subjetividade estética é um equívoco, um reducionismo, a *katharsis* não necessita apenas de um exercício de experimentação estética pelo espectador, mas também de uma forma de produção específica, por se tratar de uma produção artística, onde o prazer está relacionado desde a etapa de elaboração, a produção poiética.

O conceito de realização poiética também exemplifica porque o jornalismo não produzirá *katharsis*. O principal aspecto que permeia a produção poiética é a necessidade que o artista têm de se expressar e compreender o mundo exterior, ou seja, a *poiesis* pode ser compreendida como uma consciência produtora, como vimos acima. O ato de produção jornalística do *mass media*, por sua vez, relaciona-se com o conceito de práxis, que engloba qualquer tipo de produção, a produção em série do artesão, e nasce da necessidade pura informação, da divulgação de um fato relevante para a vida em sociedade. É uma produção intelectual que possui formato específico, que não procura inovar no conteúdo e teme inovar na estética. Esse tipo de produção jornalística de massa possui uma espécie de receita a ser seguida na sua produção, onde o emissor da mensagem possui valor dúbio: nunca sabemos se seu discurso defende sua opinião ou os interesses do meio de comunicação em que trabalha.



Para Wolfgang Iser, teórico da Universidade de Konstanz, em seu artigo *O ressurgimento da estética*, a práxis, como simples produção, não está atrelada ao ato poético de prazer estético, bem como seu “produto” não está relacionado com a recepção estética elevada em forma de *katharsis*. O telejornalismo produzido pela editoria policial dos *mass media*, então, não possui capacidade para promover essa espécie de purificação proposta como *katharsis*.

A comoção gerada em seus receptores pode estar mais ligado com um ato de humanização fictícia, a “aparente humanização” (1997, p. 19) tratada por Irene Tiski-Franckowiak. Para a autora,

a mesma violência simbólica e destrutiva contida nas aglomerações junto a incêndios e catástrofes, nos quais algo está sendo destruído sem a participação direta daquele que presencia. Ao identificar-se com as imagens, a agressividade inconsciente é projetada e deslocada; o indivíduo participa mas não é culpado, a destrutividade ocorre e é vivenciada mentalmente, sem culpa. O Superego pode até se manifestar em forma de “pseudo-ajuda”, através de alguma lágrima, e o sujeito sente-se bom e piedoso, está em paz consigo, não tem consciência de que participa passivamente da destrutividade projetada simbolicamente (TISKI-FRANCKOWIAK, 1997, p. 42-43).

Quando o espectador assiste a violência na televisão, ele “mata e agride simbolicamente, sem sentir culpa real; deprava-se fantasiosamente, sem perder a dignidade e a condição de homem civilizado” (TISKI-FRANCKOWIAK, 1997, p. 20). E pior, ainda se sente bem, realizado, por ser um bom sujeito, um sujeito que mesmo sem possuir culpa alguma é capaz de comover-se com a dor alheia.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Ética a Nicômano; Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo S. A., 1966.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo. Representativa, 1946.
- BOCAYUVA, Izabela. *Sobre a catarse na tragédia grega*. Anais de filosofia clássica: Revista do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRJ, vol. 2 nº 3, 2008. Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/~afc/2008/IZABELA.pdf>. Acesso em: 02 de abril de 2009.
- CAPELATO, Rafael. *O conceito de mimese na poética de Aristóteles*. Campinas, 1998. In: <http://groups.msn.com/SEMANTICA/ammese.msnw>. Acesso em: 07 de novembro de 2008.



COSTA, Belarmino Cesar Guimarães da. *Estética da violência: jornalismo e produção de sentidos*. Campinas, SP: Autores Associados; Piracicaba, SP: Editora UNIMEP, 2002.

CUNHA, Helena Parente. *Os gêneros literários*. In: PORTELLA, Eduardo et.al. *Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

FLEIG, Mario. *Violência: lixo atômico não reciclável?*. In: FLEIG, Mario (Org.). *Psicanálise e Sintoma Social*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1993.

GILDER, George F. *A vida após a televisão: vencendo na revolução digital*. Tradução de Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

ISER, Wolfgang. O ressurgimento da estética. In: ROSENFELD, Denis (Org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

JAUSS, Hans Robert. *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis*. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A leitura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1997.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1999.

TISKI-FRANCKOWIAK, Irene T. *Homem, Comunicação e Cor*. São Paulo: Ícone, 3ª edição, 1997.