UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

Davi Mamblona Marques Romão

Jornalismo Policial: indústria cultural e violência

São Paulo

2013

Davi Mamblona Marques Romão

Jornalismo Policial: indústria cultural e violência

(Versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Área de Concentração: Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano

Orientador: Prof. Dr. Pedro Fernando da Silva

São Paulo

2013

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Romão, Davi Mamblona Marques.

Jornalismo policial: indústria cultural e violência / Davi Mamblona Marques Romão; orientador Pedro Fernando da Silva. -- São Paulo, 2013.

206 f.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Jornalismo 2. Violência 3. Indústria cultural 4. Meios de comunicação de massa 5. Teoria crítica I. Título.

PN4705

ROMÃO, Davi Mamblona Marques

Jornalismo Policial: indústria cultural e violência

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À memória de Edvaldo, meu pai, e Carmen, minha avó, os quais me ensinaram o rigor e a gentileza que procuro levar comigo na vida, e que me esforcei por trazer também para este trabalho.

À Maria do Carmo, minha mãe, cuja força e ternura inquebrantáveis me deram todas as condições necessárias para a realização de mais este projeto.

Em cada linha acertada deste trabalho vocês estão presentes, e por isso lhes sou infinitamente grato.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo auxílio financeiro. Também ao Instituto de Psicologia da USP pelo acolhimento e toda estrutura oferecida. A ambos agradeço, pois foram fundamentais para a realização desta pesquisa.

Ao professor Pedro Fernando da Silva, que sempre com muito cuidado e paciência me ofereceu ajuda inestimável ao longo deste percurso de amadurecimento pessoal e desenvolvimento da pesquisa. Percurso iniciado há mais de quatro anos com um desajeitado projeto de iniciação científica que aos trancos e barrancos se converteu em uma dissertação de mestrado da qual sou muito orgulhoso. Por tudo que gentilmente comigo compartilhou, sou muito grato.

Aos professores José Leon Crochík e Jaime Ginzburg, primeiramente por aquilo que pude deles aprender em suas aulas e nos mais diversos contextos dentro dessa Universidade. Também pelo trabalho dedicado de crítica que se dispuseram a fazer em relação ao meu texto, pelas questões e sugestões importantíssimas e interessantíssimas que levantaram. A partir de suas contribuições acredito que pude melhorar meu trabalho em todos os aspectos relevantes para a realização de uma boa pesquisa.

À minha família, que nos momentos difíceis e nos momentos bons está sempre presente, compartilhando e ajudando. A meus tios, tias, primos e primas, e, em especial, minha mãe Maria do Carmo, minhas tias Mara e Cris, minha irmã Raquel e meu avô Antônio Ruy. Tê-los próximos a mim sempre me fortalece.

A Erica Martinelli, companheira de risadas e lágrimas, decisões difíceis e abraços fáceis, discussões acadêmicas e cachoeiras, desertos e florestas. Muito além das várias contribuições diretas que você fez ao texto, sem sua companhia esta jornada teria sido muito mais pobre de vida. Agradeço pela presença e pelo carinho.

Aos amigos, as ótimas pessoas que tenho a sorte de ter ao meu lado, pelas conversas, viagens, abraços, ajudas, cervejas, festas, discussões, insights, risadas, planos e memórias que compartilhamos. Alguns mais distantes, outros mais presentes, todos contribuíram para que eu fosse capaz de levar a cabo esta tarefa. Dentre todos, um agradecimento especial àqueles que, de uma forma ou de outra, mais diretamente participaram deste percurso, e cujo carinho cotidiano me faz tão bem: Alan, Victor, Juliano, Márcio, Pedro, Pedro Gabriel, Arthur Rafael,

Cristiane Izumi, Helena, Vanessa, Bosco, Rafa, Diego, Ligia, Jairo, Maria Elisa, Thor, Maria del Carmen, Bia, Yuji, Matheus, Daniel, Thiago, Marcos, Cata, Dario, Fábio, Ester, Charlene, André.

A Néelson da Silva Jr., pela dedicação e inteligência com que me ajuda a desfazer os nós que eu mesmo dou em meus caminhos.

A Bruno Araujo e Elenice Araujo pela ajuda na gravação de algumas edições dos programas que precisei. Ajuda providencial em um momento em que o meu analfabetismo eletrônico ameaçou o bom andamento da pesquisa.

A Afonso Benites e Marcos Rufino agradeço pela disponibilidade e atenção. Graças a vocês tive acesso a uma perspectiva completamente diferente sobre meu objeto de estudo, ajudando-me a compreendê-lo de forma muito mais precisa. Suas contribuições foram importantíssimas para minhas reflexões.

A Manuela Monti e a Alan Osmo, pelo cuidadoso trabalho de revisão. E também a Erica e Pedro, pela ajuda na revisão de vários trechos e capítulos.

Por fim, a alguns mestres com quem tive a afortunada oportunidade de conviver ao longo de minha formação e que, apesar de agora distantes, deixaram marcas que os fazem sempre presentes na minha forma de pensar e agir. Em seus exemplos reconheci o compromisso ético, o rigor e o amor necessários para um bom trabalho, exemplo esse que espero ter conseguido seguir ao longo de meu mestrado. São eles Maria Helena Patto, Ana Maria Loffredo, Adriana Marcondes e José Moura Gonçalves Filho.

A todos, meus sinceros agradecimentos. Sem vocês este trabalho não teria sido possível.

Os próprios meios técnicos tendem cada vez mais a se uniformizar. A televisão visa uma síntese do rádio e do cinema, que é retardada enquanto os interessados não se põem de acordo, mas cujas possibilidades ilimitadas prometem aumentar o empobrecimento dos materiais estéticos a tal ponto que a identidade mal disfarçada dos produtos da indústria cultural pode vir a triunfar abertamente já amanhã – numa realização escarninha do sonho wagneriano da obra de arte total. A harmonização da palavra, da imagem e da música logra um êxito ainda mais perfeito do que no Tristão, porque os elementos sensíveis – que registram sem protestos, todos eles, a superfície da realidade social – são em princípio produzidos pelo mesmo processo técnico e exprimem sua unidade como seu verdadeiro conteúdo.

Theodor Adorno & Max Horkheimer

Resumo

ROMÃO, D. M. M. **Jornalismo Policial: indústria cultural e violência**. 2013. 206 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

O objetivo desta pesquisa é analisar e discutir a forma como a violência é apresentada nos programas do gênero televisivo Jornalismo Policial. Para tanto, selecionamos como material de análise algumas edições de programas do gênero. Em seguida, a partir de conceitos fundamentais da Teoria Crítica da Sociedade, em especial os de indústria cultural, pseudoformação e falsa projeção, além de bibliografia específica sobre o tema, procuramos traçar a estrutura básica destes programas e interpretá-la criticamente. Os programas selecionados foram o *Brasil Urgente* (transmitido pela TV Bandeirantes São Paulo), o *Cidade Alerta* e o *Balanço Geral* (ambos transmitidos pela TV Record São Paulo). Para a realização da análise, assistimos e transcrevemos um total de 7 edições. Identificamos que o conteúdo do Jornalismo Policial pode ser dividido em três categorias principais, as quais se repetem estereotipadamente em todas as reportagens. A primeira categoria corresponde a recursos sensacionalistas utilizados para a captação e manutenção da atenção dos telespectadores. A segunda tem por função a construção de uma aparência de credibilidade e autoridade para a visão de mundo apresentada. Já a terceira é a visão de mundo apresentada pelo Jornalismo Policial. Nesse sentido, identificamos a compreensão de que a realidade social brasileira é extremamente perigosa, de que somos todos muito vulneráveis e de que a fonte desses perigos são as pessoas de mau caráter. Os programas afirmam constantemente o medo gerado pela violência que nos cerca. Como resposta, os apresentadores pedem raivosamente por leis mais fortes e por policiamento mais amplo e eficiente. Para além disso, não há nenhuma discussão aprofundada sobre o problema da violência. A partir desta análise dos programas, chegamos à conclusão de que a estrutura do Jornalismo Policial parece provocar pelo menos dois grandes efeitos em seu público: por um lado, ela coloca seus telespectadores em uma posição conformista, por meio da qual o sistema social é protegido e reforçado; por outro lado, os programas alimentam uma forma paranoica de relação com a realidade social que nos circunda. O aspecto paranoico do Jornalismo Policial está vinculado à sua forma de apresentar a realidade social. O discurso dos programas serve basicamente para a construção de uma imagem de mundo fundada no medo. Este medo seria proveniente da contínua exposição a pessoas de má índole, os criminosos, que são identificados como causa de todos os males apresentados. Constrói-se, assim, tal como no delírio paranoico, uma realidade persecutória da qual o indivíduo deve se proteger. Ao mesmo tempo, um determinado grupo social – no caso, os criminosos – é eleito como bode expiatório, sendo a ele dirigida a raiva proveniente das mais diversas frustrações geradas socialmente. O ódio presente no discurso dos programas indicaria a necessidade de atacar esse bode expiatório, sendo uma resposta a sua lógica persecutória. Assim, os próprios programas servem de ocasião para expressão da raiva por eles alimentada. No entanto, ao oferecer uma satisfação parcial a seus telespectadores e ao desviar a atenção destes das verdadeiras causas de suas angústias, o Jornalismo Policial acentuaria ainda mais uma postura conformista.

Palavras-chave: Jornalismo, Violência, Indústria Cultural, Meios de Comunicação de Massa, Teoria Crítica

Abstract

ROMÃO, D. M. M. **Police Journalism: cultural industry and violence**. 2013. 206 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This research analyzes and discusses how violence is presented by the television genre Police Journalism. For this analysis, we selected some editions of these programmes, to better comprehend the genre's logic and outline its basic structure. This structure was then interpreted in light of fundamental concepts from Critical Theory, especially those of cultural industry, half-formation and false projection. The selected shows were: *Brasil Urgente* (TV Bandeirantes, São Paulo), *Cidade Alerta* and *Balanço Geral* (both broadcasted by TV Record São Paulo). A total of seven editions were watched and transcribed. An effort was then made to identify patterns in the mentioned shows, allowing us to better understand the basic structure of the Police Journalism genre. This procedure demonstrated that Police Journalism may be divided into three main categories, which appear recurrently in almost every news story. The first category refers to sensationalist resources used to capture and retain the viewer's attention. The second category consists in conferring an appearance of credibility and authority to the worldview presented by the show. Finally, the third category is the actual worldview presented by Police Journalism. According to this worldview, Brazilian reality is extremely dangerous, we are at risk, and the source of the risk is bad people. These TV shows constantly reinforce the fear generated by the violence that surrounds us. As an answer to this, the enraged hosts cry out for stronger laws and more efficient policing. Beyond this, there are no deeper discussions about the violence problem. Based on the analysis of these shows, we have come to the conclusion that the structure of Police Journalism seems to cause at least two effects in its viewers: on one hand, viewers seem to be put in a position of conformity, through which the social system is protected and reinforced. On the other hand, the TV shows seem to fuel a paranoid relationship with the reality that surrounds us. The paranoid aspect of Police Journalism is related to the way it presents social reality. The narrative present in these shows builds a view of the world based on fear. A fear which, according to the shows, is the result of continuous exposure to people acting with malice, the criminals, identified as the cause of all evils featured on the show. Police Journalism builds, in much the same way as with paranoid delusions, a persecutory reality from which the individuals must protect themselves. At the same time, one particular social group – in this case, the criminals - is chosen as escape goat, and the anger, originating from various socially generated frustrations, is directed at this group. The hatred present in these TV shows would indicate the need to attack this escape goat, being this an answer to the persecutory logic. Therefore, the TV shows themselves act as opportunities to express the very same anger they fueled in the first place. However, by partially satisfying its viewers, and diverting their attention from the true causes of their suffering, Police Journalism reinforces even more a conformist posture.

Keywords: Journalism; Violence; Cultural Industry; Mass Media; Critical Theory

Sumário

1. Introdução.....	12
1.1 Estrutura do texto.....	16
2. Panorama da Comunicação Social no Brasil.....	18
2.1 A Televisão no Brasil.....	18
2.2 Sistema Central de Mídia.....	20
2.3 Relações entre mídia e poder político.....	25
2.4 Uma ressalva: a Internet.....	29
2.5 O Jornalismo Policial nesse cenário.....	31
3. Jornalismo Policial - A espetacularização da notícia.....	32
3.1 História.....	35
3.2 Programas Analisados.....	36
3.2.1 O <i>Brasil Urgente</i>	37
3.2.2 O <i>Cidade Alerta</i>	39
3.2.3 O <i>Balanço Geral</i>	40
3.3 Estrutura Básica do Jornalismo Policial.....	41
3.3.1 Sensacionalismo: a captura da atenção.....	42
3.3.2 Construção da Credibilidade.....	43
3.3.3 Visão de Mundo apresentada pelo Jornalismo Policial.....	44
4. Indústria Cultural: o pensar cristalizado.....	46
4.1 Indústria Cultural: um primeiro olhar.....	46
4.2 Sociedade Administrada e Indústria Cultural.....	48
4.3 O Abandono da Arte pela Indústria Cultural.....	53
4.4 Liquidação do Trágico, Liquidação do Indivíduo.....	63
4.4.1 Indústria Cultural e Logro: a constituição de um sistema totalitário.....	64
4.4.2 Indústria Cultural e Conformismo: enraizamento do capitalismo como forma de vida.....	69
4.4.3 Indústria Cultural e Mutilação do Sujeito.....	75
4.5 A Televisão.....	78
5. Pseudoformação.....	80
5.1 A Destruição da Tradição.....	80
5.2 O Indivíduo Pseudoformado.....	81
6. Esclarecimento e Falsa Projeção.....	87
6.1 O que é Esclarecimento?.....	88

6.2 Medo e Dominação.....	89
6.3 A Paranoia na Teoria Freudiana.....	93
6.4 Antissemitismo, Paranoia e Falsa Projeção.....	96
6.5 Indústria Cultural, Pseudoformação e Falsa Projeção: o pensamento como <i>ticket</i> ...	102
7. Objetivo e Método.....	106
7.1 Descrição do Método.....	107
8. Análise.....	109
8.1 Edições Analisadas.....	109
8.2 Estrutura Básica do Jornalismo Policial.....	109
8.2.1 Sensacionalismo: a captura da atenção.....	112
8.2.1.1 Dramatização.....	113
8.2.1.2 <i>Fait-divers</i>	123
8.2.1.3 Abordagem superficial.....	125
8.2.1.4 Ênfase nas Imagens.....	127
8.2.1.5 Violência, Tragicidade, Sofrimento e Dor.....	129
8.2.1.6 Produção de Proximidade.....	132
8.2.1.7 Figuras de Linguagem.....	137
8.2.1.8 Velocidade, Repetição e Fragmentação.....	138
8.2.2 Construção da Credibilidade.....	143
8.2.2.1 Hiper-Realismo.....	144
8.2.2.2 Depoimento de Autoridades.....	147
8.2.2.3 Produção de Proximidade.....	148
8.2.2.4 Exclusividade e Dinamismo.....	149
8.2.2.5 Tom do Discurso e Postura do Apresentador.....	150
8.2.3 Visão de Mundo apresentada pelo Jornalismo Policial.....	156
8.2.3.1 A Realidade Hostil: “o perigo mora ao lado”	158
8.2.3.2 A Solução: Justiça, Punição e Agressividade.....	171
8.2.4 Violência Exercida pelos Programas.....	177
9. Discussão.....	180
9.1 Os Recursos Típicos da Indústria Cultural.....	181
9.2 A Produção do Conformismo.....	185
9.3 A Redução do Social ao Moral: uma forma paranoica de ver a violência.....	189
9.4 Falsa Projeção: o saber cristalizado.....	195
10. Considerações Finais.....	198
Referências.....	201

1. Introdução

O objetivo da presente pesquisa é compreender a forma como a violência é apresentada nos programas do gênero televisivo Jornalismo Policial. Para tanto, selecionamos como material para a análise algumas edições de programas do gênero. A partir desse trabalho analítico, pudemos identificar a estrutura básica do Jornalismo Policial, a qual procuramos discutir à luz de alguns conceitos fundamentais da Teoria Crítica da Sociedade, em especial o de indústria cultural, o de pseudoformação e o de falsa projeção. Como apresentamos detalhadamente a seguir, chegamos à conclusão de que o tema da violência¹ é tratado pelo Jornalismo Policial de forma a alimentar uma posição conformista por parte dos telespectadores em relação à sua situação social e também de forma a oferecer a estes um mecanismo compensatório para os vários tipos de frustração que nossa atual ordem social lhes impõe.

Se a mídia, por um lado, tem grande influência sobre a opinião pública, ao mesmo tempo ela funciona como um importante indicador de que tipo de material cultural a população está predisposta a consumir. Dessa forma, pensamos que tomar alguns de seus elementos como objeto de estudo pode nos indicar fortes tendências de como a população brasileira se relaciona com o tema da violência. Como é discutido ao longo deste trabalho, o tema da violência pode ser visto como um vértice em torno do qual uma série de importantes debates se articulam. No Brasil contemporâneo, esse tema dá margem a discussões sobre política, economia, o papel do Estado, o tipo de polícia que a nação tem e precisa ter, corrupção, desigualdade social, legitimidade e alcance da violência estatal, e, ainda, discussões sobre raça, índole e moral, entre muitas outras. Assim, o sentido atribuído à violência pela população brasileira é muito revelador da forma como esta compreende a sociedade.

Tal sentido, no entanto, não pode ser bem compreendido sem que se atente cuidadosamente para o papel da mídia na sua produção. Sendo a mídia um dos principais, se não o principal, meio de contato entre a população em geral e as ocorrências de violência, ela

¹ Ao longo deste trabalho, fazemos referência a vários tipos de violência, tanto aquelas apresentadas pelo Jornalismo Policial quanto aquela que o próprio Jornalismo Policial exerce sobre seus telespectadores. Com relação especificamente às violências apresentadas nos programas, no geral trata-se de casos de violência urbana, violência doméstica, violência contra a mulher, violência contra crianças e adolescentes ou mesmo a violência presente em acidentes e desastres naturais.

ocupa uma posição privilegiada ao definir o que será veiculado e como isso ocorrerá. Consideramos, portanto, que um estudo detido sobre como a violência é tratada pelos grandes meios de comunicação pode nos revelar muito de como ela é pensada e vivida pela população brasileira.

Tendo em vista esse quadro, o presente trabalho discute a forma como o Jornalismo Policial apresenta o tema da violência. Escolhemos este objeto de estudo, pois pensamos que esse tipo de programa ocupa um lugar estratégico na produção e reafirmação da forma predominante na sociedade brasileira de tratar o problema da violência. Isso porque, os altos índices de audiência conquistados pelas várias versões de programas do gênero espalhadas pela grade horária da televisão brasileira não deixam dúvidas de sua importância na formação da opinião pública sobre o assunto. Esses programas, inclusive, em razão de seu grande apelo, são muitas vezes colocados em horários estratégicos para a alavancagem da audiência, já que, via de regra, são seguidos por um programa de destaque da emissora, geralmente seu principal jornal.

Selecionamos, como material para a análise, os três programas mais assistidos de Jornalismo Policial transmitidos por emissoras do Estado de São Paulo: o *Brasil Urgente* (transmitido pela emissora TV Bandeirantes São Paulo), o *Cidade Alerta* e o *Balanço Geral* (ambos transmitidos pela emissora TV Record São Paulo). Esta escolha se deu basicamente por três critérios. Em primeiro lugar, como dissemos, pelo foco especial que os programas dão à violência. Em segundo lugar, pela sua alta audiência: o *Brasil Urgente* e o *Cidade Alerta* estão entre os cinco programas mais assistidos de suas respectivas redes na região paulista, com médias de Ibope girando entre 5 e 7 pontos de audiência² (IBOPE, 2012) – junto com a versão carioca do programa *Balanço Geral*, eles formam o grupo de programas de Jornalismo Policial mais assistido da rede nacional. E em terceiro lugar, pelo fato desses programas encarnarem com muita competência um modelo de Jornalismo Policial que se consolidou no Brasil nas últimas duas décadas, modelo herdeiro das reportagens de Gil Gomes no programa *Aqui Agora* e que nos últimos anos se disseminou pela grade horária dos canais abertos.

Esperamos, assim, que essa discussão nos permita compreender melhor, por um lado, a maioria dos programas de Jornalismo Policial veiculados atualmente, dada a posição de referência dentro deste gênero construída pelos programas de maior sucesso de audiência. Por outro lado, dada a extrema padronização de nossa mídia, pensamos que a discussão aqui elaborada também pode servir para a compreensão de outros tipos de programa, como os

² Segue a definição do que significa um ponto de audiência segundo o Ibope: “Um ponto de audiência equivale a 1% do universo pesquisado, seja total de indivíduos ou total de domicílios” (IBOPE, 2013).

telejornais diários presentes em todas as emissoras, ou mesmo vários dos grandes representantes da mídia impressa.

A partir dessa escolha de objeto, pudemos realizar, à luz de nosso embasamento teórico, a análise dos programas de Jornalismo Policial. Assim, chegamos à conclusão que o conteúdo do Jornalismo Policial pode ser dividido em três categorias principais, as quais se repetem em quase todas as reportagens de forma exaustivamente estereotipada. A primeira categoria é composta de recursos sensacionalistas utilizados para a captação e manutenção da atenção dos telespectadores, tais como a dramatização presente em suas matérias, a velocidade estonteante no fluxo de informações ou o tom de conversa com os telespectadores que os apresentadores imprimem aos programas. Os elementos da segunda categoria têm por função a construção de uma aparência de credibilidade e autoridade para a visão de mundo apresentada nos programas, o que é produzido por expedientes como o tom sério dos comentários, a assertividade com que juízos são proferidos, a roupa, a postura e a impostação de voz dos apresentadores, entre outros. Já a terceira categoria reúne os elementos que compõem a visão de mundo apresentada pelo Jornalismo Policial. Nesta visão de mundo, identificamos a compreensão de que a realidade social brasileira é extremamente perigosa, de que somos todos muito vulneráveis e de que estamos extremamente sujeitos à ameaça de pessoas de mau caráter. Os apresentadores enfatizam este aspecto ameaçador do entorno social com muita força. Os programas, portanto, afirmam constantemente o medo gerado pela violência que nos cerca. Como resposta, os apresentadores pedem repetidas vezes por leis mais fortes e por um policiamento mais amplo e mais bem preparado e equipado. Em suas vozes pode-se notar a raiva dirigida aos executores dos crimes noticiados e seus pedidos de justiça soam como um pedido de vingança. Ademais, não há qualquer discussão mais aprofundada sobre o problema da violência. Os programas giram repetidas vezes nesse ciclo em que é apresentada uma situação de violência, utiliza-se dela para afirmar as sensações de vulnerabilidade e medo socialmente disseminadas, para, enfim, retomar o pedido por um controle estatal mais eficiente desse mal que nos aflige, de modo que o controle estatal sempre aparece com a roupagem de leis mais severas e polícia mais presente.

A fim de refletir sobre esse formato estereotipado do Jornalismo Policial, recorreremos em especial aos conceitos de indústria cultural, pseudoformação e falsa projeção tal como compreendidos por alguns dos autores da primeira geração da Escola de Frankfurt, principalmente Adorno e Horkheimer. Escolhemos esses vértices de trabalho pois, a nosso ver, eles são indispensáveis para o entendimento de como se organiza a relação entre o

indivíduo e a cultura, além de em muitos aspectos se referirem diretamente à temática da violência.

Assim, chegamos à conclusão de que a estrutura do Jornalismo Policial parece provocar pelo menos dois grandes efeitos em seu público: por um lado, tal qual qualquer produto da indústria cultural, ela parece colocar seus telespectadores em uma posição conformista, por meio da qual o sistema social é protegido e reforçado; e, por outro lado, os programas alimentam uma forma paranoica de relação com a realidade social que nos circunda.

O aspecto conformista do Jornalismo Policial se relaciona com uma das características centrais da indústria cultural apontada por Adorno e Horkheimer (2006): a *standardização* da cultura e sua transformação em mercadoria. Tal *standardização* da cultura está vinculada à incapacidade do indivíduo pseudoformado³ de realizar críticas e reinventar os padrões de pensamento vigentes. O lado histórico da existência humana fica assim solapado, pois ao indivíduo cabe apenas repetir indefinidamente as formas de ser e de pensar que já estão estabelecidas. Da mesma forma, os produtos da indústria cultural – assim como os programas de Jornalismo Policial – apenas repetem padrões de construção já estabelecidos, deixando de lado qualquer tentativa de reestruturação ou criação, seja em termos formais seja em termos de conteúdo. Como veremos, ao apresentar o mundo como um dado inelutável, essa cultura estereotipada acarreta implicações subjetivas profundas, tendo um papel central na constituição do conformismo típico do indivíduo pseudoformado.

Já o aspecto paranoide do Jornalismo Policial está vinculado a alguns traços específicos da forma de apresentar a realidade social presente nesses programas. O discurso dos programas serve, basicamente, para a construção de uma imagem de mundo fundada no medo e na insegurança. Este medo seria proveniente da contínua exposição a pessoas de má índole, os criminosos, os quais são identificados como a causa de todos os males apresentados. Constrói-se, assim, tal como no delírio paranoico, uma realidade persecutória da qual o indivíduo deve se proteger, justificando que ao grupo eleito como bode expiatório seja dirigida a raiva proveniente das mais diversas frustrações socialmente geradas. Para compreender essa atribuição dos males sociais a um grupo específico recorreremos ao conceito de *falsa projeção*, a partir do qual Adorno e Horkheimer reinterpretam a teoria freudiana da paranoia para compreender o fenômeno do antissemitismo. Veremos, assim, de que modo a resposta para a violência apresentada nas reportagens do Jornalismo Policial relaciona-se diretamente com a necessidade de ataque àquilo que é considerado a causa dessas violências –

³ Como é discutido detalhadamente ao longo do texto, o indivíduo pseudoformado é aquele incapaz de refletir criticamente, sendo-lhe, portanto, impossível questionar a realidade social dada.

no caso, as pessoas de má índole –, mesmo que essa agressão tenha que vir pela mão do Estado. Dessa forma, a proposta do Jornalismo Policial em relação ao problema da violência é mais violência: violência que serve tanto para corrigir o que é julgado errado, como também como uma resposta à lógica persecutória gerada por esse mecanismo projetivo. Nesse sentido, os próprios programas servem de ocasião para expressão da raiva por eles alimentada. No entanto, ao oferecer essa satisfação parcial a seus telespectadores e ao desviar a atenção destes das verdadeiras causas de suas angústias, o Jornalismo Policial acentua ainda mais a postura conformista que os cidadãos estão acostumados a tomar.

Vale lembrar que a relação existente entre mídia e opinião pública não é simples, direta ou linear. Dessa forma, não pretendemos neste trabalho chegar a conclusões definitivas sobre quais são os efeitos subjetivos da exposição aos programas analisados. A análise e discussão do Jornalismo Policial nos parecem passos importantes na pesquisa sobre tais efeitos, mas, para que estes sejam mais conclusivamente avaliados, seria necessária uma pesquisa sobre a recepção dos programas por parte de seus telespectadores. Assim, dados os limites desta pesquisa, nos restringiremos a, a partir da discussão da estrutura interna do Jornalismo Policial, levantar hipóteses sobre quais seriam seus efeitos sobre seus telespectadores.

1.1 Estrutura do texto

No capítulo 2, é apresentado de forma esquemática o contexto da comunicação social no Brasil e a importância da televisão para nossa cultura. Discute-se como a produção midiática brasileira está concentrada nas mãos de pouquíssimas empresas e também a importância, no cenário nacional, dos programas produzidos e transmitidos por essas empresas, dentre os quais se encontram os três programas de Jornalismo Policial que compõem o nosso material de análise. Com isso, pretendemos contextualizar nosso objeto de estudo e iniciar sua delimitação.

No terceiro capítulo, apresentamos brevemente nosso objeto de estudo: o Jornalismo Policial. Discutimos um pouco a história do gênero, descrevemos os programas que serão analisados em nossa pesquisa e apresentamos uma versão resumida da estrutura do Jornalismo Policial que pudemos traçar nesta pesquisa.

Nos três capítulos seguintes (4, 5 e 6), apresentamos os principais conceitos teóricos que fundamentam nossa análise e discussão do Jornalismo Policial, procurando indicar a forma como estes se articulam e sua pertinência para a compreensão de nosso objeto de pesquisa. Para tanto, apresentamos detidamente os conceitos de indústria cultural, pseudoformação e falsa projeção, procurando traçar uma linha de continuidade e complementaridade entre eles.

No capítulo 7, apresentamos e discutimos o método da pesquisa. Já, no capítulo 8, apresentamos nosso trabalho de análise do Jornalismo Policial, procurando traçar a estrutura básica do gênero e discutindo-a a partir de nossos referenciais teóricos.

No capítulo 9, apresentamos as conclusões a que nosso trabalho de análise e interpretação nos levou. Discutimos, portanto, como o Jornalismo Policial pode ser entendido como um representante da indústria cultural e também como o seu discurso se alimenta de certa paranoia social, ao mesmo tempo que dá mais força e legitimidade para a mesma.

Por fim, no capítulo 10, apresentamos nossas considerações finais a respeito da pesquisa.

2. Panorama da Comunicação Social no Brasil

A importância que o Jornalismo Policial tem no imaginário popular a respeito da violência não pode ser bem compreendida sem que antes atentemos para a importância da televisão no cenário cultural nacional. Para tanto, a seguir apresentamos um breve panorama do papel da televisão e também da estrutura político-econômica da mídia comercial no Brasil de hoje. Dessa forma, pretendemos contextualizar nosso trabalho, assinalando sua relevância.

Antes, cabe aqui uma ressalva: não se devem confundir os conceitos de mídia e de indústria cultural. Como discutimos detidamente mais à frente, indústria cultural é um conceito amplo, o qual indica uma forma de criação cultural e artística identificada com o processo mecânico de produção de mercadorias na economia capitalista. Assim, o conceito é mais abrangente do que aquilo a que com frequência nos referimos como a “mídia comercial” ou a “grande mídia”. Ao longo deste trabalho, adotamos a definição proposta por Lima para o conceito de *mídia*: “conjunto das instituições que utiliza tecnologias específicas para realizar a comunicação humana. Vale dizer que a instituição mídia implica sempre a existência de um aparato tecnológico intermediário para que a comunicação se realize.” (2004, p.50). Assim, por indústria cultural entendemos um conceito crítico à forma de criação cultural do mundo capitalista, já por mídia designamos um conjunto específico de empresas detentoras de veículos⁴ de comunicação.

2.1 A Televisão no Brasil

O papel central que a televisão tem exercido na comunicação social por todo o planeta, desde a década de 1950, já foi vastamente documentado e discutido. Conforme Borges (2002), a TV foi considerada “o *grande meio* do século XX” (p.43), sendo peça central de várias teorias a respeito não apenas da comunicação, mas também de nossas organizações econômicas e políticas.

⁴ Entendemos aqui por veículo, conforme Görden (2009, p.83): “Todo e qualquer meio de comunicação social que opere em qualquer suporte”.

No Brasil, por uma série de fatores, essa centralidade da televisão é bastante acentuada. Segundo o IBOPE, em 2011 o brasileiro assistiu, em média, 5 horas e meia de televisão por dia (CASTRO, 2012). Nesse sentido, Bucci comenta:

O espaço público no Brasil começa e termina nos limites postos pela televisão. Ele se estende de trás para diante: começa lá onde chegam a luz dos holofotes e as objetivas das câmeras; depois prossegue, assim de marcha à ré, passa por nós e nos ultrapassa, terminando às nossas costas, onde se desmancha a luminescência que sai dos televisores. O resto é escuridão. O que é invisível para as objetivas da TV não faz parte do espaço público brasileiro. O que não é iluminado pelo jorro multicolorido dos monitores ainda não foi integrado a ele.

Dentro desses limites, o país se informa sobre si mesmo, situa-se dentro do mundo e se reconhece como unidade. Diante da tela, os brasileiros torcem unidos nos eventos esportivos, choram unidos nas tragédias, acham graça, unidos, dos palhaços que aparecem. Divertem-se e se emocionam. (1997, p.11)

Como discutimos nos próximos tópicos, esse predomínio da televisão sobre outros veículos em parte se deve a um esforço programático realizado pelo regime militar brasileiro de construir uma rede de comunicação de alcance nacional para difundir sua própria imagem pública. No entanto, não podemos deixar de considerar o fato de que isso só foi possível dadas as condições educacionais precárias existentes no Brasil. Assim, sem que houvesse condições para que a imprensa escrita e a literatura contribuíssem para a construção de uma identidade nacional, pode-se levantar a hipótese de que, no Brasil, a televisão acabou por ocupar o vácuo causado por um déficit de comunicação social (LIMA, 2004). Em um país no qual, no início da década de 1960, 39,6% da população com mais de 15 anos era analfabeta (IBGE, 2011), não é de surpreender que, em detrimento de veículos escritos, a televisão tenha conquistado um espaço cativo na cultura popular. Hoje, apesar de os níveis educacionais serem notavelmente melhores, ainda estão muito aquém do ideal: segundo o IBGE (2011), 9,6% da população com mais de 15 anos ainda era analfabeta em 2010. Dessa forma, ficam bastante restritas as condições para o crescimento de outros veículos ou mesmo para a melhora da qualidade da programação televisiva.

Assim, Bucci aponta para a pregnância daquilo que é veiculado pela televisão:

A vida privada brasileira se alimenta da mesma luz. É pela TV que as crianças ingressam no mundo do consumo, aprendendo a desejar mercadorias. É por ela que os adolescentes aprendem a namorar, que as donas-de-casa descobrem como decorar a sala. A televisão consolida, com suas novelas, seus noticiários e seus programas de auditório, os trejeitos e gestos dos apaixonados nas cidades do interior, o modo de vestir, de olhar ou não olhar para o vizinho. Ela também ensina coisas esquisitas, como usar óculos escuros durante a noite. (1997, p.11-12)

Não se trata aqui de defender que a televisão seja capaz de manipular livremente seus telespectadores. A relação entre estes e o veículo é dialética: ao mesmo tempo que o público não acolhe passivamente tudo que lhe é imposto, o próprio meio também, em larga medida, se adapta às demandas desse público. No entanto, a importância da televisão na cultura brasileira é simplesmente inegável⁵.

A seguir, apresentamos esquematicamente como o sistema midiático nacional está organizado, ressaltando a centralidade que a televisão possui dentro dele. Antes, contudo, nos parece importante lembrar que segundo a Constituição Federal brasileira os canais de rádio e de televisão são *bens públicos*, os quais podem ser operados por empresas privadas apenas mediante concessão. Esta ressalva, infelizmente ignorada pela maior parte da população, coloca em perspectiva o quadro apresentado a seguir, pois escancara como o direito fundamental à comunicação (garantido em nossa Constituição) ainda encontra muita dificuldade em ser reconhecido como tal em nosso país. Ao contrário, o próprio controle dos veículos públicos de comunicação por alguns grupos privados específicos parece ter se naturalizado de tal forma que o questionamento dessa situação muitas vezes soa como um ataque à propriedade privada. Mais à frente, neste capítulo, retomamos este problema.

2.2 Sistema Central de Mídia

O desenvolvimento dos grupos de mídia privados no Brasil acompanhou o processo mundial de oligopolização característico do capitalismo financeiro. Assim, da mesma forma que o cenário mundial do entretenimento é dominado por sete gigantes do setor (*Walt Disney, News Corp., Time Warner, Viacom, CBS, CC Media Holdings, Live Nation Entertainment*), as quais, somadas, tiveram em 2012 a impressionante receita de mais de 144 bilhões de dólares (FORTUNE, 2012), no Brasil há dez grandes conglomerados de comunicação social que dominam a maior parte dos veículos, entre os quais, como veremos, 81% das redes televisivas.

⁵ No artigo *Televisão e política na virada do século* (2004), por exemplo, Silva apresenta com sólida argumentação vários limites para a capacidade manipulativa da televisão. O autor, contudo, não nega o importante papel que esse veículo tem na construção do debate público brasileiro e mundial.

Görgen (2009), a partir de seu trabalho de coordenação do projeto *Donos da Mídia*⁶, cunha o conceito de Sistema Central de Mídia para compreender a penetração desses conglomerados no território brasileiro. Segundo o autor, para que um conglomerado seja considerado pertencente a essa categoria, ele deve possuir uma série de características que atestam sua centralidade na produção cultural nacional. Um primeiro grupo de características, que apontam para o alcance e a penetração dos conglomerados no território nacional, é o seguinte:

o conceito de Sistema Central de Mídia trabalhado nesta dissertação pressupõe a adequação de um conglomerado de empresas de comunicação a três condições: (1) exercer controle direto de uma rede nacional de rádio ou de TV, (2) manter relações políticas e econômicas com mais de dois grupos⁷ regionais afiliados em mais da metade das unidades da federação e (3) possuir vínculo com grupos que detêm propriedade de veículos, ao menos, nos segmentos de rádio, televisão e jornal ou revista. As organizações que atendem a estas três características conseguem distribuir conteúdos de forma nacional e, ao mesmo tempo, captar receita publicitária em mercados regionais e no nível nacional. (GÖRGEN, 2009, p.97)

A estas três características, Görgen acrescenta ainda quatro condições, as quais indicam a credibilidade e o poder político e financeiro desses grupos:

Para integrar o Sistema Central de Mídia os conglomerados precisam operar em quatro dimensões fundamentais: econômica (posição de mercado em termos de receita publicitária ou faturamento bruto); simbólica (lugar de credibilidade ou preferência que os veículos do grupo ocupam no imaginário do público); política (papel da organização como fonte primária de conteúdo para outros grupos a ela associados ou que compõem a periferia do sistema e relação com o ambiente político em nível federal e estadual); e histórica (protagonismo da corporação ao longo do tempo e seu envolvimento com causas de interesse da sociedade). (GÖRGEN, 2009, p.97)

O autor identifica, assim, 10 conglomerados correspondentes a essa definição no Brasil. São eles: Organizações Globo, Sílvio Santos, Igreja Universal do Reino de Deus, Bandeirantes, Governo Federal, TeleTV, Abril, Amaral de Carvalho, Governo do Estado de São Paulo e Organização Monteiro de Barros. Estas dez organizações controlam, direta ou indiretamente, mais de 1300 veículos, sendo sua importância no cenário nacional

⁶ Segundo seu site, o projeto se define como: “O **Projeto Donos da Mídia** reúne dados públicos e informações fornecidas pelos grupos de mídia para montar um panorama completo da mídia no Brasil. Aqui estão detalhadas diversas informações sobre os seguintes tipos de veículos: emissoras e retransmissoras de TV; rádios AM, FM, Comunitárias, OT e OC; operadoras de TV a cabo, MMDS e DTH; canais de TV por assinatura; e as principais revistas e jornais impressos.” (DONOS DA MÍDIA, 2013).

⁷ Conforme a definição de Görgen (2009), grupos de mídia são “conjuntos de empresas jornalísticas e de radiodifusão submetidas a um mesmo controlador” (p.17). Já por um conglomerado de mídia entende-se “um conjunto de grupos de comunicação em que não existe controle direto, mas relações contratuais que criam dependência entre os mesmos” (p.17).

especialmente indicada pelo seu domínio das redes geradoras⁸ de televisão: somadas, elas controlam 81% das geradoras do país.

A tabela a seguir (Tabela 1) apresenta em detalhes o que cada um desses conglomerados controla. Primeiramente são apresentadas as redes controladas, sendo que por rede entende-se, conforme Görgen (2009, p.83): “Conjunto de emissoras de rádio ou de TV que transmitem, de forma simultânea ou não, uma mesma programação gerada a partir de uma ou mais estações principais”. Em seguida, é apresentado o número de grupos afiliados a cada conglomerado: nesse contexto, entende-se por grupos conjuntos “de duas ou mais empresas controladas por uma mesma entidade empresarial ou governamental” (p.83). São apresentadas também a quantidade de emissoras de televisão aberta, seguida das emissoras de rádio, número de jornais e revistas, e o número de canais e operadoras de TV por assinatura. Ao fim, temos o total de veículos controlados por cada conglomerado.

⁸ As Redes Geradoras de Televisão são as responsáveis pela geração do conteúdo que será veiculado. Associadas a elas, existem as Redes de Retransmissão de Televisão (RTV), que retransmitem de forma simultânea os sinais da estação geradora.

Tabela 1 – Veículos controlados por cada conglomerado do Sistema Central de Mídia

Conglomerado	Redes controladas	Grupos afiliados	TVs	Rádios	Jornais	Revistas	Operadoras de TV por Assinatura	Canais de TV por Assinatura	Total
1. Organizações Globo	Rede Globo, CBN AM, CBN FM, Globo AM	40	111	169	37	27	20	19	383
2. Sílvio Santos	SBT	37	58	113	12	0	12	0	195
3. Bandeirantes	Band, PlayTV, Band News FM, Band FM e Band Sat AM	26	45	117	12	0	14	2	190
4. Igreja Universal do Reino de Deus	Record, Família, Record News, Rede Aleluia	34	49	98	9	0	0	0	156
5. Governo Federal	TV Brasil	12	18	76	1	0	0	0	95
6. TeleTV	Rede TV!	21	26	52	4	0	2	0	84
7. Abril	MTV Brasil	7	2	8	0	58	10	5	83
8. Amaral de Carvalho	Jovem Pan Sat FM e AM	12	22	42	6	0	0	0	70
9. Governo do Estado de São Paulo	TV Cultura	12	11	29	1	0	0	0	41
10. Organização Monteiro de Barros	Rede Vida	3	1	11	1	0	0	0	13
Sistema Central de Mídia		183*	343	715	83	85	58	84	1310

Fonte: Görgen, J. *Sistema Central de Mídia*: proposta de um modelo sobre os conglomerados de comunicação no Brasil. 2009.

* Alguns dos grupos aqui apresentados possuem dupla filiação, isto é, eles se relacionam simultaneamente com mais de um conglomerado. Assim, o número total de grupos filiados ao Sistema Central de Mídia é menor que a somatória dos grupos afiliados a cada conglomerado.

Vemos, assim, que essas empresas controlam não apenas uma quantidade imensa de veículos, como também as principais redes nacionais de televisão e rádio e algumas das mais importantes revistas e jornais, tais como o jornal *O Globo*, das Organizações Globo, ou a revista *Veja*, do Grupo Abril. Apenas as quatro maiores – Organizações Globo, Silvio Santos, Bandeirantes e Igreja Universal – controlam, somadas, quase mil veículos. E mesmo se levarmos em conta apenas as redes regionais (aquelas presentes em até dois estados), deixando de lado as redes nacionais de rádio e TV, o domínio desses grupos continua imbatível. A respeito das redes regionais, Görden aponta:

Isoladamente, redes como SBT (37), Globo (35) e Record (30) relacionam-se com pelo menos 30 conjuntos de entidades cada uma. Ou seja, as três somadas agregam 102 grupos, mais da metade do total de 183 existentes no País. Acrescentando os dados de Bandeirantes (22) e Rede TV! (21) chega-se ao percentual de 80% dos grupos ligados às cinco maiores redes comerciais. Por consequência, este resultado se reflete também na quantidade de veículos controlados de forma direta e indireta. Metade dos 2.422 veículos ligados às redes possui ligação com alguma das cinco maiores redes de televisão ou das três maiores redes de rádio. (2009, p.86)

Como se pode esperar, todo esse sistema tem como núcleo as redes de televisão. Estas recebem mais de 50% da receita publicitária do setor (GÖRGEN, 2009) e são as principais responsáveis por alimentar os outros veículos com informações, produtos de entretenimento, propaganda etc. Aliás, o poder de influência dos conglomerados obviamente não se restringe aos veículos direta ou indiretamente por eles controlados. Dada sua proeminência nacional, formam antes um núcleo que irradia conteúdos e padrões para os veículos menores, que os mimetizam e deles se aproximam “a fim de se beneficiar da credibilidade (poder simbólico), da influência (poder político) ou da receita (poder econômico)” (GÖRGEN, 2009, p.17) por eles conquistadas.

Alguns outros aspectos ainda são importantes de serem levados em conta. Em primeiro lugar, essa estrutura está extremamente concentrada na região sudeste, em especial no Estado de São Paulo. São Paulo sedia 29 dos 40 grupos que possuem atuação nacional (GÖRGEN, 2009). Isto é, mais de 70% da distribuição do Sistema Central de Mídia é paulista. Somando-se a estes os dois grupos existentes no Rio de Janeiro e um grupo sediado em Minas Gerais, temos que 80% da distribuição se concentra na região sudeste do país. Esta distribuição desigual dos grupos está refletida nas redes nacionais de rádio e TV: “das 54 redes, 40 (75%) estão em São Paulo. Apenas seis possuem sede no Rio de Janeiro” (GÖRGEN, 2009, p.85). Ou seja, São Paulo domina o cenário midiático nacional, seguido de longe pelo Rio de Janeiro:

Aqui não se confirma estatisticamente a ideia generalizada nos estudos de comunicação que a mídia brasileira está concentrada no Rio de Janeiro e em São Paulo. Se a produção atua principalmente neste eixo, é em São Paulo, onde está a maior parte dos grupos nacionais de comunicação, que se dá o controle da distribuição. (GÖRGEN, 2009, p.91)

Por outro lado, o alcance dessas redes nacionais também é um diferencial importante:

Somente Globo, Record, SBT, Bandeirantes e Rede Vida atingem com seu sinal aberto as 27 unidades da federação. Outras oito chegam a pelo menos 20 estados e no Distrito Federal. É o caso de Rede TV! (26), Boas Novas (26), EBC (25), MTV Brasil (24), RIT (24) Record News (23), CNT (23), Canção Nova (23), TV Cultura (20). De resto, apenas três redes conseguem cobrir mais da metade das unidades da federação. (GÖRGEN, 2009, p.86)

Vemos, com isso, que o cenário midiático brasileiro é extremamente concentrado. Alguns poucos grupos controlam a grande maioria dos veículos e, mais importante, quase a totalidade daqueles de grande audiência. Assim, temos uma produção extremamente padronizada, desproporcional à pluralidade cultural e social de um país com quase 200 milhões de habitantes e dimensões continentais. E, como queremos enfatizar, o quadro acima traçado torna ainda mais visível a relevância da televisão para a cultura nacional. Ela não apenas é o veículo de comunicação que tem maior apelo, como também ela pauta a quase totalidade do sistema por conta de sua força. Nesse sentido, vale lembrar a quantidade de revistas ou mesmo de portais na internet que tratam quase que exclusivamente da vida das celebridades televisivas. Assim, a presença direta e indireta da televisão na vida cotidiana dos brasileiros é massiva, sendo inegável sua importância na construção da cultura nacional.

Essa situação de extrema concentração não teria sido possível, no entanto, sem o apoio ou mesmo a apropriação do poder político. Por isso, para complementar este panorama, apresentamos em seguida alguns dos elementos centrais das relações promíscuas que se estabeleceram no Brasil entre a elite política e os chamados “barões da mídia”, ao longo das últimas décadas.

2.3 Relações entre mídia e poder político

O uso ou a apropriação das grandes redes de mídia pelas elites políticas e econômicas, e vice-versa, é tema de vasta literatura internacional. Não são poucos os casos em que foram denunciadas situações de abusos, crimes ou irregularidades, e em que canais de comunicação

de grande porte foram utilizados para favorecer determinados interesses particulares. A esse respeito, poderíamos citar uma infinidade de exemplos, como o caso do ex-primeiro-ministro italiano Silvio Berlusconi ou o do megaempresário Rupert Murdoch. O primeiro não apenas é um barão da mídia na Itália, controlando a principal rede de canais do país, a *Mediaset*, como também é dono de bancos e empresas de entretenimento. Berlusconi, além disso, está entre as pessoas mais ricas da Itália e possui em seu longo histórico de processos legais repetidas acusações de ligação com a máfia italiana⁹. Já Rupert Murdoch, presidente e diretor executivo da gigante empresa *News Corporation*, está sendo investigado por práticas irregulares e tem sido acusado de manter relações antiéticas e ilegais de apoio mútuo com o poder público britânico (MAURO, 2012).

No caso brasileiro, particularmente, esse casamento entre poder midiático e poder político é patente e vem sendo objeto de críticas há muitos anos. A própria origem da televisão nacional, como o veículo mais utilizado pela população, serve para ilustrar essas relações. Isso porque a história da televisão brasileira é indissociável da história da Ditadura Civil-Militar¹⁰, que governou o país entre 1964 e 1985. Segundo Bucci (2004), após o golpe de 1964, os líderes do regime teriam percebido nos desenvolvimentos recentes das telecomunicações uma ferramenta ímpar para levar a cabo sua política de segurança nacional. Eles construíram, então, uma rede nacional de comunicação que lhes daria apoio político e garantiria, assim, o respaldo da população:

a televisão brasileira só foi descobrir a própria vocação sob o jugo militar. Só na década de 1970 ela assumiu a missão de integrar a nacionalidade – missão que lhe foi confiada pelo governo. A integração nacional, que estava entre as prioridades do Estado, foi uma demanda lógica e expressa do que, na época, ficou conhecido como Doutrina de Segurança Nacional. [...] Segundo aquele ideário, o território brasileiro, para estar a salvo das influências subversivas dos inimigos externos e internos (os militantes comunistas), precisava estar inteiramente sob controle de um veículo de comunicação abrangente, onipresente, forte e unificador. Para tanto, o Estado teria de garantir a infra-estrutura para as telecomunicações; a iniciativa privada daria conta do resto. (BUCCI, 2004, p.222-223)

Assim, por um lado, o governo investiu fortemente nas telecomunicações, facilitando a compra de aparelhos de TV pela população, enviando os primeiros satélites brasileiros para o espaço e construindo uma extensa infraestrutura de alcance nacional. Por outro lado, eles

⁹ Para mais informações sobre o assunto ver, por exemplo: Ginsborg, P. *Silvio Berlusconi – television, power and patrimony*. London: Verso, 2005.

¹⁰ Preferimos aqui o termo “Ditadura Civil-Militar”, ao mais comum “Ditadura Militar”, para insistir na ideia de que importantes setores da sociedade civil apoiaram e participaram ativamente do período autoritário brasileiro que se estendeu de 1964 a 1985.

também tomaram controle das fontes de informação: revogaram a concessão da TV Excelsior, a qual se opunha ao regime, estabeleceram a censura e promoveram a inauguração da Rede Globo de Televisão, de posse do empresário das comunicações pró-golpe Roberto Marinho. Essa afinidade entre Roberto Marinho e a cúpula do governo, obviamente, facilitou imensamente seu crescimento, especialmente em virtude de um acordo com a Time-Life Company que lhe rendeu um investimento de 6 milhões de dólares (HERZ, 1989). Assim, a Globo se tornou uma gigante no mercado, conquistando total dominância no setor e estabelecendo um “padrão de qualidade” que se irradiaria para quase todas as concorrentes.

Não pretendemos, aqui, discutir em detalhes a história da televisão no Brasil ou a história das relações entre mídia e Estado em nosso país. Esta rápida recapitulação, no entanto, nos parece importante, pois indica um aspecto que não pode ficar de lado na compreensão da comunicação de massa brasileira hoje: a televisão e, por meio dela, a maior parte dos grandes conglomerados nacionais, nasceu e cresceu em conluio com o poder estatal. Conforme Leal Filho:

O quadro traçado até aqui procurou mostrar como o Estado contribuiu para o desenvolvimento das empresas privadas de rádio e televisão, especialmente no período da ditadura militar, oferecendo suporte tecnológico, fazendo vista grossa à entrada ilegal de capital estrangeiro, renunciando impostos, bancando anúncios publicitários e outorgando concessões a aliados políticos. [...] Em troca, o que os governos militares conseguiam? Basicamente a docilidade das empresas concessionárias diante de toda e qualquer política de todo e qualquer governo. (2004, p.43)

Essa vinculação entre poder midiático e poder político, é importante frisar, não pertence apenas ao nosso passado. Sua atualidade fica clara quando avaliamos alguns outros dados. A quantidade de parlamentares eleitos que são concessionários de rádio ou TV, por exemplo, não deixa dúvidas sobre quão intrincadas essas duas esferas ainda estão. Em 2006 foram 80 parlamentares (CASTILHO, 2006). Já em 2010, o número foi de 61 (BÄCHTOLD; FREIRE, 2010) – isso sem contar aqueles que têm empresas de comunicação em nome de parentes ou “laranjas”. A posse de concessões públicas por membros do congresso, apesar de comum, é ilegal, sendo proibida pelo Artigo 54 de nossa Constituição:

Art. 54. Os Deputados e Senadores não poderão:

I – desde a expedição do diploma:

a) firmar ou manter contrato com pessoa jurídica de direito público, autarquia, empresa pública, sociedade de economia mista ou empresa concessionária de serviço público, salvo quando o contrato obedecer a cláusulas uniformes. (BRASIL, 1988)

Por outro lado, é fácil notar que diversos aspectos dos artigos constitucionais que tratam da Comunicação Social (Artigos 220 a 224) vêm sendo completamente ignorados. No parágrafo 5º do artigo 220, por exemplo, lê-se claramente: “Os meios de comunicação social não podem, direta ou indiretamente, ser objeto de monopólio ou oligopólio”. Já no artigo 221 lê-se:

Art. 221. A produção e programação das emissoras de rádio e televisão atenderão aos seguintes princípios:

- I – preferência a finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas;
- II – promoção da cultura nacional e regional e estímulo à produção independente que objetive sua divulgação;
- III – regionalização da produção cultural, artística e jornalística, conforme percentuais estabelecidos em lei;
- IV – respeito aos valores éticos e sociais da pessoa e da família. (BRASIL, 1988)

Em virtude de situações como as acima apresentadas e ainda de várias outras, que não cabe aqui elencar, ao fazer um balanço das políticas de comunicação entre os anos 2003 e 2010, Lima comenta:

Se fizermos uma leitura, artigo por artigo [da Constituição], vamos constatar que as normas democratizantes que dependem de regulamentação têm enfrentado enorme resistência por parte dos atores políticos dominantes e seus representantes no Legislativo – e, na sua maioria, continuam sem ser regulamentadas. (2012, p.27)

Desse modo, a despeito de alguns esforços da sociedade civil, nossa elite política continua se recusando a fazer da comunicação social um bem público democraticamente explorado. Essa dificuldade é especialmente aguda, pois a democratização da comunicação significaria necessariamente uma ameaça ao poder estabelecido dos grandes conglomerados de mídia brasileiros, que por sua vez são agentes centrais no processo de construção da opinião pública. O silêncio sepulcral desses grupos em relação ao assunto ou mesmo o rechaço enfático a qualquer tentativa de regulamentação fazem com que a população brasileira tenha grande dificuldade em transformar o direito à comunicação em uma reivindicação política de porte. E, assim, em favor dos interesses particulares dessa elite midiática e política, o direito fundamental à comunicação vem sendo sistematicamente deixado de lado em nosso país.

Vale lembrar também que, apesar da inegável importância deste debate político que até aqui apresentamos, a simples “democratização dos meios” não é condição suficiente para a construção de uma cultura crítica e emancipada. Como veremos no capítulo sobre o conceito de indústria cultural, o poder da cultura estereotipada vai muito além da esfera de influência

dos grandes conglomerados de mídia nacionais e internacionais. Dessa forma, a crítica à concentração midiática deve ser inserida em um contexto mais amplo de crítica cultural e social, contexto que nos permitirá articular com maior precisão a relação que existe entre a estereotipia da indústria cultural e a estereotipia na forma de pensar do indivíduo pseudoformado.

2.4 Uma ressalva: a Internet

Hoje muito se fala da importância crescente que a internet tem ocupado no campo da comunicação social e sobre como esta última tem sido revolucionada pelos desenvolvimentos tecnológicos¹¹. Cabe, portanto, perguntarmos se a centralidade da televisão na cultura nacional não está sendo paulatinamente diminuída, e mesmo em que medida isso já não teria acontecido.

A recente efervescência de atividades relacionadas ao ativismo digital¹² no Brasil ou mesmo a “invasão” das redes sociais por brasileiros¹³ não deixa dúvidas de que a internet está conquistando um lugar fundamental em nossa cultura, remodelando nossa forma de se relacionar com os meios de comunicação de massa. Estes fatos, não raro, levantam nossas esperanças de que a via tecnológica poderia finalmente estabelecer as condições necessárias para a democratização da comunicação social no Brasil. Se atentarmos para alguns dados, no entanto, percebemos rapidamente que a internet ainda é um recurso muito pouco explorado pela maior parte da população brasileira.

Souza (2012) aponta, por exemplo, que em 2009 apenas 34,7% dos domicílios brasileiros tinham um ou mais computadores. Apesar desta taxa ter crescido de forma significativa nos últimos anos (em 2003 eram apenas 15,2%), a parcela da população com computadores em casa ainda é baixa, especialmente se comparada a de países desenvolvidos. Souza ressalta ainda que a utilização de computadores particulares está extremamente concentrada nas classes A e B. Nestas, em 2010, 93% e 76% dos domicílios, respectivamente, já possuíam computadores. Na classe C, essa porcentagem cai para 34%, atingindo 5% nas classes D e E.

¹¹ Ver, por exemplo, os recentes debates sobre a importância das redes sociais virtuais em movimentos como a Primavera Árabe, os Indignados ou o Occupy Wall Street

¹² A este respeito ver, por exemplo, Borges (2012) e Silveira (2010).

¹³ Mais de 90% dos brasileiros com acesso à internet utilizam alguma rede social (TERRA, 2011).

Contudo, o autor alerta para um fator importante: com respeito ao desafio da inclusão digital, o Brasil sofre com três grandes problemas, dos quais apenas um está sendo diretamente enfrentado pelo Estado (por meio do Programa Nacional de Banda Larga - PNBL). O primeiro é a dificuldade de universalização da oferta de banda larga de qualidade pelo país, a qual passa por problemas de infraestrutura, pelos altos preços cobrados pelas operadoras e pela regulação ineficaz (SOUZA, 2012). A fim de agir sobre esse desafio, o PNBL foi lançado. No entanto, ainda restam dois obstáculos: a falta de conteúdos adequados e a falta de programas de capacitação dos usuários:

O segundo aspecto [do problema de inclusão digital] refere-se primeiramente à existência de conteúdo. Além disso, este precisa ser adaptado às necessidades especiais dos usuários (acessibilidade), estar adequado à plataforma de acesso (usabilidade) e ter linguagem acessível e apropriada (inteligibilidade), sendo fácil para interagir, usar e compreender. Finalmente, o terceiro aspecto diz respeito à capacitação de usuários (letramento digital), bem como de profissionais de apoio, e está relacionado às competências cognitivas exigidas para a boa utilização de equipamentos e aplicativos. (SOUZA, 2012, p.133)

Estes três desafios têm, portanto, atrasado muito a construção de uma cultura digital no Brasil. Souza (2012) aponta que, em 2010, apenas 39% da população urbana e 15,6% da população rural fazia uso constante da internet (entendido como no mínimo um acesso por semana). Assim, por mais que a internet esteja inegavelmente ganhando um espaço importante na cultura brasileira, seu impacto não pode ser superestimado: nossos graves problemas socioeconômicos e educacionais ainda são grandes obstáculos para a universalização do acesso.

No entanto, como já dissemos, a democratização dos meios de comunicação não é garantia de uma cultura emancipada. O potencial crítico da internet também está limitado pelas condições formativas necessárias para o desenvolvimento de tal crítica. Nesse sentido, não é difícil verificar que, a despeito do imenso grau de liberdade que a rede oferece a seus usuários, no Brasil e no mundo ela tem sido amplamente utilizada como um recurso complementar aos veículos tradicionais controlados pelos grandes conglomerados midiáticos, inclusive a televisão. Além disso, não é raro encontrarmos produções independentes que alcançam grande popularidade na internet mas que patentemente mimetizam os padrões culturais já estabelecidos. Por todos estes motivos, nossa pesquisa se focará apenas na televisão, deixando para uma próxima oportunidade a reflexão sobre o impacto da internet no Jornalismo Policial.

2.5 O Jornalismo Policial nesse cenário

A partir do que foi até agora exposto, fica claro que a televisão tem uma importância inegável na construção da opinião pública brasileira, e que os responsáveis por explorar esse veículo central são algumas poucas empresas privilegiadas que concentram toda a produção e divulgação de conteúdo. Assim, para poder pensar de que forma a violência tem sido apresentada por esse veículo, selecionamos alguns dos programas mais assistidos nacionalmente de Jornalismo Policial, os quais não apenas são transmitidos para várias cidades brasileiras como também servem de modelo para produções locais em outros estados. Como vimos, a produção paulista tem um impacto muito grande no que é veiculado nacionalmente. Além disso, as redes Record e Bandeirantes pertencem a dois dos quatro maiores conglomerados nacionais, sendo agentes centrais do Sistema Central de Mídia.

Dado o quadro da comunicação social extremamente centralizado que apresentamos até aqui, pensamos, portanto, que esses programas nos indicam com bastante precisão que tipo de perspectiva sobre a violência tem sido mais ostensivamente apresentada à população brasileira. E isso não apenas por seus altos índices de audiência, mas também em virtude de sua centralidade no sistema, a qual inevitavelmente faz com que aquilo que é por eles veiculado se irradie pelos mais diversos veículos, desde outros programas de televisão e rádio até a mídia impressa e a internet.

3. Jornalismo Policial - A espetacularização da notícia

Como vimos, a televisão tem hoje no Brasil uma importância indiscutível, sendo um dos principais meios de construção da opinião pública. Por este motivo, pensamos que uma análise dos programas do gênero Jornalismo Policial seria extremamente iluminadora a respeito de como a população brasileira lida com o tema da violência.

Vale a ressalva aqui, de que a noção de gênero televisivo, dada a progressiva mistura de estratégias discursivas dentro de cada programa, vem sendo criticada em alguns estudos recentes sobre mídia (BORGES, 2008). Categorias como informação e entretenimento, realidade e ficção etc, as quais são corriqueiramente utilizadas na tentativa de discriminar um gênero de outro, via de regra não funcionam mais para diferenciar os programas presentes em nossa grade horária, colocando em questão o significado da classificação por gêneros¹⁴. Apesar de tais críticas, optamos em nosso estudo por nos referir ao gênero Jornalismo Policial, pois pensamos que assim conseguimos indicar um conjunto de programas que tradicionalmente tem um foco especial na denúncia de ocorrências policiais e no acompanhamento detalhado de cada caso apresentado. Isto é, trata-se de um conjunto de programas que dão extrema visibilidade à violência presente em nossa sociedade. Alguns dos programas mais característicos que seguem essa linha seriam, portanto, o *Brasil Urgente*, da Rede Bandeirantes, o *Cidade Alerta* e o *Balanço Geral* da Rede Record, e os extintos *Repórter Cidadão* da Rede TV!, *Linha Direta* da Rede Globo, *Cadeia Alborgheti*, da TV Gazeta e *Aqui Agora* do SBT.

Uma boa forma de definir o Jornalismo Policial, levando em conta seu forte sensacionalismo, nos parece ser por oposição ao jornalismo televisivo tradicional. Nesse sentido, uma crítica comum feita ao Jornalismo Policial brasileiro trata do sistemático desrespeito dos programas do gênero aos “fundamentos básico do jornalismo”, o que os colocaria mais próximos do entretenimento do que do verdadeiro jornalismo: “A espetacularização da notícia policial, por meio de métodos extraídos do sensacionalismo, hiper-realismo e da dramaturgia, vulgariza a TV, diminui a credibilidade do jornalista e falseia o conteúdo do fato diante da realidade” (PERIAGO, 2004, p.5). Vejamos um pouco como esta crítica está fundamentada:

¹⁴ Para mais detalhes sobre essa discussão, ver a tese de doutorado *Ficção e Realidade: as tramas discursivas dos programas de TV* (BORGES, 2008).

Qualquer tipo de jornalismo televisivo, via de regra, tem diferenças fundamentais em relação ao jornalismo impresso. Segundo Periago (2004), em primeiro lugar, o tempo do jornalismo televisivo é consideravelmente mais acelerado. A apuração do fato tem que ser praticamente instantânea, não havendo condições de uma pesquisa pausada e refletida. O tempo da apresentação da reportagem também é diferente, sendo que na televisão as notícias precisam ser mais sintéticas, mais simples, mais pontuais. A acirrada competição pela audiência força os repórteres a abrirem mão de certos critérios jornalísticos para que os programas tenham maior apelo entre a população. Assim, Periago aponta que os custos de transmissão, os compromissos comerciais e a briga pela audiência acabam por forçar o jornalismo televisivo a assumir um formato mais dinâmico e superficial, deixando de lado o aprofundamento da notícia.

Borges (2002) afirma que o telejornalismo brasileiro, seguindo o padrão internacional, historicamente foi delineando-se como uma forma de *show* televisivo. Desse modo, em oposição à apresentação e discussão de fatos e temas relevantes, nas últimas décadas se consolidaram parâmetros como “o modelo esportivo de noticiário¹⁵, a lógica da velocidade, a preferência do ‘ao vivo’, a substituição da verdade pela emoção, a popularização e o expurgo da reflexão” (p.48).

No entanto, a própria história da televisão brasileira parece ter contribuído fortemente para a intensificação desses traços na produção nacional. Nesse sentido, Leal Filho (2004) aponta para o triste impacto que a relação estabelecida entre a Ditadura Civil-Militar e os meios de comunicação (permeada pela troca de favores, pela docilidade e pela censura) teve sobre a produção jornalística nacional:

ao longo dos 21 anos de poder nas mãos dos generais, esmagaram-se projetos de um jornalismo de TV independente, capaz de contribuir para a elevação da qualidade da cidadania. A sociedade brasileira foi anestesiada por um padrão anódino de noticiário, passando ao largo das grandes questões nacionais e longe das opiniões críticas. Se pelo aspecto tecnológico criou-se uma televisão de ponta, capaz de se rivalizar com as melhores do mundo, com respeito ao conteúdo desceu-se aos níveis mais baixos, particularmente no jornalismo [...].

A herança da ditadura no noticiário está viva até hoje. A informação cedeu lugar ao espetáculo. E os grandes temas nacionais, muitas vezes vistos de forma conflituosa, por diferentes atores sociais, estão excluídos da tela. (p.47)

¹⁵ Segundo a autora, o modelo esportivo de noticiário se refere à prevalência das imagens em detrimento da discussão.

O Jornalismo Policial, por sua vez, parece ter levado tais tendências, típicas do meio televisivo e especialmente agudas na produção brasileira, ao seu extremo. Comparando esse gênero com o jornalismo televisivo tradicional, Periago aponta para uma patente diferença de qualidade. No Brasil, o jornalismo televisivo teria sofrido grande influência do modelo americano. Segundo este modelo, ao construir a reportagem, o repórter deve assumir uma postura fixa e séria, procurando adotar uma abordagem direta, objetiva e imparcial. No Jornalismo Policial, ao contrário, repórter e cinegrafista ganham uma nova função: cabe a eles deixar a notícia mais interessante. Os repórteres são mais participativos e opinativos, eles devem estimular o interesse dos telespectadores, mesmo quando o fato noticiado carece de relevância. A câmera passa a ser utilizada de forma mais livre para dar novos tons às imagens captadas – “A câmera parece estar ‘nervosa’” (PERIAGO, 2004, p.89) – e o processo de edição procura privilegiar aspectos apelativos. O improviso passa a ocupar um papel fundamental, ressaltando a impressão de que aquilo que está sendo transmitido é “a verdade” sobre o acontecimento:

O repórter de telejornal policial se torna um integrante ativo. Sua participação é parcial e pode, em determinados casos, interferir com a realidade daquele fato. [...]

Em determinados casos, a interferência do repórter também serve para manipular momentos que não estão correspondendo com a expectativa de uma determinada situação. Nesse sentido, criam-se situações que aumentam o potencial de um fato para que ele se torne mais fluente aos olhos do telespectador. Esse processo pode transformar a telenotícia em um espetáculo de ficção, pois, em determinadas situações até elementos da dramaturgia como a tensão dramática, a identificação com o herói ou com vilões, as expressões oral e facial são utilizados para sensibilizar o telespectador. (PERIAGO, 2004, p.11)

Periago descreve também como o excesso de declarações, a que com frequência esse gênero de jornalismo faz apelo, muitas vezes tem por função ocupar o lugar de uma investigação mais precisa sobre o fato. Várias pessoas reafirmando certa versão fortalece a impressão de que se trata da versão verdadeira. E ainda, por muitas vezes estar fazendo uso da voz de entrevistados, o repórter se exime da responsabilidade por aquilo que está sendo transmitido: “pois declarações só comprometem quem as faz” (p.12).

Além disso, a linguagem utilizada no Jornalismo Policial é outro elemento que o diferencia do jornalismo tradicional: trata-se de uma linguagem informal, muitas vezes se valendo de gírias, palavrões ou expressões coloquiais, que dão o tom de uma conversa direta com o telespectador.

Por esses motivos, o Jornalismo Policial acaba por ser visto como um gênero menor de jornalismo, algo menos sério e de qualidade questionável. Como discutiremos ao longo do trabalho, trata-se portanto de um produto típico da indústria cultural: marcadamente estereotipado e apelativo, sem qualquer elemento capaz de promover uma reflexão nova ou aprofundada sobre os temas apresentados.

Vejamos, então, com mais detalhes, qual a história e a estrutura deste gênero televisivo.

3.1 História

Ao longo das últimas duas décadas viu-se um processo de consolidação do Jornalismo Policial na televisão brasileira. Programas como *Cidade Alerta*, *Brasil Urgente* e *Aqui Agora* se revelaram importantes peças para a angariação de audiência na grade horária da TV aberta. Seu grande apelo para o público está refletido no número de programas do tipo que já chegaram às telas dos brasileiros: segundo Borges (2002), em 2002 havia vinte programas de Jornalismo Policial transmitidos diariamente em nosso país, somados os de veiculação local e nacional.

Muitos estudos apontam o programa *Aqui Agora*, que consagrou o estilo do repórter Gil Gomes, como um dos principais precursores do gênero¹⁶. Segundo Borges (2002), até então, esse tipo de abordagem tinha uma participação restrita dentro de alguns programas ou jornais e “o *Aqui Agora* veio definitivamente garantir no meio televisivo o espaço do jornalismo-verdade” (p.55). O programa, que estreou no SBT em 1991, era transmitido nos fins de tarde e tinha como *slogan* frases como: “um jornal vibrante que mostra na TV a vida como ela é!”¹⁷ ou “um jornal independente que mostra na TV a vida como ela é!”¹⁸. Alguns de seus elementos mais marcantes eram as reportagens em que o cinegrafista, com a câmera na mão, acompanhava Gil Gomes, enquanto este apresentava as cenas de forma dramática, com entonações de voz marcantes e gestos bruscos¹⁹: “Gil Gomes era a atração e a notícia, um produto secundário” (PERIAGO, 2004, p.20).

¹⁶ Essa genealogia do Jornalismo Policial poderia nos levar também ao programa *O Homem do Sapato Branco*, criado em 1966 e apresentado por Jacinto Figueira Júnior. Este foi um dos primeiros programas a apresentar problemas populares de forma sensacionalista na televisão brasileira.

¹⁷ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bo5mZ8cUkiI&feature=related>> Acesso em: 29/09/2011.

¹⁸ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Vs4WAoriDfk&feature=related>> Acesso em: 29/09/2011.

¹⁹ Ver, por exemplo: <<http://www.youtube.com/watch?v=Jfkpbxc3cVI>> Acesso em: 29/09/2011.

Além de notícias corriqueiras sobre celebridades e curiosidades, o programa centrava-se, especialmente, em casos policiais, ressaltando aspectos grotescos e crimes escandalosos. Assim, o *Aqui Agora* conseguiu atingir uma faixa de mercado até então pouco explorada pelo jornalismo televisivo: com seu formato agitado e sensacionalista, visando à audiência das classes C, D e E, o programa alcançou níveis extraordinários de audiência, no seu melhor período variando entre 16 e 29 pontos de IBOPE (PERIAGO, 2004).

Com a queda de popularidade e o consequente fim do *Aqui Agora*, em 1997, uma série de programas foi lançada por praticamente todas as redes privadas de televisão na tentativa de conquistar esse público: *Na Rota do Crime* (Rede Manchete), *190 Urgente e Cadeia Alborgheti* (Rede Gazeta), *Tempo Quente* (Rede Bandeirantes), *Repórter Cidadão* (Rede TV!), *Brasil Urgente* (Rede Bandeirantes), *Cidade Alerta* (Rede Record), ou mesmo o *Linha Direta* (Rede Globo)

A partir daí, foi se consolidando o formato que viraria a marca registrada do gênero: o *Cidade Alerta*, lançado em 1995 e apresentado por Nei Gonçalves Dias, adotou com grande sucesso a estrutura utilizada pelo programa policial de rádio de Afanásio Jazadji:

Uma reportagem é mostrada em três etapas: a primeira é a apresentação da reportagem no estúdio, logo em seguida, vem a reportagem externa e, para finalizar, volta para o apresentador disparar um comentário inflamado e repleto de exclamações ora para criticar ou ironizar determinada circunstância. (PERIAGO, 2004, p.17)

Um programa dinâmico, focado em perseguições policiais, blitz, acidentes, assassinatos, roubos, tiroteios etc. Além disso, para descontrair um pouco, havia também algumas curiosidades, reportagens sobre celebridades, a presença de palhaços, entre outros. Esse modelo, por seu baixo custo de produção associado aos bons índices de audiência, se espalhou pela grade horária da televisão brasileira, ocupando um lugar relevante na cultura popular.

3.2 Programas Analisados

Para a realização deste trabalho, escolhemos três representantes do gênero Jornalismo Policial para serem analisados. São eles: o *Brasil Urgente*, transmitido pela Rede Bandeirantes de Televisão, o *Balanço Geral* e o *Cidade Alerta*, ambos transmitidos pela Rede Record de Televisão. Vejamos uma breve descrição de cada um destes programas:

3.2.1 O *Brasil Urgente*

O telejornal *Brasil Urgente*, veiculado de segunda-feira a sexta-feira, no horário das 17:00 às 19:15 horas, na Rede Bandeirantes de Televisão, é um dos programas mais assistidos da grade horária da Rede Bandeirantes. Com médias de Ibope girando entre 5 e 7 pontos, ele está entre os cinco programas de maior audiência da emissora (IBOPE, 2012).

O programa é composto basicamente pelo cenário no estúdio, onde José Luiz Datena (conhecido como Datena) chama e comenta ao vivo notícias diversas, pelas matérias preparadas de antemão, por algumas tomadas ao vivo, em que um dos repórteres da equipe entrevista alguém ou acrescenta informações às notícias veiculadas, e pelas tomadas aéreas feitas ao vivo pelo helicóptero da emissora.

No estúdio, Datena aparece com a postura que o consagrou: sempre em pé, assertivo, ríspido, muitas vezes grosseiro, comenta as notícias veiculadas, acrescenta informações ao vivo, julga e critica todos os envolvidos. Datena fala alto, gesticula, faz caretas, fala com desprezo e raiva. Veste sempre um terno escuro e uma gravata, usa o cabelo sobriamente penteado para o lado com gel, um grande anel dourado no dedo anelar da mão esquerda e sempre tem uma caneta na mão ou no bolso do paletó.

Datena nos interessa aqui, em especial, pois hoje é considerado uma figura pública importante no debate sobre violência urbana, tendo grande espaço na mídia e uma altíssima aceitação popular. Trabalhando como âncora de vários programas do gênero, em diversas emissoras, aprimorou e consolidou a imagem do repórter incisivo, opinioso, sentencioso, moralista, com entonação de voz impactante e gestos ríspidos. Hoje, pode-se dizer que o repórter tornou-se um ícone de certa postura político-ideológica do país, além de ter aprimorado o modelo do âncora inflamado e opinativo, a ponto de ser deliberadamente imitado por seus concorrentes²⁰:

No comando de programa ao vivo não tem para mais ninguém. Há duas semanas à frente do *Brasil Urgente*, que vai ao ar na Rede Bandeirantes às 18 horas, José Luiz Datena, 45 anos, quase triplicou a audiência do horário. De 3 pontos, ela saltou para 8, em média. Essa é a qualidade que hoje torna Datena o mais disputado entre os apresentadores do gênero: para onde vai, ele leva junto telespectadores. Segundo um diretor da cúpula do SBT, aliás, é o único que tem carisma suficiente para fazê-lo. De um ano para cá, Datena

²⁰ Datena chegou a ganhar tanto espaço em nossa cultura que, inclusive, chegou a circular a notícia de que um “grande partido político” pretendia lançar sua candidatura a prefeito da cidade de São Paulo em 2012 (RICCO, 2011). Sua candidatura, no entanto, não ocorreu.

teve uma passagem-relâmpago pela Rede TV!, onde quintuplicou a audiência de seu horário. (VALLADARES, 2003)

A fama de Datena é tanta, que sua chegada a uma emissora costuma significar uma importante perda de audiência para as emissoras concorrentes. Ele atrai os telespectadores interessados no Jornalismo Policial e faz com que os outros programas do gênero percam força e muitas vezes desapareçam. Sua capacidade retórica é amplamente reconhecida:

O restante, isto é, a condução da matéria fica por conta exclusiva de José Luiz Datena, que apresenta surpreendente capacidade de improvisação e um domínio completo da dimensão espaço-tempo, conquistado por uma longa experiência em radialismo esportivo. (AROUCA, 2003, p.64)

Já o estúdio do *Brasil Urgente* tem uma aparência moderna, cheio de telas e de cores vibrantes. De um lado, há um conjunto de dez telas nas quais aparecem ininterruptamente imagens do trânsito de São Paulo (Imagens 1 e 2). Do outro lado, há uma grande tela, na qual às vezes aparecem imagens do logo do programa e outras vezes aparecem os inícios das reportagens antes destas assumirem o primeiro plano.

Imagem 1 – José Luiz Datena no centro do estúdio do *Brasil Urgente*.

Imagem 2 – José Luiz Datena gesticulando no estúdio.

Em termos de conteúdo, o programa discute, basicamente, uma dezena de notícias, todas sempre muito pesadas e violentas. Datena e sua equipe exploram cada notícia à exaustão, narrando todos os detalhes hediondos em jogo e repetindo-os incansavelmente. São apresentados, principalmente, acontecimentos ocorridos na cidade de São Paulo e em cidades paulistas, mas, também, há a presença de matérias de outros estados.

As matérias apresentadas, a exemplo da postura do apresentador, são sempre narradas pelos repórteres em tom de reprovação, buscando mostrar os aspectos mais terríveis do acontecido. As reportagens são extremamente repetitivas, sendo comum que pelo menos parte de uma mesma matéria vá ao ar duas ou mais vezes em uma mesma edição do programa.

Já o trabalho do helicóptero tem por função, principalmente, mostrar acidentes de trânsito e operações policiais que estejam ocorrendo no mesmo momento em que está sendo

gravado o programa. Trata-se de um recurso bastante explorado, sendo que, enquanto o vídeo mostra as imagens, o apresentador ou um repórter comentam as ocorrências.

3.2.2 O *Cidade Alerta*

Como dissemos, entre os programas descendentes diretos do *Aqui Agora*, um dos que teve maior importância na televisão brasileira foi o *Cidade Alerta*, exibido em um primeiro momento entre 1995 e 2005, e retomado em 2011. Em sua reestreia, o programa contou com a participação de José Luís Datena, que havia sido recontratado pela Rede Record. O apresentador, no entanto, ficou com o comando do programa por pouco mais de um mês, retornando em seguida para o *Brasil Urgente* da Rede Bandeirantes. Hoje em dia, o *Cidade Alerta* é apresentado pelo repórter Marcelo Rezende, e vai ao ar de segunda-feira à sexta-feira, no horário das 17:30 às 20:30 horas. Suas médias de audiência são também relativamente altas, variando entre 5 e 7 pontos de Ibope (IBOPE, 2012). O que faz do *Cidade Alerta* um dos programas mais importante da Rede Record.

O programa tem uma estrutura muito próxima daquilo que apresentamos sobre o *Brasil Urgente*. Marcelo Rezende também adota a postura do apresentador judicioso e enfático, ao mesmo tempo que assume uma postura rígida, vestido sempre de maneira sóbria. O estúdio conta com imagens estilizadas de prédios ao fundo e com uma grande tela na qual o logotipo do programa e imagens das reportagens são apresentados (Imagens 3 e 4):

Imagem 3 – Marcelo Rezende no estúdio do *Cidade Alerta*.

Imagem 4 – Marcelo Rezende apresentando uma notícia no telão.

Os temas das reportagens são sempre os mesmos: assassinatos, roubos, sequestros, batidas policiais etc. E, assim como o *Brasil Urgente*, elas são muitas vezes retomadas e atualizadas ao longo de cada edição do programa. A cobertura ao vivo de acidentes, enchentes

ou ocorrências policiais pelo helicóptero de reportagem da emissora também é vastamente utilizada, ocupando boa parte do tempo do programa.

3.2.3 O *Balanço Geral*

Já o *Balanço Geral* tem uma estrutura mais ambígua, ora parece a de um programa policial tal qual os anteriores, ora parece um programa de auditório em que curiosidades são apresentadas. O programa é apresentado por Geraldo Luís e tem duas edições diárias, a primeira no horário das 06:15 às 07:25 horas e a segunda no horário das 12:00 às 14:45 horas, ambas transmitidas de segunda-feira à sexta-feira.

Provavelmente devido ao público que liga a televisão nesses horários, o programa é mais ameno que os anteriores. O apresentador não é tão severo em seus julgamentos, e as notícias apresentadas são menos impactantes, de modo que parte considerável do programa é preenchida com curiosidades do tipo: “Homem cria vaca dentro de casa”.

No entanto, embora o programa apresente os traços típicos do Jornalismo Policial de forma menos intensa, ainda assim ele contempla todos os traços característicos do gênero: o apresentador com postura sóbria e judiciosa (mesmo que mais descontraído que Datena ou Marcelo Rezende), as abundantes notícias sobre crimes e desastres, a cobertura ao vivo pelo helicóptero de acidentes e perseguições policiais, etc.

O estúdio é o mesmo do *Cidade Alerta*, com a única diferença de que, com frequência, a ele são acrescentados elementos lúdicos. A seguir, vemos imagens do apresentador comentando uma notícia (Imagem 5) e andando pelo estúdio ao lado de sua “mascote”, o galo Willian (Imagem 6).

Imagem 5 – Geraldo Luís comentando uma notícia.

Imagem 6 – Geraldo Luís e sua mascote, o galo Willian.

3.3 Estrutura Básica do Jornalismo Policial

A partir da análise de várias edições dos programas selecionados, bem como da bibliografia disponível sobre o assunto e de nossa reflexão teórica, pudemos identificar que o conteúdo do Jornalismo Policial pode ser dividido em três categorias principais, cada uma delas responsável por uma função específica dentro da estrutura básica dos programas. Estas categorias são:

- 1) *Sensacionalismo: a captura da atenção* – composta pelos elementos cuja função principal é a captura da atenção dos telespectadores;
- 2) *Construção da credibilidade* – composta pelos elementos que têm por função a construção da credibilidade e da autoridade dos programas;
- 3) *Visão de mundo do Jornalismo Policial* – composta pelos elementos que compõem a visão de mundo apresentada pelos programas.

Como pode ser observado no quadro abaixo (Quadro 1), cada uma destas três categorias está composta por uma série de subcategorias, as quais detalham os recursos utilizados pelo programa. Vale ressaltar, também, que apesar de apresentadas aqui isoladamente, essas categorias estão entrelaçadas e sobrepostas, sendo várias delas interdependentes entre si e presentes simultaneamente em um único elemento dos programas.

Quadro 1 – Tipos de conteúdo presentes no Jornalismo Policial

(1) Sensacionalismo: a captura da atenção	(2) Construção da Credibilidade	(3) Visão de mundo apresentada pelo Jornalismo Policial
<ul style="list-style-type: none"> • Dramatização • <i>Fait-divers</i> • Abordagem superficial • Ênfase nas Imagens • Violência, Tragicidade, Sofrimento e Dor • Produção de Proximidade • Figuras de Linguagem • Velocidade, Repetição e Fragmentação 	<ul style="list-style-type: none"> • Hiper-Realismo • Depoimento de Autoridades • Produção de Proximidade • Exclusividade e Dinamismo • Tom do Discurso e Postura do Apresentador 	<ul style="list-style-type: none"> • A Realidade Hostil: “o perigo mora ao lado” • A Solução: Justiça, Punição e Agressividade

Na parte destinada à análise dos programas, Capítulo 8, nós discutiremos detidamente cada uma destas categorias e subcategorias. Por ora, faremos apenas uma rápida apresentação, para que nos próximos capítulos possamos iniciar a articulação entre os dados empíricos de nossa pesquisa e seus aspectos teóricos.

3.3.1 Sensacionalismo: a captura da atenção

O sensacionalismo é um dos elementos mais fortes do Jornalismo Policial. Por meio dele os programas conseguem captar a atenção de seus telespectadores, mantendo-os emocionalmente envolvidos e, ao mesmo tempo, acríticos. Praticamente todos os elementos do Jornalismo Policial podem ser vistos como sensacionalistas, desde os conteúdos apresentados e as imagens escolhidas até a forma das matérias e de organização dos programas. Esses aspectos relativos ao sensacionalismo são fundamentais para compreender o Jornalismo Policial como um produto típico da indústria cultural.

Na programação, prevalecem situações cômicas, excêntricas e, em especial, violentas ou dramáticas. Nesse sentido, indicamos por *dramatização* o apelo recorrente nas reportagens do gênero a técnicas oriundas da dramaturgia, tais como a tensão dramática, a identificação com o herói ou com vilões, as expressões oral e facial etc. Em oposição ao jornalismo isento e sóbrio, as notícias são marcadas pelo exagero, pela ênfase e pela intensa qualificação dos ocorridos, em uma clara tentativa de estimular as sensações e emoções do público. Constroem-se, assim, pequenas histórias ao redor dos fatos apresentados, de modo a deixá-los mais interessantes.

Já por *fait-divers*, termo francês para “fatos diversos”, entende-se notícias curiosas que intrigam e chamam a atenção do público por seu caráter excêntrico, absurdo, intenso, cômico, por envolverem celebridades e figuras públicas etc. Trata-se de histórias simples, curtas e curiosas, sem real relevância jornalística, mas que servem perfeitamente para despertar os mais diversos tipos de emoções no público.

Por *abordagem superficial* entendemos a ausência de discussões profundas ou complexas nos programas. O Jornalismo Policial apela para clichês e visões simplistas sobre os ocorridos, deixando de lado o desenvolvimento de reflexões rigorosas.

Por *ênfase nas imagens* indicamos o forte apelo presente no gênero às imagens. Apesar de esta ser uma característica dos programas televisivos em geral, no Jornalismo Policial a imagem parece em muitos momentos até mesmo substituir por completo a capacidade reflexiva.

Pela subcategoria *violência, tragicidade, sofrimento e dor*, indicamos a ênfase dada nesses programas à violência e à dor. Vemos, assim, uma predominância de notícias sobre assassinatos, crimes, violência, roubos etc. Além disso, também é dado grande foco à dor e ao sofrimento dos envolvidos, os quais, não raro, se derramam em lágrimas na frente das câmeras.

Já por *produção de proximidade*, indicamos vários recursos utilizados nesse gênero televisivo com o objetivo de aproximar imaginariamente o telespectador do discurso dos programas. Assim, a participação de “pessoas comuns” em enquetes e entrevistas ou a utilização de linguagem coloquial, repleta de gírias e expressões populares, serviria para acentuar a identificação dos espectadores à mensagem dos programas.

Por *figuras de linguagem*, entendemos o apelo a figuras de linguagem e técnicas discursivas de modo a tornar seus enunciados esteticamente mais atraentes e persuasivos. Nesse sentido, não é raro encontrar nos programas metáforas, aliterações, enumerações, ironias etc.

Por fim, com relação ao sensacionalismo, apontamos também para a *velocidade e fragmentação* fortemente presentes no Jornalismo Policial. O ritmo acelerado, a profusão ininterrupta de imagens (muitas vezes sobrepostas), a mistura entre fala de repórteres e apresentadores, ruídos, músicas etc, o encadeamento desordenado de notícias – o qual muitas vezes deixa coberturas pela metade – são todos traços que contribuem para que os programas tenham certo efeito hipnótico sobre sua audiência. O telespectador fica desorientado, sendo infinitamente estimulado e não tendo nenhum instante para refletir sobre o que está se passando.

3.3.2 Construção da Credibilidade

O segundo tipo de conteúdo que pudemos identificar nas produções de Jornalismo Policial são recursos, estratégias retóricas e posturas que ressaltam a credibilidade dos

programas. Esses recursos contribuem para que apresentadores e repórteres sejam colocados na posição de detentores de grandes verdades a respeito daquilo que é veiculado. E mais uma vez, também esses elementos são importantes para articularmos a crítica frankfurtiana à indústria cultural com nosso objeto de estudo.

Nesse sentido, a primeira subcategoria que trabalhamos é o *hiper-realismo*, o qual se refere a uma exageração de certos aspectos da realidade, de modo a tornar-lhes mais significativos. No jornalismo, este recurso está vinculado ao sensacionalismo, exatamente porque permite a exploração das sensações sem que seja necessário o apelo ao ficcional.

A segunda subcategoria por nós identificada é a referente ao *depoimento de autoridades*. Técnica esta vastamente utilizada também pelo jornalismo tradicional com o objetivo de fundamentar o posicionamento apresentado nos programas. De modo diferente de um trabalho jornalístico sério, no entanto, as autoridades presentes no Jornalismo Policial dificilmente apresentam posições conflitantes com a opinião dos programas do gênero.

Já a subcategoria *produção de proximidade*, que também estava presente na construção do sensacionalismo, é retomada aqui pois entendemos que, por meio dela, o Jornalismo Policial se legitima como “o representante da voz e dos interesses do povo”. E, dessa forma, aumenta a probabilidade de sua versão dos fatos ser vista como confiável.

Por fim, a categoria *tom do discurso e postura do apresentador* aponta para uma das estratégias mais características do Jornalismo Policial, que é o tom enfático e judicioso de seus apresentadores. Estes combinam discursos inflamados com posturas sérias e rígidas, de modo a se colocar no lugar de uma referência autoritária, inquestionável e defensora incontestada da Justiça.

3.3.3 Visão de Mundo Apresentada pelo Jornalismo Policial

Finalmente, um último conjunto de elementos que identificamos é aquele que constitui a visão de mundo presente nos discursos inflamados do Jornalismo Policial: nossa realidade social é extremamente perigosa e esse perigo tem como causa a falta de caráter de certas pessoas, que acabam optando pelo banditismo. Para nos protegermos disso, são necessárias leis mais rigorosas, além de fiscalização e policiamento mais intensivos. No entanto, apenas

isso não basta, a sociedade também tem o direito de violentar aqueles que a violentaram de antemão.

Assim, na subcategoria *a realidade hostil: “esse estado de coisas”* discutimos como o Jornalismo Policial constrói a ideia de que nossa realidade social é extremamente insegura, criando uma atmosfera de medo e ameaça constante. Essa realidade hostil, no entanto, é apresentada de forma completamente simplista e maniqueísta, pois a origem dos problemas sociais apresentados é sempre reduzida à falta de caráter e responsabilidade dos criminosos envolvidos. Ou seja, questões sociais importantes são tratadas como questões morais e individuais. E, assim, esses indivíduos rotulados como corrompidos se tornam o alvo de uma série de preconceitos e de discursos de raiva e intolerância.

Na subcategoria *a solução: justiça, punição e agressividade*, discutimos a presença no Jornalismo Policial de uma necessidade de vingança contra esses malfeitores que violentam as “pessoas de bem”. Desse modo, a reivindicação de uma polícia mais forte e presente, assim como de leis mais severas (muitas vezes chegando à defesa da pena de morte), ultrapassa a luta por mecanismos de controle da violência apresentada, configurando, a nosso ver, formas de satisfação compensatórias diante das mais diversas frustrações sociais.

Esses elementos constantemente presentes no discurso do Jornalismo Policial servem para fundamentar nossa conclusão de que esses programas se alimentam e alimentam certa paranoia social. Como discutimos nos próximos capítulos, devido à forma de pensar limitada do indivíduo pseudoformado, mecanismos compensatórios paranoides ganham força na dinâmica psíquica individual, refletindo-se na esfera cultural. Não se trata de defender, no entanto, que tal visão sobre os criminosos é completamente delirante. Os crimes são reais e os indivíduos responsáveis por eles devem ser responsabilizados, além de ser natural que a sociedade desenvolva dispositivos de controle e prevenção contra a violência. No entanto, pensamos que no discurso do Jornalismo Policial há algo a mais. O intenso ódio pelos bandidos e a superficialidade da visão de mundo apresentada apontam nessa direção.

4. Indústria Cultural: o pensar cristalizado

Neste capítulo discutimos o conceito de indústria cultural tal como apresentado por Adorno e Horkheimer no livro *Dialética do Esclarecimento* (2006) e em outros trabalhos. Este conceito nos parece central, pois, além de apresentar uma análise consistente dos meios de comunicação, também explora em profundidade o papel formativo destes para o indivíduo contemporâneo. Papel esse que é central na conservação do sistema capitalista de produção e também na constituição do indivíduo pseudoformado. Para fundamentar esta discussão, primeiramente apresentamos de forma breve o conceito; em seguida, fazemos duas digressões para discutir (1) como a indústria cultural se consolidou como um dos elementos formadores mais importantes na contemporaneidade e (2) como a obra de arte autêntica é compreendida nesse contexto; finalmente, já munidos de alguns elementos indispensáveis para sua melhor compreensão, exploramos o conceito de indústria cultural de forma mais extensiva, indicando, em especial, sua relação com a forma de pensar do indivíduo pseudoformado.

4.1 Indústria Cultural: um primeiro olhar

Segundo Adorno (1994), quando escreviam os esboços da obra *Dialética do Esclarecimento*, Horkheimer e ele se referiam com a expressão “cultura de massa” ao que veio a se consagrar como indústria cultural. Esta mudança terminológica antes da publicação, como ele explica, não foi nada gratuita. Os autores queriam escapar à interpretação de que tal cultura teria por origem as próprias massas, de forma espontânea, tal qual uma forma de arte popular. O conceito de indústria cultural, ao contrário, se refere a um tipo de produção que, de forma alguma, se confunde com a criação em certo sentido rústica, espontânea e assistemática da cultura popular – aquela cultura produzida em núcleos sociais relativamente restritos e que está intimamente conectada com aspectos autóctones de certas comunidades. A ênfase dada ao termo *indústria* reflete exatamente o tipo de processo que dá origem a seus produtos. A indústria cultural, por um lado, transforma a cultura em mercadoria – e, como qualquer mercadoria, ela passa a ter como único objetivo sua comercialização no mercado. Por outro

lado, tendo por função a produção e a venda de mercadorias, a indústria cultural organiza-se como qualquer outra indústria, o que tem por consequência que a própria criação cultural passa a seguir uma lógica industrial:

O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.100).

Com isso, temos que o desenvolvimento cultural, anteriormente de certa forma autônomo em relação ao mercado, assimila-se completamente a ele. A lógica da criação perde sua independência relativa e passa a obedecer somente a critérios econômicos. Como consequência, o corpo gerencial das grandes empresas de produção cultural passa a ser formado, majoritariamente, por administradores, *managers* que podem não entender nada sobre o processo de produção artística, mas que possuem uma noção aguçada sobre o que significa eficácia e rentabilidade. Esses aspectos acabam por reforçar a tendência à progressiva padronização da cultura: sempre se baseando nos produtos que conquistam maior público, a indústria foi ganhando eficiência e padrões de operação que garantem sua maior rentabilidade.

Além disso, nas últimas décadas, a cultura não apenas tomou forma de mercadoria, como conquistou um lugar proeminente no capitalismo global ao se tornar um dos ramos econômicos que mais emprega e que tem um dos maiores índices de rentabilidade, girando bilhões e bilhões de dólares anualmente. Dessa forma, o conceito de indústria cultural, que se refere especificamente ao modo de produção tipicamente industrial aplicado à cultura, ganha uma atualidade impressionante, exatamente porque a produção de cultura se tornou um setor central da economia capitalista. Nesse processo, como já discutimos, os grandes conglomerados midiáticos foram edificando o monopólio da produção cultural, entendida como entretenimento e como informação, e consequentemente interligando todo material publicado. O produto midiático é produzido pela mesma empresa que faz seu marketing, sua veiculação e sua crítica. Isto é, não apenas ele conta com uma força de propaganda brutal, como também qualquer produto que não seja proveniente dos conglomerados midiáticos, ou que não possa ser cooptado por eles, está excluído de antemão, pois, por não representar um potencial de lucro, dificilmente poderia alcançar algum veículo de divulgação.

Vemos, assim, que a indústria da cultura adquire um caráter central em nossa sociedade. Os grupos que controlam a produção cultural passam a ter grande influência sobre o

comportamento da população em geral e, portanto, grande influência sobre aqueles que consomem e sobre aqueles que votam. Dessa forma, quem controla os meios de comunicação tem grande influência tanto sobre a economia quanto sobre a política de suas respectivas regiões²¹. E esses grupos são exatamente os grandes detentores de capital, os economicamente mais fortes. Este quadro gera uma série de problemas que vêm sendo discutidos pelos teóricos da mídia desde há muito, entre os quais poderíamos citar a utilização da produção artística e jornalística de forma a favorecer os interesses de seus detentores²², a progressiva indiferenciação entre notícia, entretenimento e propaganda, a standardização da cultura a nível global etc.

A discussão de Adorno e Horkheimer (2006) sobre a indústria cultural, no entanto, nos leva ainda mais longe na compreensão de como esta está intimamente ligada ao nosso sistema econômico e político. Segundo os autores, a indústria cultural tem um papel fundamental na constituição subjetiva do indivíduo contemporâneo e é por meio deste papel que ela realiza o objetivo econômico e político de conservação das relações de poder dadas. Neste ponto, veremos que a crítica social, a crítica estética e a crítica ao indivíduo, as três tão caras aos teóricos frankfurtianos, se sobrepõem e se articulam de maneira que se torna absolutamente impossível separá-las. Para compreendermos como esse processo se dá, precisamos, no entanto, discutir dois pontos preliminares: a indústria cultural como um elemento socializador fundamental e o significado da verdadeira obra de arte para estes autores.

4.2 Sociedade Administrada e Indústria Cultural

O relevo que a indústria cultural toma no interior da produção teórica da primeira geração da Escola de Frankfurt não pode ser bem compreendido sem que se atente para um aspecto fundamental: a diminuição da função da família como mediadora entre o indivíduo e a sociedade. O desenvolvimento do sistema capitalista de produção, ao longo do último século, teria tido por consequência uma completa reconfiguração do núcleo familiar, e, com isso, o percurso pelo qual a criança ingressa na esfera social, antes profundamente marcado

²¹ Obviamente, ainda existem grandes diferenças e conflitos entre aqueles que estão no controle do processo (tanto entre diferentes empresas como dentro de cada empresa). No entanto, como, em linhas gerais, suas estratégias de ação são muito próximas, não nos parece problemático indicarmos esse polo econômico como um todo relativamente unitário.

²² Os casos de Silvio Berlusconi e Rupert Murdoch, que já discutimos, ilustram bem esta questão.

pela relação com as figuras parentais, passa a estar progressivamente marcado pela exposição à cultura socializada e massificada, especialmente por meio de veículos de comunicação como a televisão, o rádio e o cinema. Para melhor compreendermos este ponto, vale acompanharmos a argumentação de Marcuse (1981) sobre a constituição da sociedade administrada.

Marcuse, em *Eros e Civilização* (1981), retoma Freud para afirmar que o progresso da civilização está intimamente ligado ao crescimento do sentimento de culpa. Em sua leitura da teoria freudiana do complexo de Édipo, o autor aponta que a ambivalência em relação à figura do pai faz girar o eixo que lança a criança da relação dual com a mãe para a multiplicidade das relações sociais: “suas proibições geram a identificação entre os filhos, o amor de finalidade inibida (afeição), a exogamia, a sublimação” (p.84). Dar-se-ia assim o primeiro passo em direção à construção da cultura, quando Eros desviado realiza a tarefa de organizar aglomerados comunitários cada vez maiores, o que, por sua vez, dá início à substituição da figura do pai onipotente por novas formas de ordenamento, as quais são encarnadas em novas, multiplicadas e suplementadas figuras de autoridade.

A contraparte deste processo consiste exatamente no fato de que a ambivalência dos sentimentos dirigidos à figura paterna é revivida na relação com a sociedade, acarretando a intensificação do sentimento de culpa. O crescimento da sociedade implica um crescimento simultâneo da raiva voltada contra ela. No entanto, como a ordem social também garante ao indivíduo uma série de vantagens e proteções das quais ele não quer abrir mão, essa raiva precisa ser inibida: quanto mais importante é a sociedade para o indivíduo, menos este se sente disposto a revoltar-se contra ela. Resta à sua agressividade, portanto, voltar-se contra o próprio indivíduo, na forma de culpa.

Marcuse aponta, no entanto, que existe outra via social de canalização dos impulsos destrutivos. Se, por um lado, o trabalho da cultura é reunir e criar, ele, por outro, também envolve destruir. A agressividade poderia, assim, expressar-se nas atividades laborais, realizando algo como um “caráter ‘sadístico’ culturalmente benéfico do trabalho” (p.89). Mas logo em seguida este raciocínio é desdobrado mostrando que esse processo tem como consequência a geração de mais culpa. Segundo Marcuse, os impulsos destrutivos não podem ser satisfeitos colocando-se a serviço de Eros. Uma vez que eles estão voltados não para a matéria, mas sim para a vida, eles não podem se deslocar para qualquer objeto. Eles precisam agir no sentido do aniquilamento da vida:

E o fato da destruição da vida (humana e animal) ter progredido com o progresso da civilização, da crueldade, o ódio e o extermínio científico do

homem terem aumentado em relação à possibilidade real de eliminação da opressão — essa característica dos estágios mais recentes da civilização industrial possuiria raízes instintivas que perpetuam a destrutividade para além dos limites de toda a racionalidade. Portanto, o crescente domínio da natureza, com a crescente produtividade do trabalho, desenvolveria e supriria as necessidades humanas *somente como um subproduto*; a riqueza e os conhecimentos culturais crescentes forneceriam o material para a destruição progressiva e a necessidade de uma cada vez maior repressão instintiva (MARCUSE, 1981, p.90, grifos do autor).

Dessa forma, a agressividade que é absorvida pelo mundo do trabalho acaba por voltar-se novamente contra a sociedade, e mais uma vez precisa ser inibida realimentando um ciclo em que o potencial destrutivo da humanidade cresce na mesma medida em que cresce a importância da sociedade para a conservação do indivíduo.

O progresso da sociedade, portanto, dependeu da canalização de Eros para as obras culturais e também do infundável redirecionamento dos impulsos destrutivos para a esfera da cultura. Neste movimento, a sociedade caminhou rumo a uma intensa complexificação estrutural, tornando-se, assim, impossível, a partir de certo ponto do processo, identificar quem se encontra no polo da dominação; pelo contrário, hoje todos se submetem ao sistema, independentemente de sua posição social:

Desde o pai primordial, através do clã fraterno, até o sistema de autoridade institucionalizada que é característico da civilização madura, a dominação torna-se cada vez mais impessoal, objetiva, universal, e também cada vez mais racional, eficaz e produtiva. [...] A sociedade emerge como um sistema duradouro e em expansão de desempenhos úteis; a hierarquia de funções e relações adquire a forma de razão objetiva: a lei e a ordem identificam-se com a própria vida da sociedade. No mesmo processo, também a repressão é despersonalizada: a restrição e arregimentação do prazer passam agora a ser uma função (e resultado “natural”) da divisão social do trabalho (MARCUSE, 1981, p.91).

Em lugar dos empreendimentos individuais e das empresas familiares, as grandes associações impessoais passaram a ocupar o espaço a partir do qual se organizam as relações laborais. Dessa forma, o próprio indivíduo passou a ser valorado segundo novos padrões: estar adaptado ao sistema tornou-se mais importante que ser autônomo ou empreendedor. Não cabe ao indivíduo coordenar o sistema, mas sim encaixar-se nele da forma mais eficiente, como mais uma peça da engrenagem.

Essa mudança, por sua vez, tem um impacto profundo na organização familiar burguesa. O pai já não é mais o pequeno empresário burguês, autônomo, chefe de sua própria vida. Ele passa a ser o burocrata, aquele que responde às ordens, aquele que em lugar de encarnar a autoridade da lei, também a ela se submete. A figura dos pais ainda é fundamental

na mediação entre indivíduo e sociedade, mas a nova disposição social enfraquece este papel, e, no vácuo criado, entram novos dispositivos sociais, sendo que um dos mais importantes é a cultura mercantilizada da indústria cultural:

sob o domínio dos monopólios econômicos, políticos e culturais, a formação do superego maduro parece, agora, saltar por cima do estágio de individualização: o átomo genérico torna-se diretamente um átomo social. A organização repressiva dos instintos parece ser *coletiva*, e o ego parece ser prematuramente socializado por todo um sistema de agentes e agências extrafamiliares. Ainda no nível pré-escolar, as turbas, o rádio e a televisão fixam os padrões para a conformidade e a rebelião; os desvios do padrão são punidos não tanto no seio da família, mas fora e contra a família. Os especialistas dos meios de comunicação com a massa transmitem os valores requeridos; oferecem o treino perfeito em eficiência, dureza, personalidade, sonho e romance (MARCUSE, 1981, p.97).

Gradativamente os veículos de comunicação de massa passam a dividir com a família, a escola e outros possíveis ambientes de sociabilidade, o papel de formação dos indivíduos. Mas o conteúdo desses veículos não é arbitrário. Pelo contrário, ele tem uma vinculação muito estreita com a sociedade capitalista em transformação. A cultura hegemônica do capitalismo reflete as necessidades impostas pelo próprio sistema de produção.

Uma vez que a autoridade do pai está reduzida, ele, que na estrutura do Édipo seria o primeiro alvo dos impulsos agressivos, revela-se logo como um alvo de certa forma inadequado. A verdadeira autoridade não está encarnada em nenhum indivíduo concreto, ela está difundida na força que o sistema tem para se impor. Apesar de muitas vezes a origem das frustrações ser atribuída a um indivíduo, grupo ou mesmo um processo (tal como pensamos estar em jogo no Jornalismo Policial), o alvo dos impulsos agressivos nunca pode ser precisamente delimitado, uma vez que a dominação assume a forma da administração. Todos estão submetidos à mesma lei:

O sofrimento, a frustração, a impotência do indivíduo, derivam de um sistema funcionando com alta produtividade e eficiência, no qual ele aufere de uma existência em nível melhor do que nunca. A responsabilidade pela organização de sua vida reside no todo, no “sistema”, a soma total das instituições que determinam, satisfazem e controlam suas necessidades. O impulso agressivo mergulha no vácuo — melhor, o ódio encontra-se com sorridentes colegas, atarefados concorrentes, funcionários obedientes, prestimosos trabalhadores sociais, que estão todos cumprindo seus deveres e são todos vítimas inocentes (MARCUSE, 1981, p.98).

O ódio em relação ao sistema precisa encontrar algum meio de expressão. Aqui, a dinâmica do Édipo mais uma vez fornece a solução para o problema: o sujeito se identifica com o poder contra o qual se revolta. Ao ser incorporado ao sistema, seu ódio toma uma

forma compatível com o próprio sistema, e pode se manifestar nas relações de dominação nele presentes. A racionalização do poder e a crescente hierarquização dos homens dão margem a que cada um exerça a dominação dentro do sistema, sem ameaçá-lo.

Mais que isso, a complexificação e despersonalização do sistema tornam a ideia de destruí-lo especialmente ambivalente. Diferente do pai da horda, que uma vez morto poderia ser substituído por uma nova estrutura de regulação, a perspectiva de destruição da sociedade capitalista parece levar inevitavelmente ao caos e sofrimento generalizados. O sentimento de culpa, portanto, alcança seu ápice, e as leis que sustentam a sociedade administrada tornam-se praticamente intocáveis.

Com isso, por mais que a racionalização e mecanização do trabalho já tenham proporcionado condições objetivas para garantir uma quantidade muito maior de tempo livre e de liberdade a cada indivíduo, a negação do imperativo da dominação e do trabalho não pode ganhar corpo. Quanto mais claro é para cada um dos envolvidos que a organização social dada é irracional, mais repressão é necessária para conter as forças que se opõem ao sistema:

quanto mais perto se encontra a possibilidade real de emancipar o indivíduo das restrições outrora justificadas pela escassez e imaturidade, tanto maior é a necessidade de manutenção e dinamização dessas restrições, para que a ordem estabelecida de dominação não se dissolva. A civilização tem de se defender contra o espectro de um mundo que possa ser livre. Se a sociedade não pode usar a sua crescente produtividade para reduzir a repressão (pois tal uso subverteria a hierarquia do *status quo*), então a produtividade deve ser voltada *contra* os indivíduos; torna-se um instrumento de controle universal (MARCUSE, 1981, p.94, grifos do autor).

Neste ponto, Marcuse ressalta o processo de automatização do superego referindo-se aos mecanismos sociais que se desenvolveram para controlar os impulsos agressivos que se voltam contra o *status quo*. Tais defesas se concentrariam especialmente sobre a capacidade de reflexão da própria consciência, “a qual, se se permitir que fique livre, poderá reconhecer o trabalho de repressão mesmo nas maiores e melhores satisfações de necessidades” (MARCUSE, 1981, p.95).

Por meio da promoção intensiva de atividades que descartam ou mesmo impedem a atividade reflexiva – como “ideologias anti-intelectuais” ou “atividades ociosas que não exigem empenho mental” (p.95) –, a cultura do capitalismo foi além da colonização da esfera do trabalho, e dominou também a esfera do lazer. Assim, garantiu-se que, independentemente de onde esteja o indivíduo, ele não será capaz de questionar sua própria condição. Tudo que lhe resta é capitular, entregar sua vida por inteiro ao jugo da administração social. Se o trabalho já lhe era inescapável, agora também não lhe cabe opção quanto ao que fazer em seu

tempo livre: ele deve se divertir e relaxar conforme o que é do interesse da sociedade capitalista, e isso implica a aceitação da dominação e da irracionalidade do sistema.

Dessa forma, a demanda social por uma cultura estereotipada dá o ímpeto necessário à consolidação da indústria cultural tal como conceitualizada por Adorno e Horkheimer (2006). Como discutimos em detalhes adiante, sua presença hegemônica e seu conteúdo formatado estão intimamente vinculados à apatia política e ética característica de nossa sociedade. A civilização oferece proteção ao indivíduo, mas o preço é sua liberdade:

O que é regressivo não é a mecanização e padronização, mas a sua contenção; não a coordenação universal, mas o seu encobrimento sob liberdades, opções e individualidades espúrias. O elevado padrão de vida, no domínio das grandes companhias, é *restritivo* num sentido sociológico concreto: os bens e serviços que os indivíduos compram controlam suas necessidades e petrificam suas faculdades. Em troca dos artigos que enriquecem a vida deles, os indivíduos vendem não só seu trabalho, mas também seu tempo livre. A vida melhor é contrabalançada pelo controle total sobre a vida. As pessoas residem em concentrações habitacionais — e possuem automóveis particulares, com os quais já não podem escapar para um mundo diferente. Têm gigantescas geladeiras repletas de alimentos congelados. Têm dúzias de jornais e revistas que esposam os mesmos ideais. Dispõem de inúmeras opções e inúmeros inventos que são todos da mesma espécie, que as mantêm ocupadas e distraem sua atenção do verdadeiro problema — que é a consciência de que poderiam trabalhar menos e determinar suas próprias necessidades e satisfações (MARCUSE, 1981, p.99).

Vemos, desse modo, como o desenvolvimento do capitalismo industrial e do capitalismo financeiro acabou por reformular a estrutura freudiana clássica do Édipo, abrindo espaço para que a relação entre indivíduo e totalidade social se dê muito mais diretamente. Com isso, o poder formativo da indústria cultural cresceu em grandes proporções. Antes de discutir com mais profundidade essa influência, faz-se necessário uma segunda digressão, na qual pretendemos apresentar uma análise dos produtos da indústria cultural à luz do que Adorno e Horkheimer compreendem como a verdadeira obra de arte.

4.3 O Abandono da Arte pela Indústria Cultural

Segundo Adorno e Horkheimer, uma das principais características dos produtos da indústria cultural é sua *standardização*. E, como vimos no capítulo sobre o Jornalismo Policial, esta é uma característica marcante de nosso objeto de estudo. Tal qual uma indústria

qualquer, o processo de produção da música, do cinema, da televisão adquire uma forma padronizada, de produção em série. Na análise que Adorno e Simpson (1994) fazem da música popular, isso fica muito claro²³:

Um julgamento claro no que concerne à relação entre música séria e música popular só pode ser alcançado prestando-se estrita atenção à característica fundamental da música popular: a standardização. Toda a estrutura da música popular é standardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso. A standardização se estende dos traços mais genéricos até os mais específicos (p. 116).

Adorno e Simpson explicam que, na música popular, mesmo os detalhes estão padronizados, e recursos como “*break, blue chords, dirty notes*” (p.117), apesar de se revestirem com uma aparência de efeitos individuais, respondem todos a certa lógica musical que é completamente acessível para qualquer músico.

Essa standardização não implica que todos os produtos sejam exatamente iguais, nem que as pessoas só possam ter acesso a um tipo de mercadoria. Como os autores indicam, se esse imperativo de standardização fosse completamente visível, isso certamente causaria resistência por parte do público. Assim, cabe ao processo produtivo revestir o bem cultural com uma camada de individualidade, que mesmo não alterando a estrutura geral da obra, produz a aparência de que se está diante de algo completamente novo. A este processo, responsável pelo encobrimento da standardização, Adorno e Simpson dão o nome de *pseudo-individuação*.

Além destes recursos, a indústria cultural assimila também as tendências que divergem de seus padrões de modo a inseri-las no mercado. Dessa forma, ela própria pode oferecer a transgressão a seus padrões, e em instantes transforma essas tendências em novas linhas de produtos. Todo novo conteúdo pode receber seu trato. A forma de apresentação desses conteúdos, no entanto, é sempre a mesma. Nesse sentido, não é difícil encontrarmos canções críticas em relação à estrutura social capitalista, as quais, entretanto, seguem a mesma lógica de produção de qualquer produto da indústria cultural.

Como consequência, uma vez que o todo da composição musical está sempre preestabelecido, os ouvintes tendem a não se relacionar com a totalidade da peça musical, que já é conhecida de antemão, e prestam mais atenção nas partes. Apenas os detalhes são capazes

²³ Referir-nos-emos, seguidamente, ao longo do texto, à situação da música no interior da indústria cultural. Este foco se deve à prioridade que a análise da música tem na obra de Adorno. Pensamos, no entanto, que apesar de dizerem respeito a outro objeto, as linhas gerais da crítica realizada à música popular serão de grande utilidade para a compreensão de nosso objeto de estudo, uma vez que ambos seguem os mesmos padrões de produção da indústria cultural.

de proporcionar alguma reação no ouvinte, mas, mesmo eles, têm tal capacidade limitada, pois também já são em larga medida conhecidos. Assim, o sentido dos detalhes em relação ao todo fica cristalizado.

Ao contrário, na verdadeira obra de arte, tal como compreendida pelos autores: “Cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça, que, em troca, consiste na viva relação entre os detalhes, mas nunca na mera imposição de um esquema musical” (1994, p.117). Em contraposição à música séria, a música popular pode ser compreendida como um esquema de construção musical infinitamente replicado, sempre conformado às mesmas regras e que, portanto, não exige do ouvinte nenhum tipo de trabalho, pois seu resultado já é sabido de antemão. Os detalhes seriam na verdade nada mais que uma ilustração da ideia do todo, eles não fazem outra coisa senão reafirmar o todo a cada instante. São, portanto, substituíveis e intercambiáveis, pois todos exercem a mesma função e apenas esta função: a de repetir infinitamente a lógica da estrutura na qual estão inseridos.

A música séria, por outro lado, se caracteriza exatamente por certa tensão entre o todo e as partes. As partes, ao mesmo tempo que compõem o todo, também o forçam de modo a deslocar seu significado. O detalhe não se conforma completamente, mas obriga a obra a se redefinir, a negar sua própria identidade, a se contradizer. A obra de arte autêntica, portanto, é avessa ao automatismo que caracteriza a produção da indústria cultural:

Sumariando a diferença: em Beethoven e na boa música séria em geral [...] o detalhe contém virtualmente o todo e leva à exposição do todo, ao mesmo tempo em que é produzido a partir da concepção do todo. Na música popular, a relação é fortuita. O detalhe não tem nenhuma influência sobre o todo, que aparece como uma estrutura extrínseca. Assim, o todo nunca é alterado pelo evento individual e, por isso, permanece como que à distância, imperturbável, como se ao longo da peça não se tomasse conhecimento dele. Ao mesmo tempo, o detalhe é mutilado por um procedimento que jamais pode influenciar e alterar, de tal modo que ele permanece inconsequente. Um detalhe musical impedido de desenvolver-se torna-se uma caricatura de suas próprias potencialidades (ADORNO; SIMPSON, 1994, p.119).

Esses traços de que falam os autores podem facilmente ser observados no Jornalismo Policial. Como veremos em detalhes mais à frente, a estrutura básica das notícias é sempre exatamente a mesma, variando apenas minimamente seu conteúdo. Analogamente, também recursos que serviriam para sofisticar o produto, como coberturas ao vivo, figuras retóricas ou a participação de autoridades são utilizados de maneira completamente estereotipada, de forma a apenas corroborar a mensagem que, desde o início, os programas pretendiam transmitir. Essa *pseudo-individuação* também é visível quando notamos, por exemplo, que apesar de existirem diversas versões desses programas na grade horária da televisão brasileira,

todos seguem basicamente a mesma lógica, tendo como diferencial apenas aspectos acessórios que disfarçam essa homogeneização. Vemos assim que se cria no Jornalismo Policial uma relação cristalizada entre estrutura e detalhes tal qual a relação descrita por Adorno e Simpson a respeito da música popular: os detalhes servem apenas para disfarçar e reafirmar a já desgastada mensagem, repetida incansavelmente pelos programas do gênero.

Por outro lado, nesta reflexão sobre a forma das criações culturais, podemos notar como a crítica frankfurtiana à indústria cultural é também crítica a nosso modo de vida, pois nessa tensão que caracteriza a obra de arte verdadeira encontra-se mais do que uma experiência circunscrita ao campo da estética. É a tensão socialmente vivida pelo compositor que serve de motor para a não conformidade entre a obra e o padrão por ela de forma geral seguido. É a própria possibilidade de transcender a ordem socialmente dada que permite a tensão e a transformação da harmonia musical. Na confrontação com o padrão cultural e socialmente estabelecido nasce a verdadeira obra de arte. Ou seja, esta pode ser compreendida como uma forma de relação com a existência caracterizada por uma vida pulsante, vida que não se harmoniza com as imposições do todo, que busca se redefinir, que não se permite reduzir à imagem identitária de si mesma:

Os grandes artistas jamais foram aqueles que encarnaram o estilo da maneira mais íntegra e mais perfeita, mas aqueles que acolheram o estilo em sua obra como uma atitude dura contra a expressão caótica do sofrimento, como verdade negativa. No estilo de suas obras, a expressão conquistava a força sem a qual a vida se dilui sem ser ouvida (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.107).

Ao contrário de tal postura, na indústria cultural o material produzido se conforma completamente ao padrão imposto de fora: ele não tem vida, não tem movimento, pois tudo nele já era para estar lá, tudo está sempre de acordo com o planejado. E a contrapartida dessa standardização do material é exatamente o que a indústria cultural busca produzir: uma standardização das reações nos ouvintes. Este aspecto é central na compreensão do que Adorno e Horkheimer veem como um dos principais efeitos da indústria cultural: a aversão ao novo. Na música popular, os ouvintes sabem o que vão encontrar, e isso os tranquiliza. Já na música séria, é impossível antever o movimento da obra, e isso significa a abertura da experiência musical para o ainda não vivido, o verdadeiramente experienciado – o qual, no entanto, tem um caráter ameaçador. Vemos assim como a crítica estética começa a se entrelaçar com a crítica social e a crítica ao indivíduo, pois é este mesmo indivíduo incapaz de ousar na música, que será incapaz de desafiar quer a ordem social estabelecida, quer sua

própria forma já consolidada de estar no mundo: é o indivíduo conformado, submisso ao império da *identidade*, amedrontado frente a seu próprio devir.

O ouvinte da música popular, portanto, não permite que sua escuta escape aos padrões já antevistos. Adorno e Simpson (1994) complementam sua análise da música estandardizada com a apresentação das reações estandardizadas por parte do ouvinte, o qual, mesmo diante de possíveis complexificações do material escutado, ignora-as e reage mais à sua própria expectativa (por mais que esta tenha sido frustrada) do que ao estímulo confrontado:

O ouvido enfrenta as dificuldades do *hit* encontrando substituições superficiais, derivadas do conhecimento dos modelos padronizados. O ouvinte, quando se defronta com o complicado, ouve, de fato, apenas o simples que ele representa, percebendo o complicado somente como uma parodística distorção do simples (ADORNO; SIMPSON, 1994, p.120).

Essa simplificação seria impossível no caso da música séria, pois a compreensão desta depende do entendimento de cada detalhe de modo ao mesmo tempo independente e relacionado com o todo. Não é possível fazer uma recomposição mecânica dos passos da música, estes precisam ser acompanhados de perto, pois seu sentido não está dado de antemão. Ao contrário, a relação do ouvinte com a música popular é de distância, como fica claro nas partes *Apresentação do material* e *Teoria do ouvinte* expostas por Adorno e Simpson no texto *Sobre música popular* (1994).

No trecho *Apresentação do material*, os autores discutem como os novos produtos são apresentados para o público. Visando produzir uma aura especial em torno destes, com a qual procura-se disfarçar sua estereotipia, a indústria cultural lança mão de uma série de recursos. Entre estes, o primeiro descrito no texto é o que os autores chamam de *plugging*, termo que designa o processo pelo qual os produtos musicais são incessantemente repetidos nos principais meios de comunicação. Tal repetição compulsiva seria uma tentativa de combater a resistência do público gerada pelo material que nunca se renova. Por meio dela, o *hit* ganha certa onipresença, gerando a impressão de que é reconhecido socialmente como algo de valor, e, conseqüentemente, ganhando o respeito da população. Basta, portanto, que o material musical tenha algum traço distintivo, algum elemento forte de pseudoindividação que facilite sua identificação pelo público. Com isso, ele já está qualificado para se tornar um *hit* de sucesso, desde que tenha a necessária divulgação.

Outro recurso apresentado é a produção do *glamour*. Este indica elementos internos ao material musical e elementos pertencentes às técnicas de propaganda responsáveis pela sensação de que aquilo que está para acontecer é de fato algo esplendoroso. Tal como os

letreiros de neon vermelho-alaranjados, os quais tentam, lutando contra a monotonia acinzentada de nossas cidades, chamar a atenção, o glamour na música é mais uma técnica de camuflagem da indiferenciação do material musical. Trata-se, na verdade, de um ato de autolouvação que engana os consumidores sobre a verdadeira capacidade daquele produto de atender às suas expectativas. O próprio glamour, no entanto, já se vulgarizou, o que induz a esforços muitas vezes quase caricaturais para sua produção, como cansamos de ver na televisão brasileira.

O terceiro recurso apresentado pelos autores foi designado *fala de criança*, indicando “uma linguagem musical que sugira dependência” (p.128). O uso de expressões infantis nas letras das músicas, assim como a estrutura musical simples, marcada pela repetição, pela limitação a um número restrito de tons, por organizações harmônicas vulgares e por certos “coloridos musicais superadocicados, funcionando como doces e bombons musicais” (ADORNO; SIMPSON, 1994, p.129) apontam para o fato de que a música é ocasião para o adulto sentir-se aliviado de suas responsabilidades de adulto. Estes elementos acentuam o movimento do indivíduo de passividade em relação ao material, pois sugerem exatamente a ideia de que na relação com os produtos culturais não é necessário nenhum tipo de trabalho por parte do sujeito. Trata-se de uma hora para relaxar e não para refletir sobre o que está se passando. Sendo assim, os consumidores transferem completamente o controle dos estímulos para a indústria que os produzem e aceitam, de bom grado, tudo que se lhes é imposto.

Dessa forma, os recursos de promoção e divulgação dos produtos da indústria cultural formam um grande sistema de retroalimentação. Nesse sentido, é interessante o comentário que Adorno e Simpson fazem ao indicar que, em larga medida, as engrenagens desse sistema já se automatizaram, e que muitas vezes nem sequer é necessário às grandes produtoras que se incentive diretamente a circulação de seus produtos. Isso porque os repórteres, comentaristas e críticos já assimilaram tanto este tipo de produção cultural que automaticamente assumem que os produtos que estão ganhando visibilidade são os que mais a merecem:

Há boas razões para crer que esse jornalismo em parte pertença ao mecanismo de promoção, na medida em que ele depende de gravadoras, agências e conjuntos musicais de renome. Neste ponto, no entanto, é pertinente uma qualificação sociológica. Sob as condições econômicas atualmente vigentes, é freqüentemente inútil tentar localizar aí “corrupção”, pois as pessoas são compelidas a agir voluntariamente de um modo que só se esperaria que elas agissem caso fossem pagas para tanto. Os jornalistas que participam na promoção de uma garota sexy de Hollywood não precisam ser subordinados pela indústria cinematográfica. A publicidade dada à garota pela própria indústria está em completo acordo com a ideologia que permeia esse tipo de jornalismo (ADORNO; SIMPSON, 1994, p.129).

Mais uma vez, muitas dessas características possuem correspondentes no telejornalismo policial brasileiro. O acompanhamento obsessivo da audiência que os programas do gênero fazem deixa claro que eles apresentam, via de regra, o que a população já aprovou, desincentivando a construção de novas formas de expressão. Assim, consolida-se um pacto de estagnação entre quem desenvolve os programas e quem os consome: todos têm a segurança de que no dia seguinte as coisas continuarão exatamente do mesmo jeito – as mesmas notícias serão apresentadas, da mesma forma, levando às mesmas conclusões.

Em contrapartida a esta monotonia, surgem então recursos muito próximos aos descritos por Adorno e Simpson como *plugging* e *glamour*, de modo a atizar a curiosidade e as sensações dos espectadores. Como qualquer produto, o Jornalismo Policial conta com suas redes publicitárias, responsáveis por construir sua imagem de seriedade e relevância social. Ademais, além da publicidade tradicional, recursos dentro dos próprios programas como o *hyper-realismo*, o *depoimento de autoridades* ou o *tom autoritário* servem como um tipo de publicidade embutida, pois afirmam insistentemente a relevância daquilo que é apresentado. Igualmente, como discutimos mais à frente, recursos como a superficialidade, a dramatização do material ou o apelo às imagens, característicos do sensacionalismo, são facilmente comparáveis com a “fala de criança” apontada por Adorno e Simpson na música popular. A qualidade do Jornalismo Policial parece indicar que seus telespectadores não estão interessados em refletir maduramente sobre os problemas que lhes cercam. Pelo contrário, os programas parecem mais programas de entretenimento do que jornalísticos, apresentando as informações de forma a apenas estimular seu público.

Retomando o texto *Sobre Música Popular*, na parte *Teoria do ouvinte* os autores defendem que o coração do processo de tornar uma música famosa está na produção do *reconhecimento* que ocorre quando de sua audição. Por meio da repetição indefinida do material produz-se reconhecimento, e este, por sua vez, gera a aceitação. Mais detalhadamente, o processo de escuta da música popular é discriminado em cinco etapas:

- a) *Vaga recordação*: nesta etapa, opera-se a experiência difusa de estar diante de algo já conhecido.
- b) *Identificação efetiva*: quando a vaga recordação dá lugar a uma sensação forte de reconhecimento.
- c) *Subsunção por rotulação*: quase concomitante ao momento *b*, trata-se do processo em que aquela experiência já reconhecida é identificada com um *hit* específico, seu intérprete, seu título ou sua letra. Neste ponto, a experiência individual é conectada

com seu fundo coletivo, pois é o momento em que esta se revela conectada com as agências de produção cultural e parte do sistema por elas construído. Adorno faz aqui a interessante observação de que é a este procedimento que se deve o progressivo declínio das músicas exclusivamente instrumentais, uma vez que a presença de letras torna mais fácil sua identificação.

- d) *Auto-reflexão no ato de reconhecer*: este aspecto se refere à sensação de triunfo presente no ato de reconhecer. Com a identificação do material apresentado como um *hit* já conhecido, o ouvinte opera certa objetificação da música. Esta se torna propriedade do ouvinte, e como tal pode ser evocada a qualquer hora e também transformada a seu bel-prazer. A música agora lhe pertence e, portanto, está sujeita à sua vontade.
- e) *Transferência psicológica da autoridade de reconhecimento para o objeto*: neste ponto, a gratificação proveniente da sensação de propriedade é transferida para o próprio objeto, como se sua capacidade de proporcionar prazer se devesse a alguma propriedade intrínseca a ele: “Os ouvintes estão executando a ordem de transferir à própria música as suas autocongratulações quanto à sua posse” (p.134). O processo de promoção dos produtos culturais enfatiza o valor que a posse de cada um destes tem. Difunde-se a ideia de que todos que têm posse sobre determinado produto, todos que são capazes de reconhecê-lo e fruir de sua existência seriam diferenciados. A autoridade das agências culturais vem afirmar, pela publicidade e pela repetição incessante dos *hits*, quais seriam os melhores produtos disponíveis. Assim, ao promover a ideia de que estes *hits* são os mais populares, elas garantem a popularidade dos mesmos. Isso porque o indivíduo não só se sentirá excluído caso não tenha aquilo que todos têm, como também será convencido de que ele só pode estar enganado ao não querer algo tão bom que simplesmente todos querem.

A audição da música popular não requer, portanto, uma atenção detida de cada elemento da composição e de sua ordenação. “Súbitos *flashes* de reconhecimento” (p.138) são suficientes para garantir a experiência de posse para a qual ela é destinada. Assim, os autores defendem que o ouvinte convencional é incapaz de reconhecer a música como uma linguagem em si mesma.

Isso não significa que esse aspecto de reconhecimento não esteja presente na música séria. Assim como na leitura de um poema a familiaridade com o uso convencional das

palavras é pré-requisito para a boa compreensão, na música também deve se operar o reconhecimento dos elementos constitutivos. A diferença, entretanto, é que a experiência da verdadeira música, assim como a do verdadeiro poema, não se reduz a esse reconhecimento. O reconhecimento dos elementos deve vir acompanhado da compreensão da forma como estes estão dispostos; e esta forma, a qual garante a individualidade concreta da peça, é que permite ao ouvinte a experiência de algo completamente novo: “O sentido musical é o Novo – algo que não pode ser subsumido sob a configuração do conhecido, nem a ele ser reduzido, mas que brota dele, se o ouvinte vem ajudá-lo” (ADORNO; SIMPSON, 1994, p.131).

Na música popular, essa relação com o novo é destruída e a experiência reduzida ao momento do reconhecimento. Em lugar de servir como meio para uma experiência verdadeira, o conhecido torna-se o próprio fim da produção cultural. O consumidor assume um papel passivo na relação com os produtos da indústria cultural. A compreensão da obra reduz-se a seu reconhecimento, não exigindo dele nenhum dispêndio de energia. A atividade necessária para assimilar o sentido da verdadeira obra é, assim, completamente descartada.

A partir dessas considerações, podemos pensar que assim como o ouvinte da música popular é incapaz de entender a música como uma linguagem e a partir daí perceber a estereotipia do material com que entra em contato, o telespectador do Jornalismo Policial também vive uma relação estereotipada com sua própria linguagem. Se esses programas representam em parte o que a população pensa sobre o assunto, vê-se que esta está presa em uma forma de pensar estanque, incapaz de respeitar os movimentos próprios do objeto sobre o qual se debruça. Talvez daí nasça o apelo compulsivo destas imagens da violência e da dor: ao não ter outro recurso além desse tipo de linguagem cristalizada para lidar com o trauma causado pela exposição à violência, o sujeito é incapaz de lhe dar qualquer encaminhamento. Como um inseto que se debate contra o vidro buscando a luz que se encontra do outro lado, o indivíduo fica preso a suas concepções estereotipadas. Mas isso não resolve o problema, que, portanto, nunca perde sua importância e urgência.

Em outro momento desse texto de 1941, Adorno e Simpson se perguntam quais processos fizeram a música popular chegar a esse estado consolidado de petrificações. Afinal, por mais que a comparação entre a produção cultural e a produção industrial se sustente em diversos níveis, ainda não é possível falar que se compõem músicas (ou, acrescentaríamos, notícias) como se fabricam carros, em uma linha de montagem. A composição do material musical ainda é de certa forma artesanal e, assim, caso os vários compositores não seguissem

os padrões estabelecidos, o custo de fabricação do material não seria significativamente alterado.

Cabe, portanto, perguntarmo-nos sobre a razão que originou esse processo de estandardização progressiva. A resposta encontrada pelos autores o vincula ao processo de competição do mercado capitalista: as grandes empresas de mídia puderam identificar, ao longo dos anos, quais fórmulas geravam mais sucesso e mais retorno financeiro, e de acordo com estas fórmulas foram produzindo novos materiais. Como resultado, os conglomerados culturais estabeleceram certos modelos para o sucesso de uma canção, os quais, por motivos econômicos, passaram a ser seguidos rigorosamente. Quem não segue as fórmulas, não pode nem sequer entrar no jogo, pois, como dissemos, os meios de divulgação e promoção estão nas mãos das mesmas empresas que produzem o material e que, obviamente, não deixam espaço para que a concorrência alcance os consumidores.

O não-seguir as regras do jogo tornou-se critério para a exclusão. Os padrões originais, agora estandardizados, evoluíram num percurso mais ou menos competitivo. A concentração econômica em larga escala institucionalizou a estandardização, tornando-a imperativa. Como resultado disso, inovações feitas por empedernidos individualistas foram bloqueadas. Os modelos *standard* acabaram sendo investidos e revestidos com a imunidade da grandeza: “o rei não pode errar” (ADORNO; SIMPSON, 1994, p.119).

Dessa forma, vemos que o sentido da criação cultural acaba por identificar-se com processos que são exteriores à mesma. A obra de arte já não pode mais responder às necessidades de seu compositor, ou seguir seus próprios movimentos. Ela perde sua autonomia frente à imposição de que se conforme às exigências do mercado. Seu imperativo vira o imperativo do lucro, o qual, claramente, não é um imperativo estético: a indústria cultural não produz arte e sim mercadorias.

Paralelamente, podemos pensar que ela tampouco produz conhecimento ou reflexão, como seria de se esperar do jornalismo. Da mesma forma que a música, o jornalismo televisivo e, em especial, o Jornalismo Policial parecem completamente reféns dessa lógica de estereótipos que estão “dando certo”. Se o lucro está sendo garantido, não há porque inovar. Não se trata aqui de afirmar que um bom trabalho jornalístico é equivalente a uma verdadeira obra de arte. No entanto, apesar das especificidades de cada área, pensamos que em ambos deve estar presente a capacidade de pensamento crítico que leva à superação dos padrões já estabelecidos. É exatamente este traço que se perde na indústria cultural. Aliás, inovações são especialmente mal vistas quando estas ameaçam o lucro. Mesmo o preparo das equipes técnicas não precisa ser valorizado, o que gera situações tristes para os profissionais do ramo.

Estes estão continuamente submetidos a diversos tipos de pressão, impedindo assim um trabalho de mais qualidade e pesquisas mais aprofundadas.

No entanto, como já indicamos, os efeitos da standardização da cultura são muito mais amplos do que o simples acúmulo de capital por parte dos proprietários das grandes empresas midiáticas. Adorno e Horkheimer (2006) veem nesta harmonia forçada entre parte e todo, que impera na indústria cultural, o solo cultural que permite o desenvolvimento dos mais diversos tipos de totalitarismo. No seguinte trecho de Adorno, isso fica claro:

A cultura que, de acordo com o seu próprio sentido, não somente obedecia aos homens, mas também sempre protestava contra a condição esclerosada na qual eles viviam, e nisso lhes fazia honra; essa cultura, por sua assimilação total aos homens, torna-se integrada a essa condição esclerosada; assim, ela avilta os homens ainda uma vez. As produções do espírito no estilo da indústria cultural não são mais também mercadorias, mas o são integralmente. Esse deslocamento é tão grande que suscita fenômenos inteiramente novos (ADORNO, 1994, p.93-94).

Com a cristalização da cultura, o homem perde sua voz frente à totalidade, ele é assimilado por completo. Tal como as partes na música popular, o indivíduo constituído sob a influência da indústria cultural não passa de um exemplar do todo, ele é incapaz de tencionar a sociedade que o circunda, contradizê-la, e esta, por conseguinte, perde sua vida, perde sua mobilidade: “Na Alemanha, a paz sepulcral da ditadura já pairava sobre os mais alegres filmes da democracia.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.104). Essa falsa harmonia absoluta entre indivíduo e sociedade – eis o problema central em direção ao qual o conceito de indústria cultural aponta.

4.4 Liquidação do Trágico, Liquidação do Indivíduo

Ao contrário de certa opinião predominante em seu tempo, segundo a qual a dissolução do poder da religião, combinada com o aprimoramento técnico e o aprofundamento da divisão do trabalho, impostos pelo regime capitalista, teria produzido um “caos cultural” (2006, p.99), Adorno e Horkheimer defendem que a indústria cultural, ao articular todos os meios formando um sistema totalitário de produção da cultura, foi capaz de alcançar uma padronização desta como nunca antes fora visto.

Esta unidade cultural acarreta implicações profundas tanto na constituição do indivíduo contemporâneo como na organização de nossos regimes políticos e sociais. Isso porque a

relação do indivíduo com a indústria cultural é um dos principais fatores na construção do homem adequado aos regimes capitalistas. É este processo de gestação que discutimos a seguir, procurando mostrar que tipo de indivíduo é este que nasce da exposição intensiva à indústria cultural.

4.4.1 Indústria Cultural e Logro: a constituição de um sistema totalitário

No cerne da compreensão da indústria cultural está a ideia de *logro*. Segundo Adorno e Horkheimer, a indústria cultural logra seus consumidores com uma promessa de prazer nunca efetivamente realizada. Ao contrário da verdadeira obra de arte, em que o espectador poderia encontrar um canal de sublimação para sua vida pulsional, o que a indústria cultural oferece, disfarçado com roupagem de satisfação, é nada mais que o próprio recalque:

A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promissória sobre o prazer, emitida pelo enredo e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maldosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio. Ao desejo, excitado por nomes e imagens cheios de brilho, o que enfim se serve é o simples encômio do quotidiano cinzento ao qual ele queria escapar. De seu lado, as obras de arte tampouco consistiam em exhibições sexuais. Todavia, apresentando a renúncia como algo de negativo, elas revogavam por assim dizer a humilhação da pulsão e salvavam aquilo a que se renunciara como algo mediatizado. Eis aí o segredo da sublimação estética: apresentar a satisfação como uma promessa rompida. A indústria cultural não sublima, mas reprime. Expondo repetidamente o objeto do desejo, o busto no suéter e o torso nu do herói desportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado que o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo. Não há nenhuma situação erótica que não junte à alusão e à excitação a indicação precisa de que jamais se deve chegar a esse ponto. O Hays Office apenas confirma o ritual que a indústria cultural de qualquer modo já instaurou: o de Tântalo. As obras de arte são ascéticas e sem pudor, a indústria cultural é pornográfica e puritana (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.115).

A indústria cultural se esforça para manter longe de si a ameaça de perdição. Para tanto, ela deve sempre percorrer o mesmo caminho, o caminho seguro: como vimos, aquele que já demonstrou sua eficácia. O caráter fluído do objeto da pulsão, no entanto, é incompatível com tamanha estabilidade. A indústria cultural promete satisfação absoluta, mas tudo o que ela pode oferecer são os mesmos e desgastados objetos de sempre. Ela é pornográfica, porque expõe os objetos de desejo de forma aberta e irrestrita, mas é puritana, pois nada nela jamais

infringe suas próprias regras. Seus produtos são sempre o que devem ser, religiosamente. A verdadeira obra de arte, ao contrário, não é uma promessa de prazer tal como entendida sob os rótulos convencionais da indústria cultural, daí seu caráter ascético. O que ela realiza é antes um rompimento com o estabelecido, um rompimento com os valores dados. Nesse movimento, ela liberta o que está recalcado e dá voz renovada à vida pulsional, abrindo espaço para a constante transformação do sujeito, para a dissolução do imperativo da identidade. Por essa razão a arte autêntica é despudorada, pois nega aquilo a que o indivíduo está conformado e busca outra forma de satisfação da pulsão.

As imagens da indústria cultural, fetiches de objetos de desejo, não podem nada além de simular uma experiência de satisfação. Tal como o homem que busca realizar sua vida afetiva pela via da pornografia, o consumidor da indústria cultural segue uma promessa sedutora de prazer. No entanto, tudo o que lhe é oferecido são imagens ocas, desprovidas de vida, insuficientes. A própria exposição constantemente reiterada do objeto sexual acaba por gerar o seu desinvestimento. O indivíduo se acostuma com aquele padrão que teima em surgir e reage com cada vez menos intensidade. Seja a exposição do corpo nu, sejam cenas de extrema violência, a apresentação indiscriminada faz com que o produto se vulgarize, deixe de ter qualquer significação, deixe de demovê-lo. Tal como o conteúdo do telejornal, a indústria cultural tende a gerar apatia. Ela abafa a vida pulsional forçando o indivíduo a se satisfazer com algo que não corresponde ao seu desejo.

Como já indicamos, o Jornalismo Policial procura dar voz a certa insatisfação social, mas oferece apenas respostas infantis, imaturas, servindo apenas como um lugar para se reiterarem as reclamações, porém de forma completamente inócua e estereotipada. Como se fossem destinadas a uma figura paterna difusa que é o Estado – sobre o qual o cidadão não teria nenhuma influência direta ou participação –, os programas apresentam essas reclamações como se fossem a solução, sem reconhecer que isso não soluciona nada. Vemos aí em ação o logro da indústria cultural: permite aos indivíduos uma satisfação parcial, mas que acarreta em uma frustração imediatamente consecutiva.

Mais que isso, a indústria cultural logra seus consumidores não apenas porque promete algo que não consegue cumprir, mas também porque faz parte de sua estrutura vender-se como o único locus de satisfação possível para o indivíduo. Ela não só diz que a felicidade se encontra nela, como também que a felicidade se encontra *apenas* nela. Em sua ubiquidade, a indústria cultural batalha para que o indivíduo não lhe escape nem por um segundo. Tudo o que ele precisa pode ser encontrado nela, desde que nunca saia da posição de consumidor. E,

caso fique insatisfeito, não há outro lugar onde buscar: é obrigado a conformar-se com o que há de disponível. No caso do Jornalismo Policial, por exemplo, este não apenas descarta outras formas de pensar, como ironiza os “intelectuais” que se atrevem a criticá-lo. Além disso, como vimos, os grandes conglomerados brasileiros tem uma penetração nacional absolutamente capilar. Assim, por serem extremamente autorreferentes, transmite-se a mensagem de que não há mais nada a ser pensado ou dito além daquilo ali apresentado.

Nesse sentido, começamos a compreender como a indústria cultural, ao exercer o papel de modelo socializador dos indivíduos, implica em um tipo de castração sobre a vida pulsional muito específico, que se liga muito menos ao conteúdo do objeto de desejo e muito mais ao modo de desejar e à forma de refletir sobre esse desejo: o desejo não pode escapar à esfera do consumo. A relação entre a indústria cultural e o sistema capitalista começa a se estreitar:

Contrariamente ao que se passa na era liberal, a cultura industrializada pode se permitir, tanto quanto a cultura nacional-popular [*völkisch*] no fascismo, a indignação com o capitalismo; o que ela não pode se permitir é a abdicação da ameaça de castração. Pois esta constitui a sua própria essência. [...] O que é decisivo, hoje, não é o puritanismo, muito embora ele ainda se faça valer sob a forma das organizações femininas, mas a necessidade imanente ao sistema de não soltar o consumidor, de não lhe dar em nenhum momento o pressentimento da possibilidade da resistência (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.117).

Qualquer coisa é permitida, desde que não escape aos limites do imperativo do consumo. E para alcançar tamanha realização, a indústria cultural não poupa esforços. A temporalidade de seus produtos, por exemplo, é própria a um tipo de relação não reflexiva com o objeto. O tempo acelerado das sequências cinematográficas ou do jornalismo televisivo – e, como veremos, este é um elemento fartamente explorado no Jornalismo Policial – impede o espectador de fazer outra coisa que não a recepção quase passiva de séries de conteúdos. Assim como no mundo do trabalho, em que o imperativo da produtividade obriga o indivíduo a estar todo o tempo focado em seu ofício, os produtos da indústria cultural buscam sugar toda sua atenção e energia restantes durante seu período de lazer. Dessa forma, fica especialmente mais difícil o desenvolvimento de qualquer reflexão mais densa sobre sua condição de existência. Sem condições para fazer a crítica a seu próprio modo de vida, porém sem deixar de sentir o sofrimento que este lhe impinge, tudo o que resta ao indivíduo é buscar uma vez mais um alívio momentâneo, alguma forma de anestésico, alguma gratificação menor; coisa que é a especialidade da indústria cultural. Adorno e Horkheimer falam, assim, em uma “atrofia da imaginação”:

Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro – paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos. O esforço, contudo, está tão profundamente inculcado que não precisa ser atualizado em cada caso para recalcar a imaginação (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.104-105).

A frustração proveniente da relação de logro não deixa, no entanto, de se fazer sentir. Aqui nos deparamos com um dos artifícios mais astutos da indústria cultural, que é sua capacidade de usar a força daquilo que resiste ao seu poder para alimentar ainda mais o seu modo de produção. Ao invés de bater de frente com as tendências que se lhe opõem, a indústria cultural captura essas mesmas tendências, e as transforma em novos mercados. A raiva contra o sistema é canalizada para dar ainda mais energia às engrenagens do sistema. Exemplos clássicos desse movimento são as linhas de produtos destinadas ao público que se identifica com ideários contrários ao sistema capitalista, como camisetas com a foto de Che Guevara estampada ou roupas de estilo Hippie. Um exemplo recente relativo à televisão brasileira é dado por Maia (2002, p.201). Ao analisar a grade horária da Rede Globo, o autor aponta para o totalitarismo expresso por programas que satirizam a própria emissora, como o *Casseta e Planeta*:

ao que parece, os quadros alusivos à programação da Rede Globo atendem à ambivalência dos espectadores com relação a ela. Ocorre que, se a própria emissora incorpora as possíveis críticas à sua programação na própria programação, através de um programa que teria um efeito ‘catártico’ sem, no entanto, proporcionar oportunidade de reflexão sobre tais efeitos, o que se mostra é o caráter totalitário da indústria cultural, mesmo considerando uma única rede de televisão.

Menos explícito que estes exemplos, temos também a descrição que Adorno e Simpson fazem da relação do público com a música popular (1994); relação esta carregada de ambivalência e rancor:

O fato do “ajustamento” psicológico efetuado pela audição em massa atual ser ilusório e a “fuga” providenciada pela música popular sujeitar os indivíduos exatamente aos mesmos poderes sociais de que eles querem escapar faz com que ela mesma recaia exatamente na atitude dessas massas. O que aparenta ser pronta aceitação e gratificação não-problemática é, de fato, de uma natureza muito complexa, encoberta por um véu de tênues racionalizações. Os hábitos de audição em massa hoje são *ambivalentes* (p.141, grifos do autor).

A imposição por parte da indústria de certos *hits* vem de encontro à possibilidade individual de escolha sobre o valor de determinada música:

Não gostar da canção não é mais a expressão de um gosto subjetivo, mas antes uma rebelião contra a sapiência de uma utilidade pública e uma discordância com os milhões de pessoas que assumem dar sustentação àquilo que as agências estão lhes dando. A resistência é encarada como um sinal de má cidadania, como incapacidade de se divertir, como falta de sinceridade do pseudo-intelectual, pois qual é a pessoa normal que poderia se colocar contra essa música normal? (p.142).

Assim, mesmo que essa produção cultural sirva para atualizar a situação de impotência social vivida pelo indivíduo, este precisa forçar-se para dela gostar. Como Adorno indica a respeito, a relação dos indivíduos com a indústria cultural nunca é totalmente passiva. Pelo contrário, o engodo desta é sensível em algum nível, o que aponta para uma clivagem no sujeito, o qual parece aceitar os padrões impostos mesmo reconhecendo sua falsidade:

de um lado, os homens se subordinam aos mecanismos da personalização como estes são promovidos pela indústria cultural [...]. Mas, ao mesmo tempo, basta avançar um pouco além da superfície, sem precisar recorrer a entrevistas profundas, pois é muito fácil constatar isso, todos os homens a rigor sabem que a princesa Beatriz, a senhora Soraya etc., não têm toda essa terrível importância. Se isso de fato ocorrer, se os homens efetivamente são envolvidos, mas simultaneamente também não o são, se portanto há aqui uma consciência duplicada e em si mesma contraditória, isso poderia ser a base de apoio do esclarecimento social que é necessário diante do fenômeno da personalização [...] (ADORNO, 2008, p.343-344).

Assim, aquela passividade receptiva só pode ter lugar, de fato, por meio de um processo ativo realizado pelo consumidor. Paradoxalmente, a diversão depende de um esforço de negação da frustração. A relação com o produto é, portanto, ambivalente; um gostar obrigado, um gostar carregado de *rancor*.

Adorno e Simpson (1994) notam como esse rancor poderá se manifestar quando os *hits* da música popular começam a perder sua popularidade e sair de moda. Neste momento, toda a raiva dirigida ao objeto poderá ser expressa, e a música, antes ouvida incessantemente, será desprezada e considerada ridícula com a mesma velocidade com que ganhara notoriedade.

Mas a manifestação do rancor abre espaço não para um novo tipo de material, e sim para mais uma investida da indústria cultural. Repete-se, então, o ciclo e, por sua própria estrutura, ele é capaz de repetir-se indefinidamente, sempre garantindo que um novo produto encontre um mercado ansioso por uma nova promessa de gratificação.

Paralelamente, podemos levantar a hipótese de que a relação dos telespectadores com o Jornalismo Policial também é tão ou mais carregada de rancor. Como dissemos, as notícias

aparecem para suprir uma demanda, seja a demanda por entretenimento e diversão, seja a demanda por mais segurança. No entanto, nenhuma destas é realmente atendida. Além disso, ao tratar seus espectadores de forma infantil, o Jornalismo Policial os desautoriza a pensar e agir por conta própria, ou a fazer suas próprias escolhas: como na música popular, eles devem escolher o que já lhes está prescrito. Assim, dada essas diversas frustrações, os programas do gênero não geram alívio, mas sim mais tensão, mais raiva, mais revolta que precisará encontrar alguma forma de expressão, algum objeto sobre o qual se depositar.

Certamente, em parte, essa raiva se dirige para o próprio programa, para a televisão e para outros agentes dessas experiências frustrantes, como no caso das músicas que estão saindo de moda, apresentado por Adorno e Simpson. Por outro lado, como discutimos melhor mais à frente, pensamos que os próprios programas fazem o encaminhamento de parte importante dessa raiva. Ao moralizar o problema da violência, eles permitem que os suspeitos e criminosos apresentados sejam vistos como a grande fonte do *mal*. É sobre eles, portanto, que boa parte da ira dos telespectadores pode se alocar.

Concluindo, vemos que o esquema montado pela indústria cultural é de uma complexidade e de uma capacidade manipulativa extremamente aguçadas. De forma sumária, poderíamos dizer que ela logra seus consumidores uma primeira vez com uma promessa de prazer que não pode realizar; engana-os ainda uma segunda vez ao transmitir a ideia de que, apesar de possíveis frustrações, é apenas nela que verdadeiras experiências de satisfação são possíveis; paralisa a capacidade crítica de seus interlocutores por meio do controle dos conteúdos apresentados e do tempo de apresentação; e ainda reverte em suplemento para seu poder toda força que resiste à sua imposição, integrando essas forças em sua própria lógica. Como resultado, temos uma estrutura cultural totalitária, quase inescapável, cujos efeitos na subjetividade, na vida social e na esfera política são profundos.

4.4.2 Indústria Cultural e Conformismo: enraizamento do capitalismo como forma de vida

Retomando a ideia que discutimos a partir do trabalho de Marcuse, de que a formação do indivíduo está intimamente ligada à indústria cultural e que uma das principais facetas dessa formação é a produção de certa apatia, podemos ver, agora com mais clareza, de que

forma a indústria cultural funciona como um dos dispositivos centrais de socialização no mundo capitalista. Um de seus efeitos mais contundentes é exatamente a acentuação da reificação de nossa realidade social. Ao reduzir a esfera do possível à esfera do existente, ao abafar qualquer possibilidade de ruptura com o estabelecido, a indústria cultural impõe um regime identitário na relação entre o indivíduo e a realidade. Além disso, circunscreve toda relação cultural a relações mercantis, regidas, como em qualquer mercado, pelo princípio da troca e da equivalência. O homem assim criado nada mais pode ser do que o *homo economicus*, aquele que vive como apêndice do mercado, e que pensa todas suas relações a partir de modelos de rentabilidade e eficiência. Ele não é mais apenas o grande acumulador de capital, como nos tempos do capitalismo industrial, mas sim o grande consumidor, que passa a vida comparando os tipos de experiência que a indústria cultural pode oferecer e escolhendo as que oferecem o melhor custo-benefício. Em outras palavras, defrontamo-nos com o homem que rege sua vida conforme os ditames da *razão instrumental*, pronto para calcular os melhores meios de se manter onde está, mas incapaz de qualquer reflexão sobre o sentido de sua existência.

Ao contrário do que uma primeira impressão poderia nos indicar, a esfera do lazer e a esfera da cultura são, portanto, dois dos principais dispositivos ideológicos do capitalismo, intensificando e complementando os efeitos da esfera do trabalho. Cansados da vida acelerada e desgastante que o mercado lhes impõe, aos trabalhadores não resta outra coisa que a busca de certo relaxamento em seu tempo livre. É na colonização deste tempo livre que reside o golpe fatal da indústria cultural:

A noção de distração só pode ser entendida de modo apropriado de sua situação social e não em termos auto-suficientes de psicologia individual. A distração está ligada ao atual modo de produção, ao racionalizado e mecanizado processo de trabalho a que as massas estão direta ou indiretamente sujeitas. Esse modo de produção, que engendra temores e ansiedades quanto a desemprego, perda de salário e guerra, tem o seu correlato “não-produtivo” no entretenimento: isto é, num relaxamento que não envolva nenhum esforço de concentração. As pessoas querem divertir-se. Uma experiência plenamente concentrada e consciente de arte só é possível para aqueles cujas vidas não colocam um tal *stress*, não impõem tanta solicitação, a ponto de, em seu tempo livre, eles só quererem alívio simultaneamente do tédio e do esforço. Toda a esfera da diversão comercial barata reflete esse duplo desejo. Ela induz ao relaxamento porque é padronizada e pré-digerida. Sendo padronizada e pré-digerida serve, na psicologia familiar das massas, para poupar-lhes o esforço dessa participação (mesmo de ouvir ou observar), sem o qual não pode haver receptividade à arte. Por outro lado, os estímulos que ela providencia permitem uma escapadela da monotonia do trabalho mecanizado (ADORNO; SIMPSON, 1994, p.136).

Ao oferecer distração, a indústria cultural, em um mesmo movimento, repõe as energias do corpo social para que o indivíduo possa retomar a vida produtiva e condena cada consumidor a adotar o seu modo de ver o mundo. Ela prepara para que seja dada continuidade ao sistema e impede a crítica ao sistema. O estado de estafa da população obriga que a produção cultural seja palatável, não exija nenhum esforço intelectual, seja já conhecida. O material produzido não pode, portanto, escapar dos esquemas já consolidados. Em lugar de ousar, o indivíduo prefere comprar a segurança daquilo que ele já sabe que não será ainda mais exaustivo. Contrariamente à verdadeira arte, este é o real produto da indústria cultural: ela oferece a *segurança* do já conhecido, em oposição à experiência disruptiva da arte que, ao demover o sujeito, exige dele muita energia e atenção.

Assim, fica condenado à mesmice o único espaço na vida individual em que experiências realmente novas poderiam constituir-se, cristalizando as relações do indivíduo com seu mundo circundante. Mas neste ponto surge uma contradição, pois ao buscar sair da monotonia do trabalho o indivíduo se depara com a monotonia da produção cultural. Explica-se, deste modo, a desatenção que com frequência costuma acompanhar a audição da música popular (ou as notícias jornalísticas):

A impossibilidade de fugir causa a difundida atitude de falta de atenção na música popular. O momento do reconhecimento é o da sensação sem esforço. A súbita atenção ligada a esse momento se extingue do modo mais instantâneo, relegando o ouvinte ao âmbito da desatenção e da distração. Por um lado, o domínio da produção e da promoção pressupõem distração e, por outro lado, eles a produzem (ADORNO; SIMPSON, 1994, p.137).

Vê-se assim que o tempo livre, aquele no qual teoricamente o indivíduo poderia fruir dos frutos colhidos em seu tempo de trabalho, acaba por tornar-se apenas uma continuação deste. O fato de que o usufruto da produção cultural paralisa a capacidade reflexiva do indivíduo e incute nele os valores da economia capitalista faz com que a indústria cultural se revele uma engrenagem indispensável e de efeitos arrasadores a serviço da ideologia de nosso tempo. Ao impor certo ritmo de pensamento, ela impõe os limites do pensar. A vida acaba por dissolver-se na velocidade das notícias do telejornal ou na rápida sequência do filme de ação:

Mas a afinidade original entre os negócios e a diversão mostra-se em seu próprio sentido: a apologia da sociedade. Divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona desde o início a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante, de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação

prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.119).

Essa pasteurização do pensamento, processo tão fundamental à indústria cultural, fica especialmente evidente quando analisamos a tendência atual à indiferenciação entre jornalismo, entretenimento e publicidade. O esquema fragmentado, veloz e apelativo com que as informações são tratadas no meio jornalístico não deixa dúvidas de que sua principal função não é informar, quanto menos refletir sobre o material apresentado. Se, por um lado, notícias são financiadas por empresas privadas, para que seus produtos ganhem popularidade²⁴, por outro, a estrutura mesma de apresentação do noticiário antevê os tipos de sensação provocados por cada quadro, de modo a evitar que o espectador, afetado de modo negativo, deixe de acompanhar o programa. Como vimos no caso do Jornalismo Policial, por exemplo, as emissoras fazem um acompanhamento em tempo real dos índices de audiência e redesenham o programa conforme a elevação ou diminuição dos mesmos.

Apesar da patente mentira de que a notícia, tal como apresentada, tem alguma utilidade em si mesma, o indivíduo ainda se debruça sobre a TV para ver o telejornal, tentando se livrar, a um só tempo, tanto da pressão social por estar informado, como, em parte, do fastio da monotonia do trabalho:

A ideia de que o mundo quer ser enganado tornou-se mais verdadeira do que, sem dúvida, jamais pretendeu ser. Não somente os homens caem no logro, como se diz, desde que isso lhes dê uma satisfação por mais fugaz que seja, como também desejam essa impostura que eles próprios entrevêm; esforçam-se por fecharem os olhos e aprovam, numa espécie de autodesprezo, aquilo que lhe ocorre e do qual sabem por que é fabricado. Sem o confessar, pressentem que suas vidas se lhes tornam intoleráveis tão logo não mais se agarrem a satisfações que, na realidade, não o são (ADORNO, 1994, p.96).

Essa reprodução da monotonia nos produtos da indústria cultural, contudo, não corresponde apenas à estafa dos trabalhadores devido ao ritmo de trabalho, mas é, também, uma contraparte da constante tensão decorrente da ameaça vivida por eles no mundo capitalista. Neste, nunca se está completamente seguro de sua inclusão, e o medo de a qualquer dia ser excluído da totalidade social por uma não compatibilidade com o mercado sempre se faz presente. Aliás, retomando o que discutimos sobre Marcuse, esse mesmo medo serve para reafirmar a ordem, e pode alimentar a raiva que se dirige contra os desordeiros.

²⁴ A indústria farmacêutica, por exemplo, impedida por lei de fazer publicidade direta de alguns de seus produtos, não raro financia reportagens em semanários de grande circulação divulgando as doenças que seus remédios tratam.

Você é livre, mas, se decidir se opor ao sistema, terá que arcar com as consequências da exclusão:

A análise feita há cem anos por Tocqueville verificou-se integralmente nesse meio tempo. Sob o monopólio privado da cultura ‘a tirania deixa o corpo livre e vai direto à alma. O mestre não diz mais: você pensará como eu ou morrerá. Ele diz: você é livre de não pensar como eu: sua vida, seus bens, tudo você há de conservar, mas de hoje em diante você será um estrangeiro entre nós’. Quem não se conforma é punido com uma impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do individualista. Excluído da atividade industrial, ele terá sua insuficiência facilmente comprovada (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.110).

A conformação com *o status quo* alcança tal grau que até mesmo a ideologia do *self-made man* perde importância em relação a uma compreensão do sucesso na vida como um tipo de golpe de sorte, independente dos esforços individuais que alguém pode empreender. Os diversos concursos, sorteios, jogos de azar, ou mesmo as celebridades-cometa que conquistam a fama em um par de meses vêm dar credibilidade a essa compreensão ao mostrar que subir na vida, mudar de classe social, enriquecer pode acontecer a qualquer um, desde que a sorte lhe sorria. Àqueles que foram “designado[s] por uma potência superior” (2006, p.120) cabe o desfrute negado ao resto da massa de trabalhadores. Mas a chance disso acontecer é tão pequena que mais vale conformar-se com as condições dadas e, na melhor das hipóteses, “regozijar-se com a felicidade do outro, que poderia ser ele próprio e que, no entanto, jamais é” (p.120). Convencido de que a salvação para suas condições precárias de vida pertence ao registro do acaso, mais fundo ainda cai o indivíduo em sua letargia conformada.

Ao representar a vida, no entanto, a indústria cultural não deixa de registrar a tragicidade que lhe habita. Ao contrário da ideologia como promessa de uma vida melhor ainda por vir, a ideologia da indústria cultural não esconde que a felicidade, no sistema capitalista, pode apenas parcialmente ser alcançada. Como vemos abertamente no Jornalismo Policial, ela chega mesmo ao ponto de apropriar-se dessa miséria para transformá-la em mercadoria. Seu caráter ideológico, portanto, está menos no quadro da realidade que ela permite que se entreveja, e mais no fato deste quadro ser apresentado como inelutável.

O trágico da vida, cuja origem residia na resistência daquele que se recusava a conformar-se com as forças míticas, é, assim, transformado em nada mais que o sofrimento inevitável daquele que se resigna ao seu destino, por mais que este seja detestável. O trágico se reduz ao sofrimento causado pela falsa harmonia entre indivíduo e totalidade social. Com isso, a indústria cultural destrói a compreensão histórica do mundo social. Este se petrifica frente aos olhos dos consumidores, torna-se uma lei inexorável do universo. É assim, na

afirmação cínica das relações sociais dadas, que a indústria cultural esconde o seu segredo, pois tal cinismo transmite, subentendida, a ideia de que nada há para ser feito:

A mentira não recua diante do trágico. Do mesmo modo que a sociedade total não suprime o sofrimento de seus membros, mas registra e planeja, assim também a cultura de massas faz com o trágico. Eis por que ela teima em tomar empréstimos à arte. A arte fornece a substância trágica que a pura diversão não pode por si só trazer, mas da qual ela precisa, se quiser se manter fiel de uma ou de outra maneira ao princípio da reprodução exata do fenômeno. O trágico, transformado em um aspecto calculado e aceito do mundo, torna-se uma bênção para ele. Ele nos protege da censura de não sermos muito escrupulosos com a verdade, quando de fato nos apropriamos dela com cínico pesar. Ele torna interessante a insipidez da felicidade que passou pelo crivo da censura e põe ao alcance de todos o que é interessante (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.125).

Atrelada a esse cinismo, a afirmação dos valores ideológicos da sociedade industrial pode prescindir da clareza e sistematicidade de um conjunto articulado de inverdades. É de forma difusa, muitas vezes sem nomear-se, que o corpus ideológico contemporâneo penetra na vida individual. Os imperativos do consumo, da cooperação, da conformidade, da resiliência são transmitidos de forma sutil, de modo que capturam os indivíduos muito antes que estes tenham qualquer clareza sobre o processo a que estão sendo sujeitados. Essa nebulosidade, conseqüentemente, não torna a ideologia mais fraca nem mais vulnerável, e sim muito mais penetrante. De modo que o indivíduo, amansado e mutilado, quando defrontando o mosaico das relações sociais de poder, nada pode fazer para além de se sentir incapaz. Tudo o que lhe resta é baixar a cabeça, e seguir o caminho apontado:

A ideologia assim reduzida a um discurso vago e descompromissado nem por isso se torna mais transparente e, tampouco, mais fraca. Justamente sua vagueza, a aversão quase científica a fixar-se em qualquer coisa que não se deixe verificar, funciona como instrumento da dominação. Ela se converte na proclamação enfática e sistemática do existente. A indústria cultural tem a tendência de se transformar num conjunto de proposições protocolares e, por isso mesmo, no profeta irrefutável da ordem existente. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.122).

Ao fazer a apologia do que é e minar no indivíduo a capacidade de transcender a ordem estabelecida, a indústria cultural constrói uma falsa ordem, pois se trata de uma ordem que não se deixa penetrar pelo raciocínio dialético indispensável à verdadeira construção de uma totalidade social. Adorno e Horkheimer falam de uma sociedade de desesperados: o sistema não apenas gera medo no seu próprio interior (medo de desemprego, abandono, violência etc) como também incute constantemente o medo de que qualquer mudança ocorra. O capitalismo pode até ser visto como um mau sistema social, mas deve ser visto como o único possível –

ou, ao menos, o melhor possível. O indivíduo, assim hipersensibilizado, corre ávido em direção à segurança proporcionada pelos produtos da indústria cultural. Traumatizado, evita qualquer outra perturbação de sua precária estabilidade, a duras penas conquistada.

Nesse sentido, é esclarecedora a análise feita por Adorno e Simpson a respeito da relação entre os consumidores e os produtos “sentimentais” da indústria cultural, tais como filmes ou músicas. Ao entrar em contato com este tipo de material, o indivíduo é forçado a pensar sobre a incompletude de sua própria vida, e a sensação de frustração que seu modo de vida gera vem à tona com força redobrada. Ao mesmo tempo, no entanto, o produto cultural serve de alívio à tensão gerada pela frustração, garantindo a imediata reconciliação, ainda que falsa, entre indivíduo e sistema.

O que ocorre pode ser expresso do seguinte modo: quando num filme sentimental ou numa música de mesmo tipo, a audiência toma consciência da avassaladora possibilidade de felicidade, eles ousam confessar a si mesmos o que toda a ordem da vida contemporânea comumente lhes proíbe de admitir, ou seja, que eles não têm efetiva participação na felicidade. O que aí se supõe ser realização de desejo é apenas a ínfima liberação que ocorre com a compreensão de que, afinal, não se precisa negar a si mesmo a felicidade de reconhecer que se é infeliz e que se pode ser feliz. [...]

O assim chamado elemento liberador da música é simplesmente a oportunidade de sentir alguma coisa. Mas o conteúdo efetivo dessa emoção só pode ser frustrante. A música emocional tornou-se a imagem da mãe que diz: “Vem cá, meu filho, e chora”. É catarse para as massas, mas uma catarse que os mantém todos ainda mais firmemente na linha. Quem chora não resiste mais do que quem marcha. Uma música que permita a seus ouvintes a confissão de sua infelicidade reconcilia-os com a sua dependência social por meio dessa “liberação” (ADORNO; SIMPSON, 1994, p.140/141).

Tal como os constantes apelos por bondade e fraternidade com os quais nos defrontamos nas mais diversas esferas sociais, os produtos sentimentais da indústria cultural indicam exatamente a condição ao mesmo tempo mutilada e desesperada de vida do homem contemporâneo. Assim, não é difícil compreender a forte dramatização que identificamos nas notícias do Jornalismo Policial.

4.4.3 Indústria Cultural e Mutilação do Sujeito

Vemos, assim, como a exposição intensiva à indústria cultural serve para a petrificação do sujeito e da realidade social. Tal como o detalhe da música completamente planejada, o indivíduo conformado à totalidade se transforma em um particular sem vida, sem capacidade

de tensionar o todo, sem capacidade de produzir deriva. O particular apenas realiza a estrutura do todo, ele reafirma o todo indefinidamente. A partir do momento que não existe mais a possibilidade de que o particular se transforme, também morre aí a possibilidade de transformação do todo, pois uma transformação não existe sem a outra.

Vale lembrar, neste ponto, a centralidade que a experiência estética ocupa no pensamento adorniano voltado para a crítica do sujeito e a crítica social. No texto *Sobre Música Popular* (1994) ele e Simpson condenam, inclusive, tentativas de contraposição ao sistema que se utilizam de padrões da indústria cultural como meio de divulgação. Assim, críticas ao capitalismo que tenham, por veículo, músicas conformadas a estes padrões de composição estariam fadadas a não alcançar seu objetivo, pois o veículo utilizado seria, em si mesmo, repressivo: “Tais inconsistências indicam que convicção política e estrutura sociopsicológica em nada coincidem” (p.139). No fundo, os autores estão defendendo que pouco pode fazer no nível social, o indivíduo impossibilitado de viver uma verdadeira experiência estética. Ou seja, aquele que é incapaz de reconhecer a padronização operada pela indústria cultural também será incapaz de operar uma mudança social, estando, portanto, condenado a apenas reproduzir o *status quo*, mesmo que com roupagem de resistência. Como já dissemos, o próprio ritmo da indústria aprisiona o pensamento:

A renúncia ao sonhar desses compositores é um índice de que ouvintes estão prontos a substituir o sonhar pelo ajustamento à crua realidade, colhendo um novo prazer a partir de sua aceitação do desagradável. Estão desiludidos em relação a qualquer possibilidade de realizar os seus próprios sonhos no mundo em que vivem e, conseqüentemente, adaptam-se a esse mundo. Tomam o que se chama de uma atitude realista e tratam de obter consolo identificando-se com as forças sociais externas que eles imaginam constituir a “idade da máquina”. Mesmo assim, a própria desilusão, em que se baseia a sua coordenação, está aí para estragar o seu prazer. O culto da máquina, que está representado nas inabaláveis batidas do *jazz*, envolve uma auto-renúncia que não pode senão criar raízes, na forma de um flutuante mal-estar, em algum lugar da personalidade de quem obedece. Pois a máquina só é um fim em si mesmo sob determinadas condições sociais: onde os homens são apêndices das máquinas em que eles trabalham. A adaptação à música de máquina implica necessariamente uma renúncia aos seus próprios sentimentos humanos e, ao mesmo tempo, um fetichismo da máquina tal que seu caráter instrumental se torna obscurecido (p.139-140).

Por esta razão, Adorno e Horkheimer chegam a dizer que “A liquidação do trágico confirma a eliminação do indivíduo” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.127). O indivíduo da sociedade capitalista, marcada pela indústria cultural, torna-se uma ilusão, pois sua identidade existe apenas como identidade com o universal. Ele é padronizado tanto no momento em que ingressa na esfera de trabalho, e deve seguir uma lógica que lhe é imposta,

quanto no momento em que liga a televisão e deve conformar-se com o engodo da indústria cultural.

Como discutimos no próximo capítulo, o surgimento do mundo burguês trouxe consigo uma promessa de individualidade. Esta nunca chegou a realizar-se por completo, uma vez que a vida competitiva no meio capitalista impôs um modelo de existência a todos os envolvidos decalcado da vida econômica. No entanto, ela conseguiu desenvolver-se parcialmente, pois a expansão do esclarecimento acarretada pela expansão da técnica pôde transformar, em alguma medida, “os homens de crianças em pessoas” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.128). Mas em algum ponto a promessa foi simplesmente abandonada. Em seu lugar, os interesses privados tomaram o protagonismo absoluto do processo, e aos indivíduos restou apenas a regressão a uma posição infantil de dependência e obediência em relação ao sistema, uma *pseudoindividualidade*:

Mas cada um desses progressos da individuação se fez à custa da individualidade em cujo nome tinha lugar, e deles nada sobrou senão a decisão de perseguir apenas os fins privados. O burguês cuja vida se divide entre o negócio e a vida privada, cuja vida privada se divide entre a esfera da representação e a intimidade, cuja intimidade se divide entre a comunidade mal-humorada do casamento e o amargo consolo de estar completamente sozinho, rompido consigo e com todos, já é virtualmente o nazista que ao mesmo tempo se deixa entusiasmar e se põe a praguejar, ou o habitante das grandes cidades de hoje, que só pode conceber a amizade como *social contact*, como o contato social de pessoas que não se tocam intimamente. É só por isso que a indústria cultural pode maltratar com tanto sucesso a individualidade, porque nela sempre se reproduziu a fragilidade da sociedade (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.128-129).

A indústria cultural, ao colonizar os mais diversos aspectos da vida individual, promove a reificação da personalidade até os níveis mais profundos. A “mimese compulsiva dos consumidores” (p.138) estabelece padrões de comportamento para todo tipo de situação, e a individualidade nada mais pode ser que uma pseudoindividualidade: aquele efeito que aparentemente destoa do padrão, mas que o faz sempre de forma planejada. O indivíduo que assim se produz é o contrário do sujeito autônomo e independente. Ele é incapaz de um julgamento crítico sobre o mundo que o produz e, portanto, a própria condição para a constituição de um verdadeiro regime democrático fica solapada.

4.5 A Televisão

À época em que Adorno e Horkheimer escreveram seu ensaio sobre a indústria cultural, a televisão ainda não tinha nem de longe a importância que ela conquistaria na segunda metade do século XX. No entanto, dois estudos publicados por Adorno originalmente em 1953 (ADORNO, 1969a, 1969b) já trazem alguns elementos de crítica que antecipam várias tendências, as quais viriam a se intensificar fortemente nos anos seguintes. Para concluir nossa reflexão sobre a indústria cultural, discutimos brevemente de que forma a televisão se insere nesse contexto.

Na seguinte passagem de *Prologo a la television* (1969b), Adorno aponta para um dos aspectos da mídia televisiva mais debatidos e criticados: a capacidade da televisão de colonizar a tal ponto a vida dos indivíduos que suas imagens e concepções acabam por substituir a realidade mesma. Essa possibilidade aberta pela televisão foi explorada de forma tão cabal que, hoje, em qualquer bar, restaurante ou mesmo elevador, nos encontramos cercados de aparelhos televisores a nos distrair persuasivamente de nosso entorno e nos seduzir com mensagens publicitárias. Adorno, em boa medida, antecipou este quadro:

El medio mismo integra el esquema general de la industria de la cultura y fomenta su tendencia a deformar y captar desde todos los ángulos la conciencia del público, como síntesis del cine y la radio. La meta, la de poder repetir en una imagen suficiente, captable por todos los órganos, la totalidad del mundo sensible, este sueño insomne, se ha aproximado mediante la televisión y permite, de consuno, introducir en este duplicado del mundo, y sin que se lo advierta, lo que se considere adecuado para reemplazar al real. Se colma así la laguna que la existencia privada ocasionaba a la industria de la cultura, mientras no contó con medios para dominar completamente la dimensión de lo visible. Como fuera de la jornada de trabajo apenas si puede darse un paso sin topar con una advertencia de la industria de la cultura, sus medios están, en consecuencia, ensamblados de tal suerte que no es posible reflexión alguna en el tiempo que dejan libre y, por tanto, no es posible advertir que el mundo que reflejan no es el mundo. (1969b, p.63-64)

Contudo, algumas características específicas da televisão enquanto meio não podem deixar de receber nossa atenção. Conforme Maia (2002), a televisão tem como seu principal elemento a imagem, o que a distancia de veículos como o rádio. Essa intensiva exploração das imagens parece corroborar a ideia de que esse veículo tem como seu fundamento o apelo a formas infantis ou pouco sofisticadas de pensamento. Além disso, ela tem um *tempo* diferente do cinema, pois precisa manter o espectador “ligado inclusive nos intervalos comerciais”

(2002, p.103). Finalmente, ela também “leva os produtos que oferece até a casa dos espectadores” (p.103). Estas diferenças fazem com que tanto a forma quanto o conteúdo dos materiais televisivos estejam especialmente sujeitos àquelas tendências da indústria cultural que já discutimos: a televisão parece explorar ao máximo a fragmentação e dinamização dos conteúdos, de modo que a atenção do público nunca se desvie e que ele esteja atordoado de tal forma que não seja capaz de decifrar a ofensiva publicitária que o acomete.

Assim, vemos também que essas características específicas da televisão não acarretam radicais alterações qualitativas em relação àqueles fundamentos da indústria cultural que apresentamos anteriormente. Pelo contrário, a televisão parece apenas acentuar ainda mais a estandardização e a fragmentação do material midiático. Como veremos a respeito do Jornalismo Policial, sua lógica pautada na velocidade, na produção de material em larga escala e na busca exclusiva da conquista da audiência faz com que a qualidade da programação seja péssima. A ubiquidade e pregnância da televisão, no entanto, conseguem confundir a fronteira entre realidade e ficção, realizando o sonho publicitário de produzir a realidade na qual suas teses poderiam ser colocadas à prova. Deste modo, a televisão funciona como mais uma – e provavelmente hoje a mais poderosa – produtora da paralisia de pensamento típica da indústria cultural:

Por cierto que la televisión los convierte en lo que ya son, sólo que con mayor intensidad de lo que efectivamente son. Ello corresponde a la tendencia económica general fundante de la sociedad contemporánea, que no pretende en sus formas de conciencia sobrepasarse y superar el *statu quo*, sino que trata incansablemente de reforzarlo y, donde se ve amenazado, volver a restaurarlo. La presión bajo la cual viven los hombres se ha acrecentado en tal medida que no podrían soportarla si las precarias gratificaciones del conformismo, que ya han acatado una vez, no les fueran renovadas nuevamente y repetidas en cada uno. (ADORNO, 1969b, p.64)

Como dissemos anteriormente, o indivíduo que é em grande medida formado por estes veículos midiáticos de comunicação de massa tem sua capacidade reflexiva atrofiada. Ele é o sujeito conformado, incapaz de questionar e criticar o que com ele está se passando.

5. Pseudoformação

Neste capítulo, apresentamos o conceito de pseudoformação tal como entendido por Adorno (1971) em seu texto *Teoria de la seudocultura*. Para tanto, inicialmente discutimos o modo como o processo histórico recente impediu o desenvolvimento do pensamento verdadeiramente livre, ao fragilizar aspectos da tradição intelectual que eram condição indispensável para a formação cultural. Dentre esses aspectos fragilizados, vale ressaltar a capacidade de ter verdadeiras experiências e a capacidade de se elaborar o trabalho conceitual crítico necessário para a compreensão da realidade circundante. Em seguida, apresentamos como esse processo deu origem à pseudocultura disseminada em nossa sociedade, a qual, por seu aspecto regredido, tem como uma de suas principais características a incapacidade de questionar a realidade social dada. Discutimos, por fim, como os conceitos de pseudoformação e indústria cultural estão relacionados.

5.1 A Destruição da Tradição

Em *Teoria de la seudocultura*, Adorno (1971) analisou a sociedade contemporânea a partir do novo tipo de formação que se consolidou com o avanço do mundo capitalista. Segundo ele, com a consolidação do mundo burguês, no qual concepções esclarecidas a respeito do homem e da sociedade vinham ganhando cada vez mais espaço, abriram-se as portas para a constituição de uma nova forma de subjetividade, de um homem capaz de agir pautado por sua liberdade e autonomia, por sua própria racionalidade. Com isso, uma nova promessa de organização social tomou corpo: uma meta, segundo a qual, o indivíduo e a sociedade, mediados pela razão, não estariam em franca contraposição e, a partir da qual, o homem teria condições objetivas de viver sua liberdade.

A partir, principalmente, das Revoluções Industrial e Francesa, observou-se no mundo ocidental o progressivo fortalecimento de formas esclarecidas de pensar nas mais diversas esferas da sociedade. O Estado, a cultura e a economia passaram a adotar novos fundamentos, tornando-se cada vez menos organizados em função das tradições estabelecidas – em especial, a tradição religiosa. Os dogmas que haviam sustentado a sociedade por tantos séculos

começavam a ser destruídos e, com isso, toda a estrutura social se transformava. No lugar das antigas concepções, novos valores se desenvolviam, sendo que um dos temas centrais nesse debate foi qual sociedade os homens emancipados deveriam construir.

Temos assim que, ao longo do século XIX e início do século XX, as sociedades ocidentais consolidaram um processo de desvencilhamento das amarras da cultura pré-burguesa, constituindo, em seu lugar, novas formas de compreensão do mundo, da vida, do homem, da sociedade etc. Esse processo, obviamente, possui infinitas nuances, mas Adorno (1971) vê nele uma característica fundamental: a incompatibilidade entre a tradição pré-burguesa e a racionalidade burguesa – o que teve como efeito o progressivo desencantamento do mundo.

Este desencantamento, no entanto, não teve por saldo apenas a paulatina destruição das formas tradicionais de pensar, pois, ao mesmo tempo, privou os membros das novas classes sociais de conteúdos formativos necessários para o desenvolvimento de sua própria autonomia. A destruição da tradição acabou significando para o indivíduo burguês a perda do solo de reflexão em que encontrava chão sua liberdade. Conforme Adorno: “la pérdida de la tradición como efecto de haberse desencantado el mundo ha terminado en un estado de carencia de imágenes y formas, en una devastación del espíritu – que se apresta a ser mero medio” (1971, p.247).

Assim, apesar do processo de esclarecimento ter permitido que importantes críticas à realidade social tomassem corpo, de forma a alimentar a esperança de uma sociedade livre da dominação, a noção de homem esclarecido, já em sua gênese, não estava isenta de contradições. Os interesses aos quais ela pôde servir, ao alimentar uma promessa quase nunca de fato perseguida, deixaram claro que o advento da racionalidade burguesa servira antes ao estabelecimento de novas formas de dominação do que à luta pela liberdade e pela igualdade. O homem moderno, que esboçara sua própria libertação, acabou por perder-se em outra forma de heteronomia.

5.2 O Indivíduo Pseudoformado

A ânsia burguesa por desenvolvimento econômico, somada à carência de referenciais, faz, então, com que o novo tipo de formação se perca em seu sentido. A razão burguesa, ao se desligar da tradição e se restringir à lógica de autopreservação própria ao desenvolvimento

econômico, perde de vista seu horizonte humanizador e passa a identificar-se com a lógica do Capital – cuja única função é se autorreproduzir, reduzindo todo o existente a um equivalente geral. A crença liberal de que o progresso social está intimamente atrelado ao progresso da economia capitalista foi se revelando cada vez mais cega em relação ao que efetivamente se passava com as classes trabalhadoras, que representavam a grande maioria da população. No entanto, tal crença não perde sua força. Pelo contrário, ela ganha espaço na medida em que salvaguarda os interesses burgueses: ela se consolida como ideologia.

Deste modo, sem o respaldo da tradição e imersas na torrente da economia capitalista, as formas culturais perdem, em larga medida, seu potencial reflexivo e crítico sobre o existente. A cultura se transforma, em linhas gerais, em mera ferramenta de adaptação a uma realidade objetiva que se contrapõe aos próprios sujeitos. Assim, como vimos a respeito da indústria cultural e, mais especificamente, do Jornalismo Policial, fica embotada a capacidade de experimentação, a possibilidade de que a realidade afete o pensamento e de que o pensamento afete a realidade. Não há mais o espaço das utopias, das transformações; pelo contrário, há puro conformismo, ou, conforme Adorno, pseudocultura. E não se trata de mera incultura:

La incultura, en cuanto mera ingenuidad y simple no saber, permitía una relación inmediata con los objetos, y podía elevarse, en virtud de su potencial de escepticismo, ingenio e ironía – cualidades que se desarrollan en lo no enteramente domesticado – a conciencia crítica; pero la pseudoformación cultural no lo logra (ADORNO, 1971, p.247).

Com os avanços e transformações do capitalismo e da economia liberal, a situação da autonomia individual na sociedade apenas se agravou. Parafraseando Nietzsche, Adorno fala sobre a sociedade ocidental do século XX como um rebanho sem pastores:

A dominação sobre seres humanos continua a ser exercida através do processo econômico. Objeto disso já não são mais apenas as massas, mas também os mandantes e seus apêndices. De acordo com a antiga teoria, eles se tornaram, de modo acentuado, funções de seu próprio aparelho de produção (1986, p.67).

A opressão continua, só que agora de forma anônima. Mudanças como o crescimento da burocracia administrativa, a passagem da propriedade das empresas dos núcleos familiares para um número crescente de acionistas ou a influência totalitária da indústria cultural serviriam para justificar uma aparente intensificação da complexidade do sistema econômico. O que, por sua vez, dificultaria aos indivíduos a compreensão dos mecanismos de dominação presentes em tais conjunturas. Contudo, Adorno frisa que o sistema de dominação continua

tão simples quanto em seu início. A consciência não é capaz de apreendê-lo e compreendê-lo porque está demasiadamente enfraquecida; fragilizada pela influência esmagadora de tal sistema.

Na sociedade industrial, tudo é administrado segundo o modelo industrial. Produção, distribuição, consumo e cultura se conformam a tal modelo. Já aos homens não resta mais do que se adequar, são meros “apêndices da maquinaria” (ADORNO, 1986, p.68). A sociedade lhes captura até as mais íntimas manifestações e as molda de acordo com o sistema. As necessidades não apenas são atendidas segundo o modelo industrial, mas também moldadas para adquirirem tal forma. Esse tipo de mecanismo fica evidente quando consideramos as várias estratégias de marketing e de propaganda utilizadas pelo Jornalismo Policial, as quais são extremamente eficientes em explorar as demandas dos consumidores. A necessidade de certo produto não é algo completamente exterior à indústria de sua produção, mas algo em parte construído segundo o próprio sistema para sua retroalimentação. Dessa maneira, já não há mais espaço para a diferença, para a transgressão; o corpo se conforma ao modelo imposto. E, uma vez que a dinâmica do sistema tende a ser inapreensível para as massas, as razões de sua submissão lhes são alheias. A sociedade impõe aos indivíduos o seu destino:

Se a organização da sociedade impede, de um modo automático ou planejado, pela indústria cultural e da consciência e pelos monopólios de opinião, o conhecimento e a experiência dos mais ameaçadores eventos e das idéias e teoremas críticos essenciais; se, muito além disso ela paralisa a simples capacidade de imaginar concretamente o mundo de um modo diverso de como ele dominadoramente se apresenta àqueles pelos quais ele é construído, então o estado de espírito fixado e manipulado torna-se tanto um poder real – um poder de repressão – quanto outrora o oposto da repressão, o espírito livre, quis eliminá-la (ADORNO, 1986, p.70).

Uma vez dependente deste “estado de espírito fixado e manipulado”, o indivíduo burguês é incapaz de transcender aquilo que lhe é apresentado como dado. Incapaz de problematizar o que vê, ele tampouco pode questionar sua própria condição de vida. Assim, a cultura, a qual é responsável pela crítica do existente, acaba por transformar-se em mera repetição insossa daquilo que já está estabelecido. Os indivíduos pseudoformados não são capazes de apreender as verdadeiras obras culturais em sua integralidade. A carência de uma totalidade social que lhes seja substancial, somada ao poder esmagadoramente alienante das condições dadas, mina sua capacidade de ter experiências verdadeiras. O tempo se torna fragmentado, assim como sua própria vida, e a memória não é capaz de organizar vivências de modo que estas possuam algum sentido histórico. Tudo se torna indiferente, opaco; como no mercado, tudo é reduzido a um denominador comum e é passível de troca. Assim, podemos

compreender a facilidade com que um produto superficial e fragmentado como o Jornalismo Policial é aceito pela sociedade. Sua indisposição a discussões longas e profundas e sua ênfase nas imagens refletem essa capacidade cognitiva reduzida, que é incapaz de associar ideias no tempo, historicizar os fenômenos e articulá-los.

Órfão de modelos de autonomia e sem direito ao tempo ao ócio necessário para seu próprio desenvolvimento, pois imerso no trabalho, o indivíduo moderno nada pode perante o poder do que se lhe apresenta como existente, o qual se cristaliza diante de seus olhos. A própria escola, espaço pretensamente consagrado à formação de indivíduos aptos a refletir sobre sua realidade, se revela como palco de transmissão automatizada de séries de conteúdos inertes e rasos, dificilmente relacionáveis a qualquer aspecto da vida cotidiana dos estudantes. O indivíduo pseudoformado se torna, então, incapaz de reconhecer na cultura e em si próprio seu lado histórico, de construção, questionamento e transformação do real:

Pero la existencia liberada misma no se ha llenado de sentido: como algo que perdido el encantamiento, permanece asimismo prosaicamente en un entender negativo: la vida, modelada hasta en sus últimas ramificaciones por el principio de la equivalencia, se agota en la reproducción de si misma, en la reiteración del sistema, y sus exigencias se descargan sobre los singulares tan dura y despóticamente, que cada uno de éstos ni puede mantenerse firme contra ellas como conductor por sí mismo de su propia vida, ni experimentarlas como una sola cosa con su condición humana (ADORNO, 1971, p.250).

No entanto, tal impotência social não é vivida com indiferença. Como vimos, a frustração dela decorrente gera desconforto, desespero, raiva e ódio; já o desejo de autorrealização que ainda persiste pode alimentar uma série de mecanismos psíquicos compensatórios. O indivíduo, cerceado, tende a se identificar com a coletividade, baseando seu equilíbrio psíquico em formas de narcisismo coletivo. Tal coletividade pode se configurar como qualquer espaço de consolidação de grupo, como um nicho social, uma comunidade religiosa, uma torcida de futebol, um estilo de música etc. A análise que Adorno faz da propaganda fascista pode iluminar este ponto de forma interessante. Recorrendo a Freud, Adorno frisa como nessa propaganda a cisão entre o *in-group* e o *out-group* é fundamental. Tal cisão permite que se estabeleça uma identificação entre os partidários do nazismo, por meio da qual cada pessoa pode ver-se como pertencente a um ser mais nobre e, ao mesmo tempo, deslocar para o *out-group* toda a raiva decorrente das frustrações de seus modos de vida medíocres:

Freud teve sucesso em identificar a função libidinal deste dispositivo. Ele age como uma força negativamente integradora. Já que a libido positiva está completamente investida na imagem do pai primitivo, o líder, e já que

poucos conteúdos positivos estão disponíveis, um negativo deve ser encontrado. “O líder ou a idéia central também podem, por assim dizer, ser negativos; o ódio contra uma pessoa ou instituição particular poderia operar da mesma maneira unificadora, e poderia levar ao mesmo tipo de vínculos emocionais que os afetos positivos”. É desnecessário dizer que esta integração negativa alimenta o instinto de destrutibilidade.(ADORNO, 2006, p.180)

Podemos pensar, portanto, que a construção de um *out-group* permite o fortalecimento da sensação de superioridade daqueles que se identificam com o seu contrário. Os que não são excluídos, ao defrontar-se com essa categoria, têm a oportunidade de ressaltar suas próprias virtudes, compensando suas limitações. Adorno indica esse mecanismo compensatorio na pseudocultura:

la pseudoformación ha puesto al alcance de todos este reino escondido. El narcisismo colectivo termina en que las personas compensan la conciencia de su impotencia social – conciencia que penetra hasta en sus constelaciones instintivas individuales – y, al mismo tiempo, la sensación de culpa debida a que no son ni hacen lo que en su propio concepto deberían ser y hacer, teniéndose a si mismos – real o meramente en la imaginación – por miembros de un ser más elevado y amplio, al que adjudican los atributos de todo lo que a ellos les falta y del que reciben de vuelta, sigilosamente, algo así como una participación de aquellas cualidades. La idea de formación está predestinada a ello porque, análogamente a la alucinación racial, exige del individuo meramente un mínimo para que alcance la satisfacción del narcisismo colectivo: basta simplemente la asistencia a un colegio o instituto y, en ocasiones, el simple formarse la ilusión de proceder de una buena familia; y la actitud en que se reúnen la pseudoformación y el narcisismo colectivo es la de disponer, intervenir, adoptar aire enterado, estar en el ajo. (ADORNO, 1971, p.259)

Aqui começamos a tocar o que nos parece ser o principal significado da visão de mundo apresentada pelo Jornalismo Policial. Ao representar a vida social como extremamente perigosa e ao localizar a origem deste perigo nos criminosos, em oposição às pessoas de bem que seriam apenas vítimas daqueles, os programas nos parecem se valer exatamente dessa separação entre *in-group* e *out-group*. De um lado, estariam os marginais, moralmente deteriorados; do outro, os bons cidadãos, pessoas de valor com as quais o telespectador tem a chance de se identificar.

Tais “sistemas delirantes” que, como discutimos em detalhes no próximo capítulo, se aproximam dos delírios paranoicos, cumprem também a função de substituir a intuição da realidade propriamente dita. Eles obstruem o contato com o *objeto*, impedindo a produção de verdadeiros conceitos – a compreensão dialética da situação do vivente. Para os que assim se portam, não há nada além de esquemas pré-fabricados aos quais o experienciado é reduzido.

Tudo o que eles podem ver é seu próprio sistema delirante e nada é capaz de romper tal forma de mecanismo paranoide – não há para eles experiência possível. A relação de conhecimento, transformada em “un estado informativo puntual, deslavazado, intercambiable y efímero” (ADORNO, 1971, p.260), é suficiente apenas para alimentar essas formas paranoicas e narcisistas. O indivíduo, assustado e incapaz de refletir, se agarra às únicas respostas que tem à mão, por mais irracionais que sejam, afundando-se ainda mais em seu isolamento. Mais do que isso, esses “delírios” não poderão sob hipótese alguma, dada sua importância para a economia psíquica do pseudoformado, ser colocados em xeque, pois duvidar deles é o mesmo que ameaçar a compreensão do indivíduo a respeito de si mesmo e da realidade circundante. Por este motivo que, como acontece no Jornalismo Policial, é tão comum encontrarmos visões simplistas e maniqueístas da realidade defendidas com uma certeza paranoica, inquebrantável.

Os indivíduos fragilizados, diante de uma realidade opressora, tendem, portanto, a se apartar desta, criando em seu lugar interpretações mais gratificantes e mais simplórias do mundo que lhes cerca. Mas a raiva decorrente de suas vidas frustradas não deixa de se fazer presente, impelindo o sujeito a atitudes que lhe deem alguma forma de expressão. Criam-se, assim, como vimos a respeito dos malfeitores apresentados pelo Jornalismo Policial, certos mitos sociais (como explicações racistas para as desigualdades ou a identificação das causas da violência na “má índole” de seus protagonistas) que servem, ao mesmo tempo, como gratificação para o próprio sujeito – que pode se ver como alguém de valor, ou se desresponsabilizar – e como subterfúgio para a expressão de impulsos hostis.

Desse modo, a raiva decorrente das mais diversas frustrações socialmente produzidas pode ser dirigida a esse *out-group*, de forma que o desejo de agressão gerado no seio da sociedade não se volte contra ela, mas sim contra esse grupo, o qual passa a cumprir a função de bode expiatório. Como discutimos no próximo capítulo, a raiva proveniente das frustrações que a vida em uma sociedade capitalista e injusta impinge aos indivíduos é deslocada para outro foco que não a própria organização social, o que acaba protegendo essa sociedade e garantindo a preservação do sistema. Esses deslocamentos, no entanto, não bastam para lidar com tal realidade, e os efeitos de sua violência influirão até nos níveis mais profundos da psicologia individual.

6. Esclarecimento e Falsa Projeção

Neste capítulo²⁵, apresentamos como a crítica aos aspectos regressivos do esclarecimento, realizada por Adorno e Horkheimer (2006), nos permite compreender de que modo o desenvolvimento da razão ocidental vem historicamente produzindo uma forma paranoica de compreensão do mundo.

Para tanto, inicialmente apresentamos como o próprio nascer do pensamento esclarecido, apesar de seu papel fundamental na constituição do sujeito autônomo, é visto pelos autores como ocasião de certa violência do indivíduo para consigo, uma vez que esse nascimento supõe uma restrição de suas possibilidades de ser. Em outras palavras, Adorno e Horkheimer defendem que o esclarecimento não poderia se sustentar sem que os sujeitos se aferrassem a certa identidade, aprisionando-se, portanto, a uma forma rígida de ser. Em seguida, discutimos como esta rigidez, que pode ser entendida como uma forma de cerceamento da vida, pode acabar por reverter-se em outros tipos de violência, dando origem a fenômenos sociais como o fascismo e o antissemitismo.

A fim de deixar este último ponto mais claro, apresentamos uma pequena discussão sobre a concepção freudiana de paranoia, concepção esta fundamental para a análise que Adorno e Horkheimer realizam do fenômeno antissemita. Partindo da compreensão de que o antissemitismo tem em sua base uma forma paranoica de relação com o entorno social, os autores apresentam o conceito de *falsa projeção*, indicando com ele um tipo de relação de conhecimento em que o sujeito é incapaz de refletir sobre o que de si está sendo depositado no objeto. A *falsa projeção* seria uma das consequências regressivas da forma de pensar própria ao esclarecimento, estando intimamente relacionada com sua lógica de constituição.

Cabe ressaltar que, na concepção de Adorno e Horkheimer, a construção de uma ordem social que permita a liberdade do homem é inseparável das restrições provocadas pelo pensamento esclarecido. Isto, pois, como defendem os autores, a condição para uma vida emancipada reside no potencial construtivo e crítico do esclarecimento, ou seja, exatamente

²⁵ Uma versão deste capítulo deu origem ao artigo já publicado: A Violência do Esclarecimento. *Revista Transformações em Psicologia*, São Paulo, Vol. 3, n.2, 2010. Disponível em: <http://www.ip.usp.br/portal/images/stories/Revista_Transformacoes/v3n2/v3n2a02_violencia_esclarecimento.pdf>. Acesso em: 29/09/2011.

na possibilidade de um pensamento efetivamente esclarecido. Nesse sentido, Maia comenta a respeito da Dialética do Esclarecimento:

O texto tem como ponto de partida uma aporia, que não se deve exclusivamente ao raciocínio dos autores, mas, principalmente, às condições sociais concretas: o pensamento esclarecedor é fundamental para a liberdade na sociedade, mas é nele mesmo que se encontra o germe da regressão. A esperança está, portanto, na possibilidade de uma auto-reflexão do esclarecimento sobre seus elementos regressivos; o *organon* dessa auto-reflexão é o pensamento negativo, que tem sido suprimido e substituído pelo pensamento positivo e pela eficiência técnica cada vez maior dos mecanismos de controle social (2002, p.25-26).

Vejamos, então, de que forma esse aspecto regressivo presente no esclarecimento acabou por produzir uma forma de pensar estupidificada.

6.1 O que é Esclarecimento?

Para Adorno e Horkheimer (2006), o conceito de esclarecimento possui uma extensão muito maior do que aquilo a que com frequência nos referimos como Iluminismo. Para os autores, o Iluminismo seria uma das fases de um processo muito mais amplo, que remonta à elaboração dos primeiros mitos. E é a este processo mais amplo que os autores chamam de esclarecimento, o qual pode ser entendido como o “processo de ‘desencantamento do mundo’, pelo qual as pessoas se libertam do medo de uma natureza desconhecida, à qual atribuem poderes ocultos para explicar seu desamparo em face dela” (ALMEIDA, 2006, p.7-8).

Nesse sentido, o progresso técnico e científico de nosso tempo e a progressiva desmistificação de nossa compreensão da natureza não seriam características essenciais do processo de esclarecimento. Ao contrário, eles seriam apenas algumas de suas decorrências mais recentes. Na essência do esclarecimento residiria um outro aspecto, mais geral, e que poderia unificar em um mesmo princípio de racionalidade tanto as formas “esclarecidas” do pensar, quanto suas formas míticas: a necessidade de dominação da natureza.

A angústia frente à ameaçadora e incompreensível natureza gerou uma tendência compulsiva à sua dominação. O homem precisa dominar a natureza para cuidar de sua integridade. Dessa forma, nascem as primeiras tentativas de conceitualização, de controle pelo conhecimento, que são os mitos.

O controle da natureza, no entanto, não se restringe ao controle do mundo externo pelo sujeito, mas inclui, também, o controle de seus próprios impulsos. Da mesma forma que o indivíduo deve buscar a unidade no mundo externo para poder compreendê-lo, ele deve buscar sua própria unidade para poder controlar-se. Ao mesmo tempo em que se desenvolve o domínio sobre a “natureza exterior”, desenvolve-se a submissão da “natureza interior” a um princípio unificador, algo de constante que nega a todo momento aquilo que colocaria em risco este controle. Assim, este processo pode ser visto exatamente como uma constante violência do sujeito para consigo, um constante esforço de manutenção de uma identidade que se opõe à fluidez desses impulsos que caracterizam a “natureza interior”.

O motor do esclarecimento, portanto, não pode ser confundido com uma tendência a se racionalizar²⁶ os modos de conhecer; antes, o que se pretendia era uma racionalização dos modos de vida: em busca da autoconservação, tementes à natureza, os homens passaram a criar formas de dominar o mundo. Esse processo de racionalização, no entanto, ao tentar controlar o próprio homem, acarreta também sua automutilação.

Chegamos, aqui, a um ponto nodal da crítica de Adorno e Horkheimer aos aspectos regressivos do esclarecimento. É por meio do recurso a certa genealogia das formas esclarecidas de controle que os autores respondem à questão que subjaz a todo livro *Dialética do Esclarecimento* (2006); a questão sobre como o esclarecimento acabou por converter-se em seu oposto. Frente às manifestações de ignorância e crueldade que os autores puderam observar no processo de ascensão dos regimes fascistas e nazistas, eles se perguntam: “por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie [?]” (p.11)²⁷.

6.2 Medo e Dominação

Adorno e Horkheimer compreendem que na passagem do pensamento mágico ao pensamento mítico o esclarecimento dá um passo fundamental. No pensamento mágico, a

²⁶ Utilizamos aqui os termos “racionalizar” e “racionalização” para indicar o “ato de tornar racional”. Não confundir, portanto, com o mecanismo de defesa tal como entendido pela psicanálise.

²⁷ Dizem eles: “A aporia com que defrontamos em nosso trabalho revela-se assim como o primeiro objeto a investigar: a autodestruição do esclarecimento. Não alimentamos dúvida nenhuma (...) de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor. Contudo, acreditamos ter reconhecido com a mesma clareza que o próprio conceito desse pensamento (...) contém o germe para a regressão que hoje tem lugar por toda parte” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 13).

mimese, a analogia, a semelhança tinham uma função fundamental na constituição do ser. Havia uma indiferenciação entre o eu e o outro que permitia certa fluidez no caráter de ambos. Em outras palavras, no pensamento mágico o particular resistia à submissão ao conceitual, ele não se submetia à categorização fixa da identidade, pois estava aberto às mudanças provindas da indiferenciação entre homem e natureza: “uma coisa poderia ser ao mesmo tempo ela mesma e outra coisa diferente dela, idêntica e não idêntica” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.26).

Esta contradição inerente à forma do pensamento mágico, no entanto, é vivida pelo homem ainda como uma ameaça à sua integridade, tal qual a força descomunal da natureza exterior. Contra essa imprevisibilidade do contraditório, o homem desenvolve o pensamento conceitual, aquele que busca expurgar-se das contradições para que, enfim, a natureza se submeta completamente ao sujeito cognoscente.

O pensar se transforma em cálculo, tendo em vista a dominação dessa natureza ameaçadora. Ganha corpo, assim, o desenvolvimento daquilo que hoje entendemos por esclarecimento: primeiramente na forma da mitologia²⁸ e, em seguida, na forma da progressiva abstração presente nas ciências modernas. Nelas, o pensamento torna-se cada vez mais uma ferramenta de controle. Deve-se ser capaz de identificar, classificar e prever. Segundo Crochík:

A autoconservação, assim, seria mediada pela angústia, originada do medo, cujo objeto para nós é cada vez mais desconhecido: nada deve nos surpreender, e para isso é necessário saber como antever e controlar o perigo. Esse perigo não é somente externo, mas também interno: não temos consciência do que nos atemoriza. Assim, a reação ao mundo externo e nos tornarmos algo conhecido são formas de enfrentar perigos incertos. (2007, p.185)

É a partir da construção de uma identidade própria que o sujeito pode, de fato, fazer sínteses do mundo ao seu redor. Cabe, então, ao sujeito, negar o que dele próprio comprometa esta identidade forjada: ele deve recalcar em si a mesma natureza mutável da qual foge na realidade material. Gomide, comentando o uso que Adorno e Horkheimer fazem do conceito de pulsão, faz a seguinte referência a essa natureza recalçada:

A nosso ver, para Adorno e Horkheimer, a *pulsão* é entendida como uma categoria necessária para suas análises sobre a dialética natureza/cultura que abarca e ilumina as tensas relações entre "indivíduo e cultura". O termo "natureza" pode ser entendido, aqui, como relacionado à "não-identidade humana", essa última, supostamente definida como tudo aquilo que é (e que

²⁸ Nesse sentido, a seguinte citação é esclarecedora: “O mito queria relatar, denominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.20)

foi) irredutível à razão ou à dominação social e, por isso, encontra-se sedimentada na psicologia humana como aquilo referente ao arcaico. (2007, p.101)

Vemos assim que, na concepção de Adorno e Horkheimer, o eu é fruto de um doloroso processo histórico de cerceamento do sujeito em formas de controle e autorregulação. Em detrimento de sua natureza, os homens se atiram a uma busca desmedida de proteção e segurança, por meio da qual se origina a ilusão de um eu autoidêntico e autodeterminado. Ou seja, o eu que se constitui na modernidade se quer desencarnado, pura razão, pura lógica preocupada única e exclusivamente com sua própria preservação:

O eu que, após o extermínio metódico de todos os vestígios naturais como algo de mitológico, não queria mais ser nem corpo, nem sangue, nem alma e nem mesmo um eu natural, constituiu, sublimado num sujeito transcendental ou lógico, o ponto de referência da razão, a instância legisladora da ação. Segundo o juízo do esclarecimento, bem como o do protestantismo, quem se abandona imediatamente à vida sem relação racional com a autoconservação regride à pré-história. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.36)

O sujeito que tudo controla, que tudo antevê, é exatamente o modelo ideal do sujeito que, em circunstância alguma, teria a própria integridade ameaçada. Tal anseio de poder, proveniente do medo da própria destruição, dá origem exatamente àquela noção de identidade que toma posse de todas as relações humanas. Para poder controlar, aquilo que controlamos deve ser reduzido sempre ao mesmo, e nós próprios, também, devemos sempre responder a certa identidade:

O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que seu *em-si torna para-ele*. Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.21)

Desse modo, o nascimento de tal “sujeito transcendental ou lógico, o ponto de referência da razão” (p.36) está intimamente ligado ao estabelecimento da relação de poder como o paradigma de toda relação, o que terá como consequência que a própria relação entre homens, em larga medida, se converte em dominação. Os homens visam a natureza apenas com olhos para aquilo que lhes permite controlá-la. Toda relação que o sujeito lógico consegue estabelecer é a relação de domínio. E todo o resto deve ser extirpado como superstição.

Vemos assim porque Adorno e Horkheimer indicam na mitologia e no esclarecimento os mesmos traços fundamentais. Da mesma forma que no pensamento mítico o homem reduz a natureza à repetição infinita de certas narrativas, também no esclarecimento a natureza é reduzida àquilo que sempre se repete. Tal redução, portanto, não pode ser vista como algo autoevidente, natural. Pelo contrário, Adorno e Horkheimer defendem que ela só é possível ao nos comprometermos com um pressuposto metafísico, o de que a natureza não passa da eterna repetição de certos processos, e de que basta descobriremos estes processos e teremos o controle absoluto sobre a realidade: “O mundo como um gigantesco juízo analítico, o único sonho que restou de todos os sonhos da ciência, é da mesma espécie que o mito cósmico que associava a mudança da primavera e do outono ao rapto da Perséfone” (p.34). A própria noção de história deve ser abandonada. O esclarecimento visa o conhecimento absoluto. Esquece-se, porém, que pelos seus próprios critérios tal conhecimento é impossível. Ao fazer a crítica à metafísica, o esclarecimento ataca diretamente qualquer pretensão de transcendência. Mas a destruição de toda transcendência carrega consigo também a destruição da razão enquanto ponto de vista transcendente à história. Na busca cega pelo absoluto, o esclarecimento perde de vista a historicidade de seus próprios conceitos. Ele converte-se em seu próprio absoluto e, assim, torna-se incapaz de pensar-se como fenômeno histórico.

Não obstante, o correlato psicológico de tal redução da natureza nada mais é que o interminável processo de autocerceamento por parte do sujeito. Na tentativa de dominar a natureza racionalizada, o sujeito deve identificar-se com ela: da mesma forma que ela é sempre a mesma, ele também deve reduzir-se àquele ponto autoidêntico capaz de tudo julgar pelo mesmo parâmetro, qual seja, “o quadro teleológico da autoconservação” (p.36). Tudo o que escapa a este quadro deve ser expurgado.

Como vimos a respeito do indivíduo pseudoformado, a vida capaz de transcender-se, a capacidade de ver a si mesmo não como uma estrutura petrificada, mas como um processo em devir, enfim, tudo o que pode vir a mudar tal parâmetro de autoconservação desperta pavor no sujeito moderno. O antigo medo frente à natureza arrebatadora converte-se em medo da perda de controle, medo da desrazão e, conseqüentemente, em violência contra a alteridade, o não-idêntico.

Obviamente, esse modo de se portar frente ao mundo acarreta profundas implicações na produção cultural e social. O princípio de autoconservação está intimamente relacionado ao predomínio da razão instrumental no desenvolvimento do capitalismo ocidental, pois sua supremacia não permite que outra questão seja colocada que não a questão da técnica. Assim,

vemos que o esclarecimento não só pode ser compreendido como violento devido ao tipo de relação que o sujeito estabelece consigo mesmo, mas, também, em virtude do tipo de relação que o sujeito consegue estabelecer com a natureza como um todo. Seja em relação à sua “natureza interior”, seja em relação à “natureza exterior”²⁹ ou seja mesmo em relação a outros indivíduos, o sujeito só pode tê-las em conta a partir da perspectiva da autoconservação, o que cerceia sua possibilidade de contato. Como discutimos em seguida, tais modos de relação, no entanto, acarretam um medo paranoico dessa natureza recalcada – medo este que se faz presente nas mais diversas expressões culturais e sociais e, como defendemos aqui, também no Jornalismo Policial.

Adorno e Horkheimer (2006), após traçarem o cenário exposto acima, passam a discutir especificamente o antissemitismo. Articulando várias perspectivas, entre as quais certas concepções psicanalíticas, os autores desenvolvem, então, uma sofisticada interpretação do fenômeno antissemita, de modo a relacionar os movimentos nazifascistas com formas paranoicas de relação com a realidade. Assim, os autores lançam uma nova luz sobre as razões pelas quais a humanidade teria recaído em um estado de barbárie.

Discutimos, mais à frente, o que julgamos ser os principais argumentos desta interpretação frankfurtiana do fenômeno do antissemitismo. Antes, no entanto, apresentamos sumariamente a concepção freudiana da paranoia, de modo a permitir uma melhor discussão das teses de Adorno e Horkheimer.

6.3 A Paranoia na Teoria Freudiana

A paranoia, segundo o *Vocabulário de psicanálise*, consiste em:

Psicose crônica caracterizada por um delírio mais ou menos bem sistematizado, pelo predomínio da interpretação e pela ausência de enfraquecimento intelectual, e que geralmente não evolui para a deterioração.

Freud inclui na paranóia, não só o delírio de perseguição, como a erotomania, o delírio de ciúme e o delírio das grandezas (LAPLANCHE; PONTALIS, 2004, p.425).

²⁹ Colocamos “natureza interior” e “natureza exterior” entre aspas pois sabemos que esta oposição poderia ser diluída por um tratamento conceitual dialético. No entanto, insistimos em seu uso porque pensamos que ela permite uma melhor compreensão do que está em jogo na presente discussão.

Neste verbete, os autores não realizam uma descrição pormenorizada da forma como Freud entendia a dinâmica psíquica dessa patologia. Ao contrário, fazem uma explanação extremamente sucinta, indicando que “a paranóia se define, nas suas diversas modalidades delirantes, pelo seu caráter de defesa contra a homossexualidade” e acrescentam apenas que, a esse respeito, “a posição de Freud não é rígida” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1970, p.426). São indicados, no entanto, três textos freudianos fundamentais para a compreensão desse tema: *Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia* (1911), *Um caso de paranóia que contraria a teoria psicanalítica da doença* (1915) e *Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranóia e no homossexualismo* (1922).

Não cabe, nos limites deste trabalho, uma apresentação pormenorizada dos casos apresentados por Freud, nem das discussões que o autor deles deriva. Restringir-nos-emos, portanto, a apresentar de forma esquemática a dinâmica geral que, segundo Freud, é possível encontrar nos casos de paranoia.

Logo no primeiro parágrafo do capítulo teórico de seu “caso Schreber”, Freud ressalta que “tenderíamos a dizer que caracteristicamente paranoico na doença foi o fato de o paranoico, para repelir uma fantasia de desejo homossexual, ter reagido precisamente com delírios de perseguição desta espécie” (1969, p.81). Na interpretação de Freud, o que estava latente nos delírios de Schreber eram os seus desejos homossexuais, que, devido a uma série de transformações e deslocamentos, haviam sido projetados para objetos exteriores e transformados em ódio contra o próprio sujeito. Frente à pressão desencadeada por conflitos psíquicos (relacionados ao complexo de castração), os desejos homossexuais teriam de ser negados, ocasionando a transformação de um “Eu o amo” para um “Eu não o amo – eu o odeio” (FREUD, 1969, p.86):

Essa contradição, que deve ter sido enunciada assim no inconsciente, não pode, contudo, tornar-se consciente para um paranóico sob essa forma. O mecanismo de formação de sintomas na paranóia exige que as percepções internas – sentimentos – sejam substituídas por percepções externas. Conseqüentemente, a proposição ‘eu o odeio’ transforma-se, por *projeção*, em outra: ‘*Ele me odeia*’ (persegue), o que me desculpará por odiá-lo’. E, assim, o sentimento inconsciente compulsivo surge como se fosse a consequência de uma percepção externa (FREUD, 1969, p.86).

Assim, na dinâmica psíquica, os desejos homossexuais que não podem ser aceitos pelo sujeito, ao serem negados, transformam-se primeiramente em seu contrário: eu o amo → eu não o amo → eu o odeio. E, em seguida, o mecanismo da projeção encontra uma racionalização para o ódio sentido por meio de sua exteriorização: eu o odeio → ele me odeia → ele me persegue → eu o odeio porque ele me persegue.

Vemos que os dois elementos fundamentais na formação dos delírios paranoicos são o recalçamento de desejos homossexuais e a tendência à projeção no exterior de aspectos internos do sujeito. Neste texto de 1911, Freud aponta na direção de que talvez os delírios paranoicos estejam sempre relacionados a desejos homossexuais recalçados; contudo, segundo ele, ainda estaria cedo para estabelecer esta correlação como segura. Já, em textos posteriores, como *Um caso de paranóia que contraria a teoria psicanalítica da doença* (1915), Freud diz que tanto suas “observações e análises” como as de “seus amigos” haviam até então confirmado esta relação.

O conceito de projeção merece em nosso trabalho uma atenção especial, pois ele está no centro da discussão de Adorno e Horkheimer sobre o antissemitismo. Segundo Laplanche e Pontalis, a projeção é:

No sentido propriamente psicanalítico, operação pela qual o indivíduo expulsa de si e localiza no outro, pessoa ou coisa, qualidades, sentimentos, desejos, e mesmo “objetos”, que ele desdenha ou recusa em si. Trata-se aqui de uma defesa de origem muito arcaica e que vamos encontrar em ação particularmente na paranóia, mas também em modos de pensar “normais”, como a superstição (2004, p.478).

A finalidade principal da projeção, enquanto mecanismo de defesa presente na paranoia, seria a transformação de um perigo interno em um perigo externo, de modo que dele se possa fugir (KUSNETZOFF, 1982). Para isso, o sujeito atribui a objetos externos propriedades e características que ele tenta negar (inconscientemente) em si mesmo. Por meio da projeção, estes aspectos indesejados e desconhecidos são lançados para fora do ego, permitindo que este tenha um alívio da tensão que o conflito suscitava. Vemos, assim, que a projeção está relacionada a certa fluidez da separação entre ego e não-ego. A vivência dos objetos será matizada pelo que o próprio sujeito imprime à realidade percebida; ele verá não apenas o que os objetos lhe apresentam, mas, também, o que deseja que os objetos lhe apresentem. Sendo assim, a contrapartida desse processo é o fato de que a percepção do outro passa a ficar, em larga medida, dependente do sistema paranoide, obliterando o contato com o objeto.

Segundo Kusnetzoff (1982), Freud não chegou a construir uma teoria geral da projeção, embora reconhecesse que esta fazia parte das formas normais de atuação do sujeito. No texto *Totem e Tabu* (1913), Freud teria sugerido que a projeção está na base do psiquismo e, como tal, “teria relação com a gênese do aparelho psíquico, mas que depois o mecanismo projetivo não mais se apresentaria” (KUSNETZOFF, 1982, p.212). A dualidade da projeção, sendo um mecanismo normal na relação do sujeito com a realidade e um mecanismo de defesa próprio à psicose paranoica, é um dos elementos mais importantes na análise que Adorno e Horkheimer

fazem do antissemitismo³⁰. Retomando Kant, os autores indicam que todo processo de conhecimento é sempre, em alguma medida, projetivo, pois o sujeito sempre lança no objeto algo de si. No entanto, essa projeção torna-se patológica quando este mesmo sujeito revela-se incapaz de refletir sobre o processo projetivo.

6.4 Antissemitismo, Paranoia e Falsa Projeção

No capítulo *Elementos do Anti-Semitismo*, Adorno e Horkheimer (2006) fazem uma análise do antissemitismo de modo a mostrar como este é, na realidade, uma consequência regressiva do processo de dominação inerente ao esclarecimento. Para compreender tal análise, é necessário antes ter em vista a importante distinção entre falsa projeção e mimese genuína. Como aponta Crochík:

Horkheimer e Adorno (1947/1985) dizem que toda percepção é projeção, e que o conhecimento ocorre na relação entre sujeito e objeto. O homem projeta no objeto o que esse objeto seria; e, pela experiência, distingue o que é projetado e o que é objeto, que seria percebido, após o conhecimento, como algo distinto quer da projeção inicial, quer de seu isolamento. A falsa projeção (ou falsa consciência) resultaria na eliminação de um desses dois pólos. Quando há somente projeção, o objeto não é percebido; ele se torna unicamente o que o sujeito pretende que ele seja, e essa seria a base quer do idealismo, quer da paranóia. Quando se tenta controlar a projeção e negar o sujeito, deixando a ele o mero registro de dados, ocorre outro tipo de idealismo, de falsa consciência, que paradoxalmente nega o que o sujeito deposita no objeto (CROCHÍK, 2007, p.178).

No trecho acima podemos observar o que há de mais essencial na diferenciação feita por Adorno e Horkheimer entre mimese genuína e falsa projeção. Partindo da concepção kantiana de conhecimento, os autores ressaltam que toda percepção, em certo sentido, é projetiva. A projeção seria inerente à relação dos homens com o mundo, de maneira que, sempre que um sujeito observa, ele ao mesmo tempo projeta algo na realidade observada, pois ele a está construindo por meio de suas categorias de apreensão. Nunca o que nos é dado é a realidade última da coisa; entre o objeto a ser conhecido e o sujeito cognoscente “abre-se um abismo que o sujeito tem que vencer por sua própria conta” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.155). Ao sujeito cabe criar o mundo a partir dos dados esparsos provenientes das coisas.

³⁰ Cabe ressaltar que não se trata de reduzir fenômenos sociais a categorias clínicas, mas sim de reformular categorias provenientes principalmente da clínica tendo em vista a interpretação de fenômenos sociais.

Essa projeção de que falamos, a que podemos chamar de projeção reflexiva ou mimese genuína (AMARAL, 1997), não é um processo que se esgota na imposição por parte do sujeito de conteúdos à realidade. Ao contrário, o que se passa em seguida é uma abertura do sujeito, por meio da experiência, para a confirmação ou refutação de sua compreensão da realidade. O sujeito deve estar aberto para a recepção da alteridade inerente ao objeto que ele tenta conhecer. Nesse sentido, retomamos o conceito de mimese acima apresentado, em que a identidade do ser é, a todo momento, colocada em questão através de processos identificatórios. Apenas se o sujeito do conhecimento se permite alterar pela experiência é que ele pode proceder à verdadeira reflexão; apenas dessa maneira ele é capaz de assimilar a dinâmica própria do objeto:

Só a **mediação**, pela qual o dado sensorial vazio leva o pensamento a toda a produtividade de que é capaz e pela qual, por outro lado, o pensamento se abandona sem reservas à impressão que o sobrepuja, supera a mórbida solidão em que está presa a natureza inteira. Não é na certeza não afetada pelo pensamento, nem na unidade pré-conceptual da percepção e do objeto, mas em sua oposição refletida, que se mostra a possibilidade da reconciliação (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.156, grifo nosso).

Em contrapartida, como advertiu Crochík (2007), a falsa projeção ocorre quando um desses dois polos é deixado de lado. Caso se abandone a relação dialética com o objeto, temos pura projeção do sujeito sobre a realidade, recaindo em uma forma de idealismo. Neste caso, é negada toda alteridade possível ao objeto: o percebido é reduzido ao mesmo, ao idêntico, ao esperado e controlado. Não pode haver, portanto, qualquer oposição entre o projetado e o experienciado. Assim, teríamos um processo de projeção semelhante ao presente nos casos de paranoia expostos pela teoria psicanalítica. Tanto lá, como aqui, o sujeito crê possuir uma verdade sobre o objeto, sem, contudo, submeter esse objeto a uma verdadeira experiência. Ele projeta sobre o mundo um sistema fechado, todo coerente em seu interior, mas que nunca é posto à prova diante da realidade.

Já quando o aspecto subjetivo do conhecimento é negado, o que temos é um sujeito a quem cabe apenas a tarefa de coletar supostos dados. Ao negar-se que até mesmo nossas percepções mais aparentemente imediatas também são, em alguma medida, construções, o sujeito tenta retirar-se completamente do processo cognitivo. Neste caso, a realidade assume um aspecto inócuo, de pura coleção de elementos vazios. Não é permitido ao sujeito nenhum tipo de relação conceitual. Passa-se, assim, a uma concepção de mundo em que não se pode transcender ao aparente. Dá-se uma hipóstase do dado, em detrimento de compreensões mediatas da realidade. Nesse sentido, o positivismo é uma forma de falsa projeção. Ao

limitar-se ao registro de dados de forma automática e impessoal, ele não se permite acrescentar nada de seu ao material que produz. Sem que ele perceba, no entanto, a compreensão desses dados é inevitavelmente precedida por algum tratamento conceitual. Ao não reconhecer isso, o positivismo revela-se, ao fim, como mais uma forma de relação paranoica com os objetos, pois, tal como o paranoico clássico, é incapaz de pensar sobre o seu próprio papel na constituição daquilo que se lhe apresenta como óbvio:

O que aparece como triunfo da racionalidade objetiva, a submissão de todo ente ao formalismo lógico, tem por preço a subordinação obediente da razão ao imediatamente dado. Compreender o dado enquanto tal, descobrir nos dados não apenas suas relações espaço-temporais abstratas, com as quais se possa então agarrá-las, mas ao contrário pensá-las como a superfície, como aspectos mediatizados do conceito, que só se realizam no desdobramento de seu sentido social, histórico, humano – toda a pretensão do conhecimento é abandonada. Ela não consiste no mero perceber, classificar e calcular, mas precisamente na negação determinante de cada dado imediato. Ora, ao invés disso, o formalismo matemático, cujo instrumento é o número, a figura mais abstrata do imediato, mantém o pensamento firmemente preso à mera imediatidade. O factual tem a última palavra, o conhecimento restringe-se à sua repetição, o pensamento transforma-se na mera tautologia. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.34)

Portanto, como salientam Adorno e Horkheimer, a projeção em si não é patológica, mas é patológica a projeção que não se submete à reflexão. E é a partir desta chave de interpretação dos processos cognitivos que os autores chegam à análise do antissemitismo.

Primeiramente, vejamos como Adorno e Horkheimer veem no antissemitismo uma forma social de paranoia: “Ele [o judeu] é, de fato, o bode expiatório, não somente para manobras e maquinações particulares, mas no sentido mais amplo em que a injustiça econômica da classe inteira é descarregada nele” (p.144). Segundo os autores, a escolha dos judeus como objetos para tanto ódio e perseguição não se deve a um motivo racional que a justifique. Ao contrário, ao judeu coube, nos últimos séculos, o papel de “bode expiatório” para a descarga de todas as frustrações que o processo civilizatório veio gerando ao longo da história.

Como dito anteriormente, frente ao processo de dominação da natureza e do corpo, o qual imputou a cada indivíduo uma rigorosa privação das mais diversas formas de gratificação e relação com a alteridade (comportamentos miméticos) em prol da fixidez identitária necessária ao controle obsessivo sobre o mundo, os aspectos recalcados tiveram de buscar formas alternativas de expressão. Assim, da mesma forma que no paranoico os impulsos homossexuais reprimidos são convertidos em ódio pelo objeto de amor e, em seguida, são projetados, de modo a justificar o ódio por este objeto, no antissemitismo todas as formas da

natureza propriamente humana que foram apartadas do eu, retornam na forma de horror a estas mesmas formas que, em seguida, são projetadas sobre a etnia judaica.

As formas de vida miméticas, que remetem a tudo o que se relaciona ao corpo, à indistinção entre o eu e o não-eu, ao desejo, por não serem permitidas, apesar de desejadas, sofrem uma inversão. O sujeito as abomina, as odeia, quer negar a todo instante que elas lhe pertencem.

Os judeus, pelo papel que desempenharam na história até então, servem, assim, como um ótimo receptáculo para onde projetar essas tendências. Da mesma forma que, segundo Freud (1969), a escolha do objeto do paranoico não é absolutamente arbitrária, mas ele procede a uma forma de interpretação do inconsciente do outro no intuito de captar ínfimos sinais que justifiquem suas suspeitas, as “cifras miméticas” dos judeus servem de constante lembrete para os indivíduos reificados do desejo latente que precisa ser reprimido. Os judeus se tornam ícones do desejo recalcado que retorna transfigurado em ódio:

O que se considera judeu, aliás, são sempre cifras miméticas: o gesto da mão que argumenta; a entonação cantante com que descreve, independentemente do sentido do juízo proferido, uma imagem animada das coisas e dos sentimentos; o nariz, *principium individuationis* fisionômico é, por assim dizer, um caractere que inscreve no próprio rosto do indivíduo seu caráter particular (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.151).

O antissemitismo, portanto, ocupa no processo civilizatório uma função fundamental. Como uma forma de administração da economia pulsional dos indivíduos, ele permite a expressão do ódio proveniente da violência do processo de dominação, sem, no entanto, que esse processo seja colocado em risco: “Os judeus [...] atraem sobre si a vontade de destruição que uma falsa ordem social gerou dentro de si mesma” (p.139). Dessa forma, como comentam os autores, os *pogrons* se converteram em verdadeiros assassinatos rituais de purificação da sociedade contemporânea, e a ordem totalitária da sociedade faz uso da rebelião contra ela própria para reforçar a dominação.

Por esta razão, Adorno e Horkheimer veem no antissemitismo, não uma expressão isolada de irracionalismo, mas sim uma forma de paranoia socialmente administrada. O indivíduo administrado tem na falsa projeção a sua forma padrão de relação com o mundo circundante. Ele deseja encontrar no mundo a sua própria imagem recalcada para nela descarregar seu ódio, não sendo, assim, capaz de ver nada além do sistema fechado imposto pelo seu delírio. Mais do que isso, a própria construção de sua concepção de si depende da formação deste delírio. Questionar o delírio é muito mais do que questionar uma relação de conhecimento: é questionar exatamente os fundamentos da noção de eu produzida pelo

esclarecimento. Colocar o delírio em dúvida torna-se uma situação de vida ou morte para essa forma de ser. Nasce, com isso, a certeza paranoica, inquebrantável. A única visão possível do mundo é aquela que já está dada, caso contrário o indivíduo corre o risco de se esmagar:

O patológico no anti-semitismo não é o comportamento projetivo enquanto tal, mas a ausência da reflexão que o caracteriza. Não conseguindo mais devolver ao objeto o que dele recebeu, o sujeito não se torna mais rico, porém, mais pobre. Ele perde a reflexão nas duas direções: como não reflete mais o objeto, ele não reflete mais sobre si e perde assim a capacidade de diferenciar (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.156).

O pensamento que não consegue mais refletir sobre si mesmo torna-se uma forma vazia de relação com os objetos, pois sempre reencontra a mesma imagem, o que acaba por se fazer presente, também, nos “processos cognitivos não-patológicos”. Uma vez que a atenção do sujeito está totalmente voltada para o mundo exterior, perde-se de vista a contribuição subjetiva no ato de perceber, e as formas estruturantes deste perceber acabam sendo tomadas no lugar das coisas percebidas. Assim, o “pensamento objetivador”, da mesma forma que o “pensamento patológico”, acaba alienado em relação à sua própria forma de funcionamento. Esta forma se enrijece e, ao não ser notada como subjetiva, é tomada como elemento constituinte do objeto, de modo que não há mais espaço para uma verdadeira experiência: “O realismo incondicional da humanidade, que culmina no fascismo, é um caso especial do delírio paranoico, que despoeva a natureza e, ao fim e ao cabo, os próprios povos” (p.159).

Tal paranoia, no entanto, não se encerra em si mesma. Pelo contrário, ela é geradora de ainda mais violência, especialmente pela via do *preconceito*, como ilustra o fenômeno do nazismo. Dessa forma, o mundo esclarecido, que tinha por objetivo livrar o homem da angústia sentida frente à ameaça inquebrantável da natureza, acaba por gerar, a partir de seu próprio seio, mais medo, mais terror e mais violência. Na tentativa de controle da natureza, esta revela sua força ao ressurgir exatamente nas fissuras do pretense sujeito transcendental, do sujeito dominador. Tal como o recalcado, ela retorna transfigurada, irreconhecível, mas, por este motivo, também mais forte, mais violenta.

Neste trabalho, defendemos que essa mesma lógica paranoica está na base do discurso proferido pelo Jornalismo Policial. Deve-se reconhecer, no entanto, que o antissemitismo e a intolerância presente nesses programas têm diferenças radicais, por sua distância histórica e geográfica, e principalmente pela diferença entre a figura do judeu e a figura do criminoso. Ao judeu coube o papel de bode expiatório em virtude de diversas características históricas e culturais, as quais fizeram com que a etnia judaica pudesse ser identificada com aquilo que a ordem social precisava recalcar:

Pouco importa como são os judeus realmente; sua imagem, na medida em que é a imagem do que já foi superado, exhibe os traços aos quais a dominação totalitária só pode ser hostil: os traços da felicidade sem poder, da remuneração sem trabalho, da pátria sem fronteira, da religião sem mito. Esses traços são condenados pela dominação porque são a aspiração secreta dos dominados. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.164)

O criminoso, ao contrário, é em parte responsável pela sua caracterização como tal. Como apontam Adorno e Horkheimer, é pela debilidade do seu eu que ele recai no mundo do crime: “O criminoso que, ao cometer seu crime, põe sua autoconservação acima de tudo, tem na verdade um eu mais fraco e mais instável, e o criminoso contumaz é um débil” (2006, p.186-187). Assim, diferente do judeu, o criminoso é aquele que, por definição, cede aos seus impulsos e ativamente rompe com a ordem social.

Apesar desta diferença fundamental, pensamos ser possível ver nos dois fenômenos um importante elemento em comum: uma relação paranoica e preconceituosa com certo grupo social acompanhada da louvação moral do grupo ao qual o sujeito que profere o discurso pertence. Nesse sentido, lembramos que o discurso de intolerância dos telejornais policiais, tal como o discurso nazista, é marcado pela superficialidade e pela distorção da realidade, sendo que estes atributos servem para a construção daquele *out-group* que será responsabilizado por todos os males sociais. Segundo Adorno e Horkheimer, a escolha do judeu como bode expiatório não é gratuita, mas responde às cifras miméticas que despertam o desejo de rompimento com a ordem social. Da mesma forma, no Jornalismo Policial, o escolhido para o sacrifício é exatamente aquele que desafia abertamente a sociedade, o criminoso, aquele que não se resume à “vida correta” do trabalho, mas que dá expressão ao seu desejo de se contrapor ao sistema que o oprime. Desse modo, a estigmatização que se revela quando, por exemplo, a câmera do Jornalismo Policial não deixa de dar *closes* no corpo dos entrevistados, em suas roupas, sapatos, dentes, tatuagens etc, nos parece perfeitamente compatível com a moral ascética que fundamenta nossa ordem social: o desvio, a imoralidade, a violência, o corpóreo seriam todas facetas de uma mesma moeda.

Não se trata aqui, vale lembrar, de indicar que o sujeito produzido pelo esclarecimento ou telespectador do Jornalismo Policial é um psicótico paranoico. Trata-se de afirmar que os processos de cerceamento que descrevemos geram uma subjetividade fragilizada, a qual tende a se valer de mecanismos paranoicos para lidar com a pressão daquilo que foi necessário recalcar. Como lembra Adorno:

Se asocia a la paranoia, al delirio de persecución; pero la chocante afinidad de un estado de conciencia como el de la pseudoformación con los procesos psicóticos, incoscientes, sería una enigmática armonía preestablecida si los

sistemas delirantes no tuviesen también, aparte de su valor y puesto en la economía psicológica de la persona singular, una función social objetiva. Pues sustituyen a aquella intuición esencial que queda obstruida por la pseudoformación: quien se pasa sin la continuidad del juicio y de la experiencia se ve provisto, por tales sistemas, de esquemas para subyugar la realidad, que ciertamente no alcanzan a ésta, pero que compensan el miedo ante lo incomprendido; y los consumidores de prefabricados psicóticos se sienten cubiertos así por todos los igualmente aislados, que, en su aislamiento bajo una alienación social radical, están vinculados por una insania común. La satisfacción narcisista de ser en secreto un elegido a una con otros elegidos exonera – en cuanto sobrepasa y trasciende los intereses más próximos – de la contrastación con la realidad, en la que el yo de antiguo estilo tenía, según Freud, su tarea más noble (ADORNO, 1971, p.261-262).

Essa semelhança entre o delírio paranoico e alguns produtos da indústria cultural pode ser compreendida, portanto, se atentarmos para o fato de que a estrutura desses produtos em larga medida reflete a forma de pensar do indivíduo pseudoformado.

6.5 Indústria Cultural, Pseudoformação e Falsa Projeção: o pensamento como *ticket*

Como já indicamos, a reflexão sobre a falsa projeção nos parece intimamente relacionada com a discussão que desenvolvemos a respeito da indústria cultural e da pseudoformação. O indivíduo conformado, de raciocínio raso, incapaz de transcender o imediatamente dado, é o defensor do realismo positivista, do império da identidade. Ele é exatamente aquele que tem medo de questionar o que lhe é apresentado como óbvio, estando disposto a aceitar como verdade o esquema imposto pela indústria cultural. Seu pensamento, em boa medida baseado nos produtos estereotipados da indústria cultural, assume uma forma estereotipada. E esta forma regredida de pensamento, a qual alimenta preconceitos ao lançar mão de blocos estanques e irrefletidos de ideias, tal como a ideologia antissemita, recebe de Adorno e Horkheimer o nome de pensamento por *tickets*:

Mas, hoje, é só isto que resta. Continua-se a escolher, mas apenas entre totalidades. A psicologia anti-semita foi, em grande parte, substituída por um simples “sim” dado ao *ticket* fascista, ao inventário de slogans da grande indústria militante. Do mesmo modo que a máquina do partido de massas impõe aos eleitores, com as listas de candidatos, os nomes de pessoas de quem não têm o menor conhecimento e que só podem eleger em bloco, assim também os pontos ideológicos centrais estão codificados em poucas listas. É preciso optar em bloco por uma delas, se não se quiser ter a impressão de que a opinião pessoal é tão inócua como os votos dispersos em comparação com as enormes cifras estatísticas. (2006, p.165)

A indústria cultural tem, assim, um papel fundamental na criação e disseminação desses *tickets* ideológicos. E, como Maia aponta, a televisão tem sido um importante intensificador deste processo:

Do mesmo modo que a função da arte é dizer a verdade, e não enfeitar ou distrair, a recepção de qualquer material artístico requer atenção, tempo, concentração e passividade livre de angústia para poder dialogar com o objeto. O vício de assistir à programação sempre igual atrofia essas capacidades, confirmando, por outro lado, uma mentalidade estereotipada, baseada naquilo que Adorno & Horkheimer (1991) chamaram de ‘mentalidade do *ticket*’, e isso não somente com relação ao conteúdo do que é apresentado, mas à própria forma de apresentação que já contribui para (de)formar a sensibilidade do espectador. (2002, p.161)

Essa racionalidade baseada em *tickets* ideológicos, que está em jogo também na forma com que a indústria cultural apresenta sua visão de mundo, é, portanto, estruturalmente muito próxima à forma do delírio paranoico: a relação de conhecimento estabelecida é uma relação de *falsa projeção*. Ao contrário da relação fundada na mimese genuína, na qual a projeção inevitável dos processos cognitivos seria colocada em questão pela própria dialética da experiência, na falsa projeção uma mesma visão do mundo é continuamente reafirmada e tudo que possa questioná-la deve imediatamente ser ocultado. Falsa projeção e pensamento por *tickets* são duas faces de uma mesma forma de ser:

A função que o esquematismo kantiano ainda atribuíra ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. Na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado. Muito embora o planejamento do mecanismo pelos organizadores dos dados, isto é, pela indústria cultural, seja imposto a esta pelo peso da sociedade que permanece irracional apesar de toda racionalização, essa tendência fatal é transformada em sua passagem pelas agências do capital de modo a aparecer como o sábio desígnio dessas agências. Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p.103).

Essa pseudocultura, reduzida a mera adaptação ao real, é a negação da experiência. Por este motivo, podemos encontrar no seu interior precisamente aquela forma de pensar típica do indivíduo pseudoformado: tudo se torna indiferente perante os seus olhos, a passagem do tempo e a mudança do estímulo em nada modificam o conteúdo do pensar. A realidade apresentada pela indústria cultural é estéril, incapaz de produzir transformações no indivíduo.

Assim como o antissemita precisa negar os aspectos de sua vida interior que questionam a identidade forjada no processo histórico a que descrevemos como esclarecimento, o homem assustado das democracias contemporâneas também precisa negar o que dele se revolta contra o sistema político vigente. O preço que se paga por essa supressão é a própria supressão do pensar. Por isso também a força arrasadora da indústria cultural: ela narra a ideologia na qual o indivíduo contemporâneo quer acreditar: a ideologia segundo a qual nada mais pode ser feito, está tudo pronto e não é responsabilidade de ninguém questionar o que está dado. Por conseguinte, mais vale que consigamos relaxar e esquecer o sofrimento que a realidade nos causa. Os indivíduos fragilizados diante desta realidade opressora buscam nesse delírio social a gratificação que não conseguem vivenciar na realidade. E, tal como na paranoia, o delírio não pode ser jamais questionado, pois sua negação implica para o indivíduo abrir mão do equilíbrio psíquico conquistado pelo mecanismo compensatório. O indivíduo está frustrado e é incapaz de compreender adequadamente essa frustração, restando-lhe, como solução, apenas a esfera da fantasia.

No entanto, como o surgimento do antissemitismo nos mostra, tais frustrações não são facilmente compensadas. A raiva que a falsa ordem social gera precisa encontrar alguma forma de se expressar, originando uma série de dispositivos socialmente aceitos para sua manifestação. Assim, defendemos em nossa discussão que o Jornalismo Policial é mais uma ocasião na qual os indivíduos buscam mecanismos compensatórios para suas frustrações e formas de expressão para essa agressividade contida. Isso não significa, contudo, que por meio desses mecanismos compensatórios os indivíduos consigam realmente obter a satisfação que tanto procuram, tal como um processo catártico. Como vimos, apesar da intensa força de propaganda e convencimento da indústria cultural, os indivíduos não conseguem pura e simplesmente aceitar o engodo que lhes está sendo apresentado, negando por completo o que neles mesmo resiste a essa aceitação. O pensamento por *tickets*, tal como o sintoma neurótico, oferece um tipo de equilíbrio psíquico para os indivíduos, mas trata-se de um equilíbrio precário, pois sempre ameaçado por aquilo que foi recalcado:

isso não significa que se pressupõe que a ‘recepção’ seja passiva, como o termo faz entrever. A situação do indivíduo não lhe é totalmente desconhecida, uma vez que é ele quem sente na pele o sofrimento. A ignorância sobre a situação, a adesão entusiástica a mercadorias padronizadas é sempre problemática – como apontam os estudos de Adorno sobre a música popular -, assim como, fazendo uma analogia, poder-se-ia dizer que um conteúdo inconsciente carregado afetivamente sempre força sua chegada à consciência. Como Freud sabia, a defesa neurótica é sempre instável, frágil, precária. (MAIA, 2002, p.92)

O prazer imposto pela indústria cultural, prazer que submete o desejo a formas pré-formatadas de satisfação, não deixa, portanto, de gerar mais frustrações e, conseqüentemente, mais raiva. Esta, por sua vez, se somará à raiva proveniente de todo tipo de frustração social, no processo de busca por mecanismos compensatórios para sua expressão. É precisamente a este tipo de lógica compensatória que nosso objeto de estudo, o Jornalismo Policial, parece pertencer. Pensamos que, ao incentivar discursos de raiva e ódio, fundamentados em ideias preconceituosas e simplistas, os programas do gênero constroem objetos fantasiosos sobre os quais a raiva socialmente gerada – incluindo aí a raiva gerada pelos próprios programas – pode ser depositada, processo fundamental para que o *status quo* não se torne insuportável.

7. Objetivo e Método

O objetivo da presente pesquisa é compreender a forma como a violência é apresentada nos programas do gênero televisivo Jornalismo Policial. Dada a grande influência que a mídia tem sobre a opinião pública, pensamos que a análise e discussão desse objeto nos indicarão fortes tendências de como a população brasileira compreende o tema da violência. Como o Jornalismo Policial ocupa um lugar de relevo dentro do debate midiático sobre o assunto, consideramos que esse tipo de programa tem um papel estratégico na produção e reafirmação da forma predominante na sociedade brasileira de se tratar o problema da violência.

Tendo em vista este objetivo, foram selecionadas, como material para a análise, algumas edições de programas do gênero Jornalismo Policial. Os programas analisados foram o *Brasil Urgente*, da Rede Bandeirantes de Televisão, o *Cidade Alerta* e o *Balanço Geral*, ambos transmitidos pela Rede Record de Televisão. A escolha destes programas deveu-se ao seu grande sucesso de audiência e ao papel de destaque que ocupam dentro do gênero. Por meio de sua análise e discussão, procuramos elaborar uma reflexão crítica a respeito da forma como a violência é tratada pelo Jornalismo Policial.

Para fundamentar nosso trabalho de pesquisa, primeiramente realizamos uma revisão da literatura sobre o assunto, tendo em vista tanto nosso objeto de estudo quanto a base teórica de nossas reflexões. Fizemos buscas nas bases de dados *Dedalus*, *Scielo*, *Pepsico* e *Psicodoc*, utilizando (individualmente ou combinadas) as seguintes palavras-chave: “Teoria Crítica”, “Indústria Cultural”, “Televisão”, “Meios de Comunicação de Massa”, “Jornalismo”, “Jornalismo Policial”, “Mídia”, “Cidade Alerta”, “Balanço Geral” e “Brasil Urgente”. Nestas buscas, identificamos cerca de vinte trabalhos direta ou indiretamente relacionados ao nosso tema de pesquisa. A partir de uma avaliação inicial destes trabalhos, selecionamos aqueles que nos pareceram mais pertinentes. Dentre eles, identificamos três trabalhos mais especificamente relacionados com nosso objeto de pesquisa, os quais serviram de fundamentação para a análise:

- Arouca, M. A. B. *Cidade Alerta: o dito e o feito*. 2003. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Borges, R. S. *Jornalismo-verdade ou condenação sumária: jornalismo policial e os mal-ditos no programa de TV Bandeira 2*. 2002. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

- Periago, F. R. *O perfil do repórter de telejornal policial no Brasil*. 2004. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Após essa etapa de revisão bibliográfica iniciamos então o trabalho de análise propriamente dito.

7.1 Descrição do Método

Tendo em vista a primeira aproximação com o objeto, procuramos realizar uma análise preliminar de uma edição do programa *Brasil Urgente*. Para tanto, selecionamos uma edição aleatória do programa transmitida no dia 31 de agosto de 2011, e procuramos identificar de que forma ela estava organizada. Primeiramente, gravamos esta edição e iniciamos o trabalho de análise assistindo-a integralmente. Em seguida, assistimos à gravação mais uma vez, procurando anotar suas principais características. Neste momento, pôde-se perceber que, dado o ritmo vertiginoso do programa, seria muito difícil compreendê-lo adequadamente daquela maneira. Transcrevemos, então, o programa inteiro, o que facilitou sobremaneira o trabalho de análise. Desta forma, pudemos iniciar o processo de identificação das estratégias discursivas presentes no programa.

O conteúdo proveniente da transcrição, acrescido das imagens, dos ruídos e dos elementos de entonação não facilmente indicáveis no texto escrito, serviu de material para nossa análise preliminar. Frente a este conteúdo, procuramos identificar padrões que se repetiam no programa, permitindo-nos, assim, compreender de forma geral qual é sua lógica de funcionamento. Além disso, em alguns momentos destacamos elementos isolados que nos serviram para compreender melhor certas posturas e compreensões de mundo defendidas no programa. A partir daí, assistimos a cerca de nove edições do *Brasil Urgente*, *Cidade Alerta* e *Balanço Geral* (três de cada), de modo a verificar a pertinência das categorias que pudemos estabelecer e aprimorá-las quando necessário.

Escolhemos, portanto, deixar que as categorias de análise fossem, em parte, constituídas durante esse primeiro contato com o objeto, sem recorrer, nesse momento, à bibliografia disponível. Esta escolha foi fundamentada na concepção de que é preciso deixar o pensamento acompanhar os movimentos próprios do objeto para que um verdadeiro pensar

possa tomar corpo. Dessa forma, pretendemos ser fieis à noção de um método imanente que não obscureça com suas lentes a visão do objeto e que, assim, não aprisione a dialética própria do ato de conhecimento.

Em um segundo momento, retomamos mais detidamente o material bibliográfico sobre o Jornalismo Policial e também a discussão teórica que fundamenta nosso trabalho – em especial os conceitos de indústria cultural, pseudoformação e falsa projeção. A partir de tal retomada, procuramos reconstruir as categorias previamente traçadas, estabelecendo, assim, um diálogo entre nossa experiência empírica e as reflexões teóricas já disponíveis sobre o assunto. Em seguida, selecionamos aleatoriamente mais uma edição do *Brasil Urgente*, duas do *Balanço Geral* e três do *Cidade Alerta* (totalizando 7 edições), para refazer o processo de análise. Foram transcritos trechos destes programas, reavaliadas as categorias estabelecidas e criadas novas categorias conforme o necessário.

A escolha do número de programas obedeceu aos seguintes critérios: ao assistir as nove edições de programas do gênero, ficou claro que a estrutura básica destes programas é extremamente estereotipada, repetindo-se indefinidamente em cada matéria e em cada edição diária. Esta impressão foi também corroborada pela bibliografia sobre o assunto, a qual, em diversos momentos, enfatiza o caráter repetitivo desse gênero. A escolha de trabalhar sete edições, portanto, nos pareceu mais que suficiente para abarcar, com segurança, todas as categorias que havíamos estabelecido.

Com relação especificamente ao *Cidade Alerta*, escolhemos discutir três edições e não duas, pois, ao longo desta pesquisa, o programa trocou de apresentador (antes ele era apresentado por José Luís Datena e hoje é apresentado por Marcelo Rezende). Assim, pareceu-nos interessante incluir em nossa análise uma edição com a apresentação de Datena, de modo a verificar se a troca de apresentadores implicaria alguma diferença significativa na dinâmica do programa – coisa que não ocorreu.

Por meio deste processo, pensamos ter compreendido, de forma relativamente segura, qual é a estrutura básica dos programas de Jornalismo Policial. Tal mapeamento, por sua vez, nos permitiu proceder a uma reflexão crítica mais detalhada sobre cada um dos elementos que compõem os programas, de modo a elaborar algumas reflexões sobre seus possíveis impactos na subjetividade de seus telespectadores.

8. Análise

8.1 Edições Analisadas

Com a intenção de investigar a lógica de organização do Jornalismo Policial e traçar sua estrutura básica, selecionamos sete edições de programas do gênero para serem analisadas: as edições dos dias 31 de agosto de 2011 e 15 de março de 2012 do *Brasil Urgente*; as edições de 29 de novembro de 2011, 31 de agosto de 2012 e 03 de dezembro de 2012 do *Cidade Alerta*; e as edições de 09 de maio de 2012 e 12 de dezembro de 2012 do *Balanço Geral*.

8.2 Estrutura Básica do Jornalismo Policial

A partir da análise dessas edições, bem como da bibliografia disponível sobre o assunto e de nosso referencial teórico, identificamos que o conteúdo do Jornalismo Policial pode ser dividido em três categorias principais, cada uma delas responsável por uma função específica dentro da estrutura básica dos programas. Estas categorias são:

- 1) *Sensacionalismo: a captura da atenção* – composta pelos elementos cuja função é a captura da atenção dos telespectadores;
- 2) *Construção da credibilidade* – composta pelos elementos que têm por função a construção da credibilidade e da autoridade dos programas;
- 3) *Visão de mundo apresentada pelo Jornalismo Policial* – composta pelos elementos que formam a visão da realidade social apresentada pelos programas.

Como pode ser observado no quadro abaixo (Quadro 2), cada uma destas três categorias pode ser dividida em algumas subcategorias, as quais detalham os recursos utilizados pelos programas. Além delas, nós também inserimos, neste levantamento sobre o Jornalismo Policial, um item relativo à violência exercida pelo mesmo, que se estabelece como um efeito desse formato que vamos apresentar em seguida. Vale ressaltar que, apesar de apresentadas

aqui isoladamente, essas categorias são entrelaçadas e sobrepostas, sendo várias delas interdependentes e muitas presentes simultaneamente em um único elemento dos programas.

É também importante dizer que, apesar de tais categorias estarem presentes em todos os programas analisados, indicando a existência de um padrão, cada um deles tem suas especificidades. O *Balanço Geral*, por exemplo, é um programa que tem uma proximidade muito grande com programas de curiosidade, apelando, muito frequentemente, para *fait-divers*. No caso do *Brasil Urgente* e do *Cidade Alerta*, em contrapartida, a exploração desse tipo de material é bem mais restrita. Ao longo de nossa análise, no entanto, não nos concentraremos em identificar e explorar essas diferenças. Focaremos, prioritariamente, naquilo que eles têm em comum, mesmo que alguns desses traços estejam mais presentes em um ou outro dos programas.

Quadro 2 – Tipos de conteúdo presentes no Jornalismo Policial

(1) Sensacionalismo: a captura da atenção	(2) Construção da Credibilidade	(3) Visão de mundo apresentada pelo Jornalismo Policial
<ul style="list-style-type: none"> • Dramatização • <i>Fait-divers</i> • Abordagem superficial • Ênfase nas Imagens • Violência, Tragicidade, Sofrimento e Dor • Produção de Proximidade • Figuras de Linguagem • Velocidade, Repetição e Fragmentação 	<ul style="list-style-type: none"> • Hiper-Realismo • Depoimento de Autoridades • Produção de Proximidade • Exclusividade e Dinamismo • Tom do Discurso e Postura do Apresentador 	<ul style="list-style-type: none"> • A Realidade Hostil: “o perigo mora ao lado” • A Solução: Justiça, Punição e Agressividade

A primeira categoria é composta de recursos básicos da indústria cultural comumente empregados para o envolvimento do telespectador, de forma a despertar certa necessidade de se estar o tempo todo com a atenção voltada para a TV. A segunda é responsável pela criação de uma aura de autoridade em torno do programa e, em especial, de seu personagem principal: o apresentador. Já a estrutura interna da terceira categoria se refere aos principais elementos de visão da realidade apresentada: a exposição incessante de uma determinada visão de mundo e de uma posição moral. Essa posição moral se revelou, tal como a moral fascista, fundada no medo e na insegurança frente ao diferente, ao exterior, ao outro. E, como no fascismo, a resposta dela para o medo é a violência; violência que serve tanto para corrigir o

que é julgado errado, como também como uma forma de expressão para a agressividade gerada por esse medo.

Para fundamentar nossa análise, selecionamos, dos programas escolhidos, vários trechos e imagens que servem para ilustrar as categorias apresentadas. De modo a facilitar a identificação de cada uma das edições analisadas, nos referiremos a elas da seguinte maneira:

Cidade Alerta (1) – Edição de 29 de novembro de 2011 do programa *Cidade Alerta*.

Cidade Alerta (2) – Edição de 31 de agosto de 2012 do programa *Cidade Alerta*.

Cidade Alerta (3) – Edição de 03 de dezembro de 2012 do programa *Cidade Alerta*.

Balanço Geral (1) – Edição de 09 de maio de 2012 do programa *Balanço Geral*.

Balanço Geral (2) – Edição de 12 de dezembro de 2012 do programa *Balanço Geral*.

Brasil Urgente (1) – Edição de 31 de agosto de 2011 do programa *Brasil Urgente*.

Brasil Urgente (2) – Edição de 15 de março de 2012 do programa *Brasil Urgente*.

Assim, também as citações dos trechos transcritos são indicadas, neste trabalho, com uma formatação diferente: com um recuo de um centímetro e fonte de tamanho 11. Além do texto transcrito propriamente dito, foram também acrescentados alguns comentários entre colchetes e em itálico, na tentativa de indicar elementos relativos ao vídeo, aos ruídos no som ou à entonação que não apareceriam em uma transcrição simples, mas que são imprescindíveis para a análise do programa. Comentários relativos ao vídeo vêm precedidos da indicação “*VÍDEO:*” e comentários relativos ao áudio vêm precedidos da indicação “*ÁUDIO:*”. Além disso, partes do texto realçadas em *itálico* servem para indicar que houve uma ênfase no trecho por parte do falante; e partes em que todas as letras estão maiúsculas indicam elevação do volume de voz. Abaixo de cada trecho extraído de transcrições, é indicado, à direita, o programa de onde o trecho foi retirado. Com o objetivo de preservar a identidade das pessoas expostas pelos programas, substituímos seus nomes por nomes fictícios e, nas imagens em que o rosto dos suspeitos aparece claramente, acrescentamos uma tarja preta para evitar a identificação. Seguem alguns exemplos de trechos transcritos:

Datena – [*VÍDEO: Datena no estúdio, ÁUDIO: música rápida, animada, mas levemente tensa*]
Olá, boa tarde amigos de todo Brasil. Muito obrigado por sua audiência em todo território nacional. Aqui, se você não é de circo... você... hehe... capota, como esse carro aí da Rodovia Castelo Branco [*VÍDEO: imagens do carro capotado*].

Brasil Urgente (2)

Geraldo Luís – É o seguinte: um homem caiu dentro de um buraco... de quarenta metros de profundidade. E ficou esperando socorro. SABE QUANTO? QUANTO TEMPO DEMOROU o

socorro? Demorou... *três*, só para você ter uma ideia. Ele caiu no buraco, quarenta metros. E ele demorou *três, três dias*.

Balanço Geral (2)

Vejamos então, detalhadamente, cada uma dessas categorias.

8.2.1 Sensacionalismo: a captura da atenção

O sensacionalismo é um dos elementos mais fortes do Jornalismo Policial. Em contraposição a um apelo à capacidade reflexiva de seu público, é ele que cumpre a função de manter os telespectadores interessados, emocionalmente envolvidos e, ao mesmo tempo, acríticos. Assim, nesse gênero televisivo, a busca pelo emocionalmente intenso ocorre em todos os níveis: desde a escolha das matérias, até a forma como são apresentadas, os aspectos que serão enfatizados e as imagens que lhes servirão de suporte.

Observamos, desse modo, que tanto na escolha dos conteúdos como da forma utilizada para sua apresentação, o Jornalismo Policial se esforça para levar alguns dos aspectos mais apelativos de nossa realidade social para a casa de cada um dos telespectadores. O foco dos programas não está em seu trabalho investigativo ou nas reflexões que poderiam ser despertadas por cada notícia, mas sim na conquista da audiência.

Essa estrutura estereotipada de produção de notícias pode ser facilmente comparada com a forma de apresentação de conteúdos típicos da indústria cultural. Aspectos como a *estandardização* ou a *pseudo-individação* são patentes. Os repetitivos apelos a certos assuntos e à dramatização, a qual por sua vez também é realizada segundo um modelo pré-formatado, deixa entrever como não há uma preocupação do gênero em produzir algo novo. Em contrapartida, aspectos como a intensa exploração de *fait-divers*, de *figuras de linguagem*, da *produção de proximidade* ou da *velocidade* com que as notícias são apresentadas, refletem como os programas procuram, apesar de sua patente monotonia, apresentar-se de forma atrativa, como um material único e inédito. Revestidos por algo semelhante ao *glamour* discutido por Adorno e Simpson (1994) em relação à música popular, esses recursos aparecem para camuflar a indiferenciação própria do material apresentado.

Dessa forma, tal como na música popular, no Jornalismo Policial encontramos uma relação de estereotipia entre suas partes e seu todo: o todo da obra já está preestabelecido de antemão e cada detalhe ali presente vem apenas reafirmar essa totalidade. Como resultado,

temos um jornalismo extremamente superficial, incapaz de se aprofundar nos temas discutidos. Sua velocidade estonteante não permite que uma reflexão venha a tomar corpo e a própria exploração de *imagens* também pode ser compreendida como uma maneira de se estimular formas de pensar infantilizadas, em detrimento de uma abordagem reflexiva e racional dos temas.

O que ganha espaço na programação são as situações grotescas, cômicas, excêntricas e, em especial, violentas ou dramáticas. Vejamos, então, quais recursos são utilizados pelos programas do gênero para atizar as sensações de seu público.

8.2.1.1 Dramatização

Um aspecto central do telejornalismo policial é seu apelo a técnicas oriundas da dramaturgia, tais como a tensão dramática, a identificação com o herói ou com vilões, as expressões oral e facial etc. Em detrimento do factual e do devidamente apurado, encontramos a espetacularização da notícia, na qual são explorados recursos como o exagero, a ênfase, a intensa qualificação do ocorrido, de modo a despertar emoções no telespectador. Conforme Periago:

Os telejornais policiais são produzidos como se fossem programas de espetáculo para despertarem, no telespectador, os mesmos interesses originados pelos programas de ficção. O termo *roteirizar a matéria* – muito usado nas redações televisivas – para deixá-la mais atraente, sugestiona uma ligação com outros campos de produção. (2004, p.33)

Tal como na dramaturgia, estabelece-se um conflito dramático que passa a ser o elemento disparador da notícia, permitindo ao jornalista explorar os sentimentos do público conforme a narrativa vai se desenrolando. Assim, em lugar da apresentação de fatos do cotidiano e da discussão destes, os programas gastam uma infinidade de tempo exibindo aspectos das notícias claramente destinados a despertar reações emocionais no público. Tal estratégia fica escancarada, por exemplo, na seguinte frase:

Datena – Três homens morreram e outros três ficaram feridos em chacina dentro de um bar. Daqui a pouco eu dou essa reportagem, muito fraquinha essa reportagem. Cadê a senhora do corinthiano, hein?

Brasil Urgente (1)

Como se pode observar, o apresentador não apenas tem perfeita consciência de que o objetivo do programa é impressionar, como não tem pudores em declarar isso publicamente. Analisemos, então, alguns desses recursos típicos na “roteirização” das matérias.

Por um lado, o Jornalismo Policial não poupa energias na tentativa de produção do *suspense*, o qual aparece de diversas formas. Por outro, temos as tradicionais chamadas a respeito de notícias que ainda serão apresentadas, como uma espécie de aperitivo que atice a fome dos telespectadores. Esse recurso é amplamente explorado no Jornalismo Policial, sendo utilizado inclusive no meio de outras reportagens.

No *Balanço Geral*, por exemplo, é frequente a chamada dos quadros que serão apresentados mais para o fim do programa, como a “Patrulha do Consumidor”, quadro de Celso Russomanno. Já no seguinte trecho do *Cidade Alerta*, vemos como o apresentador, após mostrar trechos de uma matéria que será exibida após o intervalo comercial, grita para tentar chamar a atenção dos telespectadores, de forma que estes não abandonem o programa durante o intervalo comercial:

Marcelo Rezende – VOCÊ VAI VER COMIGO! ESTE É NEGUILHA! ELE É UM ASSASSINO! VOCÊ VAI VER QUE ELE, AOS DEZESSETE ANOS, ELE CONTA COMO MATA! EU VOLTO, JÁ, JÁ!

Cidade Alerta (3)

Além dessa estratégia de apresentar pequenos pedaços ou fazer a chamada das histórias que mais adiante serão retomadas na íntegra, o *suspense* também está posto dentro de cada reportagem. As notícias são apresentadas com frases de efeito e com forte adjetivação, indicando quão terríveis ou absurdas elas são e despertando, assim, a expectativa dos telespectadores. No próprio jogo de imagens e falas, pode-se ver como o Jornalismo Policial explora a possibilidade de postergar e, finalmente, apresentar o *grand finale* de cada notícia. No seguinte trecho, vemos como, ao introduzir uma matéria, o apresentador procura atizar a curiosidade dos telespectadores:

Geraldo Luís – Uma empregada doméstica deu à luz no banheiro da casa dos patrões. Lá no Rio de Janeiro, né? Agora, fora isso, esse risco, ela tentou sair com a filha escondida. Sabe aonde? Paula Moraes, onde que essa mãe, que nós estamos vendo aqui, colocou o recém-nascido para que ninguém percebesse?

Balanço Geral (1)

Igualmente, no trecho abaixo, vemos como o repórter narra dramaticamente as cenas de um assassinato, gravadas por uma câmera de segurança (Imagens 7 e 8):

Repórter - Em poucos minutos este rapaz de moletom vermelho vai *morrer*. O autônomo Leandro Ferreira, de trinta e três anos, desce o elevador acompanhado de alguns colegas, vizinhos do condomínio em Osasco na Grande São Paulo. *Ele não sabe*, mas o homem que vai matá-lo desce no elevador ao lado. O acusado, Arnaldo Soares, armado com uma faca, logo

segue na direção do autônomo e lhe dá um soco no rosto. Os dois entram em uma *intensa luta*. Eles brigam no corredor do prédio, é quando Arnaldo, de blusa azul, consegue se afastar [ÁUDIO: *pequena pausa de efeito dramático*] e dá uma facada na barriga de Leandro. O autônomo cai, os colegas da vítima ainda tentam desarmar o acusado. Ele ameaça fazer novas vítimas. Discute com este rapaz e sai caminhando *tranquilamente*.

Brasil Urgente (1)

Imagem 7 – Cena de um assassinato apresentada pelo *Brasil Urgente*.

Imagem 8 – Momento exato em que a vítima leva uma facada.

Na narração, expressões enfatizadas como “ele não sabe”, “o homem que vai matá-lo”, “intensa luta”, “sai caminhando tranquilamente” ajudam a pintar o cenário de um assassinato cruel, inesperado, violento, tal qual em um filme de suspense. A própria dinâmica do vídeo indica essa preparação do material: a cena que vai do rapaz descendo as escadas até o primeiro soco é mais breve que o tempo necessário para a narrativa descrever o cenário. Enquanto o repórter vai construindo as personagens, no vídeo, a cena da vítima descendo as escadas com os amigos é repetida três vezes, até que a narração chega ao ponto do soco. Somente então o vídeo é liberado e todos podem ficar sabendo qual foi o desenlace tão cercado de expectativas.

A própria estrutura do Jornalismo Policial tem que respeitar certos critérios dramáticos. A abertura dos programas, por exemplo, frequentemente serve para estimular o interesse dos espectadores por meio da criação de suspense e curiosidade em relação às notícias do dia: “A *escalada* é a abertura do telejornal e mostra, através de manchetes, os principais destaques do dia. A *escalada* tem que convencer o telespectador a assistir o programa através de frases de impacto lidas, de forma dinâmica, pelos apresentadores” (PERIAGO, 2004, p.51). Vejamos um exemplo:

Datena – [VÍDEO: *Datena sorrindo simpaticamente*, ÁUDIO: *música rápida, animada, mas levemente tensa*] Um beijo na minha querida Nadja. Fantástica companheira é... grande apresentadora e uma mulher maravilhosa realmente. Muito obrigado pelo carinho de sua audiência [VÍDEO: *Datena fecha a cara*, ÁUDIO: *entonação séria, voz mais grave e mais alta*], a você de todo Brasil que está com a gente a partir de agora. Vai até as sete e quinze da noite quando começa o *Jornal da Band*, com o melhor âncora da televisão brasileira, o nosso Ricardo Boechat. Fidel, som na caixa [VÍDEO: *Datena aponta para cima*, ÁUDIO: *música tensa*]. Você vai ver no *Brasil Urgente* de hoje [...].

Brasil Urgente (1)

Vemos, assim, como o *Brasil Urgente* realiza uma rápida, porém gradual, transição de um clima de descontração (o programa anterior é um programa de fofocas apresentado por Nadja Haddad), para um clima de tensão: ao mesmo tempo em que as feições e os gestos do apresentador vão ficando mais graves e ríspidos (Imagens 9 e 10), sua entonação vai ficando mais séria e a música de fundo mais tensa e rápida.

Imagem 9 – Datena descontraído no estúdio.

Imagem 10 – Apresentador ficando gradativamente mais sério.

O Jornalismo Policial também se vale bastante da produção de *ansiedade* na construção de suas notícias. Muitas vezes, parece que estamos diante de um filme policial, em que a ação se torna o foco da exibição. Nesse sentido, perseguições policiais são frequentemente exibidas. No entanto, nos parece que o principal elemento na construção da ansiedade é o ritmo da fala dos apresentadores. Estes claramente manipulam o teor das notícias acelerando a velocidade de seus comentários e aumentando o volume da voz. Diante dessa agitação do apresentador, parece-nos impossível não ficar ansioso, por mais que, muitas vezes, o conteúdo das notícias ou as imagens apresentadas sejam bastante inócuos. Vejamos um exemplo dessa fala agitada:

Marcelo Rezende – DEZOITO MORTOS E QUATORZE FERIDOS! ME DÁ A IMAGEM DO COMANDANTE HAMILTON! IMAGEM DO COMANDANTE HAMILTON! NESSE MOMENTO UM CARRO ALI EM CIMA, A POLÍCIA EU VI PASSANDO VÁRIOS CARROS. E A INFORMAÇÃO É COM O COMANDANTE HAMILTON! Boa tarde, Hamilton!

Cidade Alerta (3)

No exemplo abaixo, o apresentador procura insistentemente imprimir um dinamismo a certas imagens de uma perseguição policial, mesmo que, na tela, não apareça nada além de uma rua vista de dentro de uma viatura em movimento (os “bandidos” a quem ele se refere não aparecem em nenhum momento do vídeo):

Datena – Daqui a pouco vai bater o carro aí, e tem clarão. [*elevação média de voz*] Ó, Ó LÁ, Ó LÁ, OS BANDIDOS TÃO EM FUGA LÁ NA FRENTE, OLHA LÁ, OS BANDIDO EM FUGA, A VIATURA POLICIAL ATRÁS, OLHA. DAQUI A POUCO VOCÊ VAI VER A BATIDA, Ó. DAQUI A POUCO VOCÊ VAI VER A BATIDA. OLHA LÁ, Ó. A POLÍCIA

ATRÁS, A POLÍCIA ATRÁS, A POLÍCIA ATRÁS, OLHA. A POLÍCIA ATRAS. A velocidade é enorme, hem? A polícia procura [*elevação média de voz*] VIU LÁ? VIU A PANCADA LÁ NO FUNDO? OLHA LÁ RAPAZ. Que coisa. Que loucura, que loucura, você viu?

Cidade Alerta (1)

Já no seguinte trecho, temos a narração de uma ocorrência policial em que o cinegrafista acompanha uma viatura da polícia enquanto esta revista um motoqueiro e seu “garupa” (Imagens 11 e 12). Nenhum dos dois homens revistados está sendo acusado de nada além do fato de não terem parado, em um primeiro momento, para a abordagem policial. A notícia é, portanto, apenas a exibição de um procedimento policial de rotina. Depois de vermos os policiais e uma repórter inquirindo os dois homens sobre porque correram da polícia e o que estavam fazendo naquela região de moto (Imagem 13), aparecem, no vídeo, os policiais procurando algo no chão com lanternas, até que um deles encontra um revólver jogado em um canto (Imagem 14). Coincidentemente, a câmera estava filmando exatamente o policial que encontrou a arma procurada:

Datena - DOIS HOMENS FOGEM DE ABORDAGEM DA ROCAM E SÃO PRESOS É...É... A POLÍCIA ESTÁ EM CIMA E 24 HORAS NA RUA, na tela!

Policial – Boa, boa....boa. Parabéns

Policial - Arma?

Homem - Não sou ladrão não, senhor.

Policial – Você correu por quê?

Homem – A gente correu porque o cara veio atrás de nós com uma 300, senhor.

[...]

Homem – Senhor, a única coisa que tem de errado aí é o documento da moto que tá atrasado, senhor. Tá preso o documento da moto, só isso, senhor. Não tem mais nada de errado não, senhor.

Repórter – Já tem passagem?

Homem – Não, não tenho passagem não. Sou trabalhador.

Policial – 248.

Policial – Achou aí? Achou aí?

Policial – 248.

Policial – Dispensaram ali. Deu pinote na gente na Estrada São Francisco ali. Entraram aqui dentro do condomínio dispensaram a arma lá. E fomos abordar ele lá na frente. Nós tivemos êxito aí em encontrar...

Datena – Polícia encontrando a arma dos bandidos aí, vamos seguir, vamos ver, vamos ver. [...]

Polícia encontrou a arma dos bandidos aí.

Policial - 4 munições. Faltando 2 cartuchos. Provavelmente devem ter feito algum furto aí. A gente vai levar para o DP para fazer as devidas aí.

Brasil Urgente (1)

Imagem 11 – Cena de operação policial.

Imagem 12 – Cena de operação policial.

Imagem 13 – Policiais abordando suspeitos.

Imagem 14 – Policial encontrando uma arma.

O excesso de adjetivos é outro recurso importante na dramatização das notícias. Segundo Borges (2002), a qualificação exacerbada ajuda a encaminhar o fato para um desfecho, de modo a transformar as notícias em pequenas histórias emocionantes. No limite entre o jornalismo e o entretenimento, o Jornalismo Policial flerta com a ficção em favor de sua atratividade. Este traço pode ser bem percebido, por exemplo, nos “graves acidentes” de trânsito, tão frequentemente identificados pelos helicópteros das emissoras e acompanhados ao vivo por todos os programas do gênero ou em comentários e manchetes como as seguintes. Vejamos alguns exemplos desse excesso de adjetivação:

Marcelo Rezende – Acaba de chegar... as imagens exclusivas... de um dos momentos mais terríveis do fim de semana em São Paulo! Bota no ar para mim.

Cidade Alerta (3)

Repórter – Esses jovens são frios e violentos.

Cidade Alerta (3)

Manchete – PAIS CRUÉIS: PERIGO DENTRO DE CASA

Cidade Alerta (2)

Datena – Que coisa terrível, heim? Que coisa terrível. Mas lamentável. [...] Um crime mais terrível que o outro.

Brasil Urgente (2)

Já no seguinte trecho, vemos como o repórter abusa da adjetivação para apresentar um velório e faz, sem muita cautela, uma caracterização simplista do criminoso:

Repórter – Os corpos de Rosa Alves de 50 anos, Ana dos Santos de 67 e Maria dos Santos de 59 anos foram enterrados hoje à tarde em Uberaba entre muita comoção e revolta. Hoje de manhã, a Polícia Militar localizou o veículo que o principal suspeito do crime teria usado para fugir. Raimundo Alves, de 52 anos, é marido de uma das vítimas e ainda não foi encontrado pela polícia. Segundo parentes das vítimas ele era ciumento e já havia demonstrado sinais de violência.

Brasil Urgente (1)

Neste outro trecho, vemos o apresentador caracterizando uma ocorrência:

Datena – O cara tinha uma mina de esmeraldas. E tá na rua respondendo em liberdade! Isso é uma... uma *podridão* que vou contar uma coisa para você. PARECE ATÉ, Ô MARICO CAMPOS, QUE COMPENSA O CRIME NO BRASIL.

Brasil Urgente (2)

Igualmente, nas entrevistas, os repórteres tendem a explorar muito mais as sensações dos entrevistados do que os fatos ocorridos. Muitas vezes nos deparamos, inclusive, com situações em que o entrevistador parece induzir o entrevistado a se emocionar, trazendo à conversa temas tocantes e delicados. Dessa forma, o foco está muito menos nos fatos e muito mais nos seus personagens e na forma como estes se sentiram. Trata-se, portanto, de montar uma pequena história ao redor do ocorrido: “O personagem-cidadão da matéria vira então o personagem-atração, e o modelo do relato obedeceu às características da narração: personagens em sua dimensão física e psicológica, a condição espaço-tempo, os conflitos, o clímax e o desfecho” (AROUCA, 2003, p.36).

No trecho abaixo, podemos ver como a repórter não tem pudores em perguntar a uma menina o que ela acha do padrasto, chamado João, que assassinou sua irmã, de modo que seja possível mostrar seu pranto em rede nacional (Imagem 15):

Repórter – Você sente muitas saudades dela?

Menina – Muita.

Repórter - E o João, você ficou com raiva dele?

Menina – Odeio ele! Vou arranjar uma turma para dar uma coça nele!

Cidade Alerta (2)

Logo em seguida, o apresentador complementa (Imagem 16):

Marcelo Rezende – Com Leila, a mãe, é a mesma coisa. Basta mencionar a história e ela desmorona.

Cidade Alerta (2)

Imagem 15 – Menina sendo entrevistada.

Imagem 16 – Mãe chorando a morte da filha.

Tal tendência a contar pequenas histórias se reflete, também, em uma diferença evidente que existe entre o telejornal policial e o telejornal tradicional: o tempo de cada matéria neste último tende a ser mínimo, enquanto no telejornal policial cada história se arrasta indefinidamente, muitas vezes em decorrência de um acompanhamento em tempo real da evolução da audiência do programa. Se ela “está pagando”, fica no ar – ou mesmo retorna depois de algum tempo. Como o objetivo não é passar a informação, mas sim aproveitar o ocorrido para envolver o espectador, não é incomum coberturas que duram mais de dez minutos, desde que “interessantes”:

Contrariando os princípios do telejornalismo, as reportagens do *Bandeira 2* (assim como as do *Ronda Policial*, *Cidade Alerta* etc.) não são nada telegráficas [...]. Mais do que apenas informar sobre os incidentes corriqueiros, o noticiário policial tem que “decifrar o enigma”, tem que elucidar o caso, a exemplo do romance policial. (BORGES, 2002, p.146)

Desse modo, no *Balanço Geral (1)*, verificamos que em média cada notícia durou cerca de 3 minutos, sendo a mais longa o quadro “Patrulha do Consumidor”, de Celso Russomanno, que durou 11 minutos. No *Cidade Alerta (3)*, cada notícia durou, em média, 4 minutos e 40 segundos, sendo que as quatro maiores matérias ocuparam cada uma entre 10 e 17 minutos. Já no *Brasil Urgente (1)*, cada notícia durou, em média, 7 minutos e 10 segundos, sendo que as três maiores ocuparam cerca de 13, 18 e 19 minutos cada uma. As notícias que duraram mais tempo indicam, por sua vez, esse recurso do Jornalismo Policial de reconduzir diversas vezes para o ar notícias que estejam dando bastante audiência. No caso do *Brasil Urgente (1)*, por exemplo, a notícia que durou 19 minutos foi explorada em 5 diferentes ocasiões da mesma edição do programa. No *Balanço Geral (2)*, esta tendência de aproveitar as notícias que estão dando mais audiência parece ter sido levada ao seu limite: o programa foi ao ar logo após o jogo em que o time do Corinthians passou para a final da Copa do Mundo de Clubes da FIFA. Assim, o programa passou mais de uma hora (de suas duas horas e quarenta e cinco minutos) fazendo a cobertura da festa da torcida corintiana.

Aqui nos parece interessante recordar uma regra do desenvolvimento infantil, retomada por Maia (2002), segundo a qual aquilo que é mais importante tem uma representação relativamente maior, seja espacialmente, seja temporalmente. Isto é, a dilatação das notícias no Jornalismo Policial, combinada com sua intensa repetitividade, tem como um de seus efeitos exatamente sugerir que suas informações são extremamente importantes: “De modo geral, a representação no filme é desproporcional, obedecendo a uma regra psicológica presente no desenvolvimento infantil: representam-se os objetos – em tamanho ou no tempo – segundo sua importância” (p.130).

A utilização de recursos musicais e sonoros também é ampla no Jornalismo Policial. Pequenos trechos musicais, ruídos provenientes do ambiente (como o som de helicópteros, sirenes e tiros), bordões, vinhetas e mesmo a impostação, entonação e altura da voz dos apresentadores e dos repórteres exercem papel fundamental na *dramatização* das notícias. Dessa forma, a tensão, o suspense, o cômico podem ser potencializados:

a trilha sonora é realçada ou suavizada de acordo com o ritmo da fala do apresentador que se altera conforme o ritmo da reportagem. Em casos considerados hediondos pelos programas, por exemplo, o fundo musical é extremado [...]. A narração dos repórteres é longa e visivelmente emotiva: a reconstituição de crimes e outros incidentes é feita de maneira pormenorizada, com recursos sonoros oscilantes apelando para os recursos de imagem. Tal estrutura nos faz atentar para o som como um elemento que dinamiza e particulariza os discursos desses noticiários, indicando o suspense e o medo. (BORGES, 2002, p.106)

Logo na abertura do *Balanço Geral (1)*, por exemplo, essa exploração da música fica clara. Nos primeiros segundos de programa, temos uma música agradável e lúdica ao fundo, acompanhando planos gerais de Brasília, Salvador e São Paulo, enquanto o apresentador comenta o clima destas cidades. No *Cidade Alerta (3)*, enquanto Marcelo Rezende comenta o incêndio em um mercado, temos, ao fundo, o som do fogo estalando e também o barulho das sirenes do corpo de bombeiros (Imagem 17). Já no *Cidade Alerta (2)*, enquanto uma matéria sobre um pai que jogou o filho do alto de uma ponte é apresentada, uma música digna de filme de horror é tocada ao fundo (Imagem 18).

Imagem 17 – Incêndio em mercado.

Imagem 18 – Homem sendo preso. Tarja preta acrescentada por nós.

Ainda de acordo com Borges (2002), os cenários destes programas tampouco são gratuitos. Vários deles apresentam uma configuração típica de programas de auditório, com um amplo espaço pelo qual o apresentador pode caminhar e gesticular livremente, acentuando com seus gestos e sua velocidade ao caminhar as tonalidades emocionais que cada notícia carrega. Outros têm mesmo uma plateia presente, com a qual o apresentador pode interagir diretamente, favorecendo a impressão de que seu contato com o público é imediato. Dessa forma, a gesticulação do apresentador, suas caretas, movimentos de mão, posturas corporais, entonação e impostação de voz, e mesmo suas vestimentas, penteado e apetrechos, como discutimos mais a frente, servem para dar novos sentidos aos fatos apresentados ou mesmo reforçar os sentidos já estabelecidos nas reportagens.

Reunindo todos esses elementos, o Jornalismo Policial consegue apresentar para seu público pequenas tragédias, histórias de suspense e ação e, inclusive, algumas comédias. A estereotipia de suas notícias fica assim camuflada. A *roteirização* das matérias serve para construir sua pseudoindividação. Além disso, vemos como nos programas do gênero a indiferenciação entre jornalismo e entretenimento, característica típica da indústria cultural, alcança grandes proporções. O jornalismo aparentemente não tem como prioridade informar – inclusive porque todos já sabem sobre o que os programas vão falar –, mas sim distrair, entreter.

8.2.1.2 *Fait-divers*

Os *fait-divers*, termo francês para “fatos diversos”, são notícias curiosas que intrigam e chamam a atenção do público por sua excentricidade, absurdidade, intensidade, comicidade e por envolverem celebridades, figuras públicas etc:

O *Fait-divers* está na ilustração de notícias de gêneros diversificados e sem classificação como crimes violentos, perseguições policiais, fenômenos da natureza, aberrações, animais com cinco pernas, acidentes de carro, irmãos xifópagos, escândalos, tempestades, incêndios, suicídios e etc. Esses temas estão ligados ao interesse humano porque despertam curiosidade, a fantasia e humor. As notícias moldadas pelo *fait-divers* não exigem, por parte do telespectador, a realização de exercícios de reflexão, interpretação e associação entre os fatos porque possuem uma linguagem de fácil assimilação voltada para o coloquial. (PERIAGO, 2004, p.36)

Os *fait-divers* têm um caráter essencialmente a-histórico. Devem ser notícias calcadas no presente e que se encerram em si mesmas. São pequenas curiosidades com começo, meio e fim, e sem relação com processos sociais mais amplos, sem conteúdos implícitos, sem pressuposição de saberes por parte do interlocutor. Tudo o que é necessário para entender a notícia está dado em seu conteúdo. Daí, portanto, sua necessidade incontornável de ser uma notícia *simples e superficial*.

Apesar de ter foco nas notícias policiais, em boa medida o Jornalismo Policial se baseia neste tipo de material para conquistar audiência. Isso ocorre tanto quando da veiculação de notícias propriamente policiais, que muitas vezes envolvem aspectos curiosos e absurdos, quanto em alguns momentos de aparente “descontração”, em que a torrente de notícias catastróficas é interrompida para se falar de algo mais ameno e divertido, ou quando algum tipo de personagem entra em cena de forma escrachada. Aparentemente, é comum que esses programas alternem momentos mais tensos e momentos mais descontraídos, certamente para não cansar seus telespectadores. No caso do *Balanço Geral*, esse tipo de recurso é mais frequente, como a notícia de um papagaio que foi mantido refém (*Balanço Geral (1)*), ou mesmo a presença de elementos lúdicos no auditório, como um galo, um fantoche (Imagem 19) e um anão que faz o papel de palhaço (Imagem 20).

Imagem 19 – Geraldo Luís no estúdio. Atrás do apresentador é possível ver a cabeça do fantoche.

Imagem 20 - Anão fantasiado de *Avatar*, filme que a Rede Record transmitiria naquela semana.

No *Cidade Alerta*, em tom mais sério do que o *Balanço Geral*, temos também algumas combinações bizarras entre a apresentação dos problemas do mundo – no caso, o vício causado por drogas –, e a exploração de fofocas sobre a vida de celebridades, como ocorre nessa notícia sobre a internação da atriz Vera Fischer em uma clínica de reabilitação (Imagem 21):

Repórter - Não é a primeira vez que Vera Fischer procura por ajuda. Ela já chegou a ser internada *três vezes*. Famosa desde os dezoito anos ao se tornar miss Brasil, Vera não saiu mais dos holofotes da mídia. Hoje, aos sessenta, vive um drama pessoal.

Cidade Alerta (1)

Imagem 21 – Sequência de fotos de Vera Fischer.

Já no exemplo seguinte, após uma torrente de notícias tenebrosas, o apresentador chama, para “amenizar a onda”, uma coletânea de notícias sobre ladrões que fizeram algum tipo de “erro besta” durante o roubo e “se deram mal”:

Marcelo Rezende – Pensa... pensa em um abestalhado. Então você vai ver, não um abestalhado, dois abestalhados. Ou melhor, três abestalhados. [...] Você vai ver o quê que é ladrão atrapalhado. Para gente amenizar a onda. Bota no ar!

Cidade Alerta (3)

Vale ainda lembrar que o aspecto de atualidade dos *fait-divers* nos ajuda a entender a ênfase que esses jornais dão para fatos que aconteceram naquele dia ou semana, ou mesmo

fatos que estão acontecendo naquele exato momento (via coberturas ao vivo). A atualidade por um lado parece ser em si um atrativo para a captura da atenção do público e por outro garante que as discussões não se aprofundarão. Como o que importa é *apenas* o que está acontecendo agora, fica impossibilitada qualquer reflexão contextualizante sobre esses fatos, garantindo assim a superficialidade das matérias.

A atualidade e a-historicidade dos *fait-divers* podem ser facilmente relacionadas com a forma de pensar do indivíduo pseudoformado. Para este, não é possível pensar os fenômenos em uma perspectiva histórica e contextualizada. Apenas lhe faz sentido aquilo que é imediatamente dado, seja uma informação, seja um sentimento. Essas notícias excêntricas, portanto, servem a nada mais do que despertar os mais diversos tipos de emoção no público: assombro, diversão, entretenimento, curiosidade, tensão, ansiedade, entre outros.

8.2.1.3 Abordagem superficial

Um aspecto complementar à dramatização e à exploração dos *fait-divers* é a abordagem superficial e estereotipada de todas as questões apresentadas. Os fatos nunca levam a discussões mais amplas e politizadas sobre o tema em questão. Pelo contrário, o Jornalismo Policial parece acentuar a já forte tendência da indústria cultural a baixar a qualidade e sofisticação de sua programação. O formato restrito dos programas do gênero pode ser facilmente percebido por qualquer um que assista a alguma de suas edições. Assim, Arouca comenta a respeito do *Cidade Alerta*: “Verificamos, porém, que todos os programas se estruturam da mesma forma e trazem o mesmo tipo de notícia. Apenas o apresentador muda” (2003, p.51).

No trecho abaixo, o próprio apresentador assume a superficialidade do programa, ao reclamar que eles estão falando apenas da vitória do Corinthians. Apesar da reclamação, no entanto, Geraldo Luís logo em seguida passa a palavra para uma repórter que visita, ao vivo, a sede da torcida organizada do Corinthians, Gaviões da Fiel:

Geraldo Luís – Não tem outra notícia para dar do que isso? Não tem outra notícia? [ÁUDIO: começa a tocar o hino do Corinthians ao fundo] A repórter Luiza Calegari está na sede... ó o barulho!!

Balanço Geral (2)

Essa superficialidade se revela também no constante apelo ao “senso comum”, a clichês, a julgamentos simplistas e precipitados ou mesmo pela presença constante de erros nas informações veiculadas. Vejamos alguns exemplos.

No trecho seguinte, o apresentador lança mão de alguns dados absolutamente equivocados sobre economia, além de citar a preocupação popular de que o mundo acabaria em dezembro de 2012, para criticar a felicidade dos torcedores do Corinthians:

Geraldo Luís – O mundo acabando daqui seis dias, o índice Dow Jones está negativo, o dólar a quatro reais, e olha aí ó, dá uma olhada aí. Você acha que... você acha que eles tão preocupados?

Balanço Geral (2)

Aqui, vemos como Marcelo Rezende rapidamente fecha um diagnóstico sobre as causas que levaram um filho a expulsar sua mãe de casa:

Marcelo Rezende – E o filho evidentemente só... só... se eu não tiver... é... é doido. O filho... Quer apostar como deve ter negócio de droga? Põe aí.

Cidade Alerta (2)

A seguir, podemos notar facilmente certa despreocupação com a precisão das informações veiculadas. Não é incomum encontrarmos pequenos erros de edição ou pequenas confusões nas falas de apresentadores e repórteres:

Repórter – A criança de 8 meses e cerca de 80 centímetros estava enrolada em um lençol branco e foi colocada dentro de uma sacola. Um bebê aparentemente saudável do sexo masculino ainda com o cordão umbilical, sinais de que havia nascido há poucas horas.

Brasil Urgente (1)

Datena - Uma menina descobre uma arma que o pai escondia em cima de um armário, debaixo de um urso de pelúcia. Não foi só isso. Ela descobriu a arma embaixo de um urso de pelúcia e se matou com a arma, deu um tiro na própria cabeça. Que idade tinha a menina, hein? Ela não... ela não morreu, não é?

Brasil Urgente (1)

Neste outro trecho, vemos como o apresentador não se constrange ao apelar para diversos clichês absolutamente descabidos, além de parecer não se preocupar muito com a coerência de seu discurso:

Marcelo Rezende - Nós vimos quantas brigas entre amigos, família, mulher que mata marido, mulher que bate nos filhos, PAI que mata os filhos. E aí é o que eu digo: qual é o preço do amor? Eu queria que você visse comigo agora, que eu fui lá fazer, junto com a equipe, alguns aspectos sobre o valor da amizade, sobre o valor da vida, sobre o valor de se colocar um filho no mundo. Você vai ver comigo [...] um pai que matou o filho. E essa crueldade contra crianças, também é outro problema no país porque os caras judiam das crianças e acabam na rua. E você vai ver comigo, o tamanho do perigo, do perigo, que você às vezes nem sequer, meu amigo, você não sabe o quê que ele faz em casa com os filhos. Põe no ar!

Cidade Alerta (2)

Sob o pretexto de revelar a verdade nua e crua (“jornalismo verdade”), o Jornalismo Policial deixa de lado o comprometimento com a relevância pública daquilo que é apresentado para favorecer o que dá mais audiência. Como ressalta Batista (1994, p.102), sequer as estatísticas oficiais são apresentadas e discutidas, o que poderia, ao menos, situar os telespectadores a respeito das reais tendências da violência apresentada. Assim, o público deve estar intensamente atento ao que se passa na tela, mas não deve ter a oportunidade de refletir a respeito de nada.

8.2.1.4 Ênfase nas Imagens

Em qualquer programa televisivo as imagens têm um lugar central. No Jornalismo Policial, este aspecto nos parece ainda mais importante. A câmera retirada do tripé e carregada na mão pelo cinegrafista dando a noção de movimento, os diferentes enquadramentos, o foco nos detalhes, tudo isso faz com que as imagens sejam o fio condutor da narrativa, enriquecendo as matérias com elementos de forte carga semântica:

O cinegrafista passa a conduzir a câmera com muita agilidade para não deixar escapar nenhum detalhe importante da ação. Toda imagem tem o seu papel dentro de uma reportagem televisiva e as cenas de policiais arrombando porta de barraco, venda de drogas, chacinas, de sofrimento de familiares, de blitz, de crianças brincando no meio de tiroteios e cadáveres são de extrema importância para esse tipo de reportagem pois ajudam a identificar situações que fazem parte do cotidiano de uma população que mora nas periferias das principais cidades do país. (PERIAGO, 2004, p. 17)

A torrente de imagens serve para dar corpo às narrativas dramatizadas de cada notícia. As filmagens, que muitas vezes por seu caráter rudimentar transmitem a impressão de serem espontâneas, no fundo, têm um foco claro naqueles elementos que a equipe de jornalismo sabe serem fundamentais para atrair o interesse do público. Elas funcionam como um catalisador para as diversas sensações e sentimentos que o programa tem por fim despertar, contribuindo para a conquista da audiência.

Como acontece em muitos dos exemplos que apresentamos neste texto, os programas do gênero apelam com frequência a filmagens amadoras ou de câmeras de segurança, muitas vezes de má qualidade, as quais parecem ter grande apelo. Além disso, o próprio estilo de filmagem das equipes de jornalismo é estilizado. Na imagem abaixo (Imagem 22), por exemplo, retirada do *Balanço Geral* (2), vemos como, por meio de um *close* em uma roda que

se soltou de um carro acidentado, o programa passa a impressão de que se tratou de um “grave acidente”. Já na Imagem 23, retirada do *Cidade Alerta* (2), vemos como o programa tenta construir a noção de que a criança apresentada está irremediavelmente traumatizada: em *off*, ouve-se Marcelo Rezende dizendo: “Esses olhos não esquecem. E não perdoam.”

Imagem 22 – Roda de veículo perdida em acidente.

Imagem 23 – Close nos olhos chorosos de criança violentada.

Desse modo, o mesmo sensacionalismo que está presente nos textos, os quais privilegiam fatos e aspectos apelativos, também está presente na escolha das imagens. Os programas do gênero enfatizam sistematicamente aquelas que vão vender bem a notícia.

A visão e as imagens são tão importantes para esse gênero televisivo que a respeito do *slogan* de abertura do programa *Bandeira 2* – “Jânio Arley, Bandeira 2, Difusora e o SBT... de olho em você.” –, Borges ressalta:

uma das estratégias de investigação que mais chamam atenção no *Bandeira 2* está no ver/olhar (além da chamada do programa, nos deparamos constantemente com frases do tipo: “deixa eu ver quem já vi por aqui”, “você eu já vi aqui”, “Santos olha aquele ali”³¹). (2002, p.130)

Tal ênfase no lado imagético das notícias faz especial sentido quando a articulamos com a falta de incentivo, nesses programas, à reflexão dos telespectadores. Assim como programas de entretenimento infantis, as imagens e o imediatamente perceptível são muito mais importantes do que sua discussão e compreensão. Dessa forma, a estimulação intensiva da visão se revela como mais um elemento da superficialidade tão marcada no telejornalismo policial.

³¹ Estas frases costumam ser proferidas pelo apresentador do programa quando analisa os presos de uma delegacia. Assim, ele identifica criminosos que, segundo sua própria memória, seriam reincidentes.

8.2.1.5 Violência, Tragicidade, Sofrimento e Dor

O trágico, a comoção, o sofrimento e a dor são todos expostos e reiterados intensamente em cada uma das notícias do Jornalismo Policial. As narrativas são trágicas, os tons são trágicos, as imagens são trágicas. Este é sem dúvida um dos traços mais importantes do Jornalismo Policial, permeando quase todas as notícias apresentadas.

No *Brasil Urgente (1)*, por exemplo, tal estratégia fica evidente com a presença, ao vivo, da esposa de um “corinthiano” assassinado dois dias antes do programa ser veiculado. Ao longo do programa ela é entrevistada três vezes, sendo sempre ressaltados aspectos como sua dor, sua surpresa ao saber da morte do marido, sua indignação etc. Vejamos alguns trechos dessas entrevistas:

Datena - Abre a janela para o Marcelo Moreira, que o Marcelo Moreira está com a senhora é... o... com a senhora que... a senhora do do do do corinthiano né, a senhora do corinthiano que... que foi morto, estrangulado e jogado dentro do rio, não é, a gente não... a gente não... não... não vai dar o... o... detalhes nem o nome dela, é claro, para preservar a identidade dela. Ela está com escuta Marcelo, tá com escuta Marcelo, boa tarde?

Marcelo Moreira - Boa tarde Datena, está com escuta sim.

Datena - É... é, meu Deus, o que fizeram com seu marido foi uma barbaridade, né meu amor?

Esposa - Foi, foi a pior coisa que poderia ter feito na vida de qualquer ser humano. Eu acho que ele não merecia, é... pela pessoa que ele era, entendeu? Acho que ninguém merecia o que ele passou.

Datena - É porque os detalhes se revelaram terríveis [...].

[...]

Datena - Cadê a senhora do corinthiano, hein? Cadê a senhora do corinthiano que tá ali? É o... o... o... rapaz é... tiraram o corpo acho que faz... tiraram o corpo de lá porque parece que hoje de manhã o corpo tava lá. A senhora pode me dizer isso ou não?

Esposa - Foi, o corpo do Gustavo foi retirado hoje de manhã e já foi direto pro cemitério. Então assim, o velório dele foi bem pequenininho porque não tinha condições de ficar muito tempo lá e já veio direto pro sepultamento.

[...]

Datena - E... ele era... ele era um bom pai é... um bom pai, um bom camarada, um bom sujeito?

Esposa - Ele era, Datena. Para você ter uma idéia, eu tenho dois filhos que já são rapazes já. O meu... o meu mais novo tem 16 anos. Ele tinha 27 anos, o Gustavo, e o meu filho chama ele de pai e ele falava: “é meu filho aqui, esse é meu filho”.

[...]

Marcelo Moreira - Você lembra das últimas palavras dele?

Esposa - “Lê, eu te amo”. Ele falou para mim: “Dorme em paz, eu amo você. Daqui a pouco eu to chegando, eu te amo”.

Marcelo Moreira - Não dá para entender tamanha brutalidade, covardia que fizeram com seu marido, não é?

Esposa - Não dá, não dá para entender. É, na verdade, eu acho que são pessoas que têm algum problema mental, que se esconde atrás, né.

[...]

Marcelo Moreira - Agora no domingo ele não voltava para casa, já bateu desespero na família. Como é que foi, como é que vocês descobriram que ele estava morto?

Esposa – Como ele nunca dormiu fora de casa, como ele nunca deixou de atender um celular ou que se mesmo que a bateria do celular dele acabasse ele me ligava de um orelhão, ele me ligava do telefone de um amigo, eu acordei às 6 horas da manhã e percebi que ele não tava, perguntei, fui ao quarto do meu filho, perguntei se ele tinha visto, às vezes ele poderia ter chegado, dormido e saído mais cedo ainda, né? Meu filho falou que não tinha visto ele...

Datena – É, e *aí* veio a notícia da morte. Ela me mostrou, conversando comigo, a aliança dele, eles arreventaram até a aliança de tanta pancada que deram nesse rapaz. 80 pessoas... enforcaram o rapaz e jogaram dentro d'água.

Brasil Urgente (1)

Nota-se facilmente como apresentador e repórter não têm escrúpulos ao citar os aspectos mais tocantes e terríveis do acontecido, de modo a publicizar a dor e o sofrimento da mulher.

Crimes hediondos, acidentes terríveis, cenas de aguda crueldade e violência também figuram entre os tipos de conteúdo aparentemente mais apreciados pela equipe de jornalismo, provavelmente devido ao seu poder de elevar os índices de audiência. A notícia seguinte, por exemplo, relata o caso de uma criança de dois anos, no corpo de quem o padrasto enfiava agulhas de costura (Imagem 24), supostamente por conta de rituais de magia negra (Imagem 25):

Repórter – Fernando tem mais de 30 agulhas de costura enfiadas no corpo. [...] O padrasto é preso. Hoje em dia, a defesa de Ronaldo nega o envolvimento. Mas, em 2009, ele confessou que espetou as agulhas no menino em rituais de magia negra.

Cidade Alerta (2)

Imagem 24 – Raio X em que foram identificadas as agulhas.

Imagem 25 – Representação do programa para ilustrar o que seria um ritual de magia negra.

Nas imagens abaixo, retiradas do *Brasil Urgente (1)*, podemos ver o “momento exato” em que um carro atropela um recém-nascido que havia sido lançado à rua. Vemos em seguida um *close* no corpo do bebê depois de ter sido atropelado. Em uma aparente contradição com essa tentativa de escancarar a situação repulsiva, a imagem aparece fosca (Imagens 26 e 27):

Imagem 26 – Momento em que bebê é atirado de carro em movimento

Imagem 27 – Corpo do bebê atropelado.

Desse modo, apesar de haver outros apelos frequentes, a violência é o grande tema ao redor do qual todos os elementos do Jornalismo Policial circulam. Segundo Borges (2002), são muito usados nestes programas termos como: *assaltantes*, *assaltos*, *presos*, *assassinos*, o que corrobora essa prevalência intuitivamente perceptível. Periago também enfatiza esse aspecto: “crimes horripilantes sempre interessam às pessoas e é por isso que as reportagens policiais televisivas buscam mostrar o mundo-cão em que elas vivem. São os casos de *serial killers*, estupros, grandes assaltos” (2004, p.31). Já Arouca relata como, nos primeiros anos do *Cidade Alerta*, “eram comuns cenas com corpos ensanguentados, cadáveres expostos, detalhes mórbidos surgiam bem visíveis na tela” (2003, p.61). As imagens da violência e da morte parecem exercer um forte fascínio sobre a população.

Nesse sentido, no *Balanço Geral (1)*, temos uma longa apresentação de um cão da raça rottweiler atacando violentamente um cão de outra raça (Imagem 28), ou podemos retomar também as incontáveis imagens de acidentes de trânsito que esses programas levam ao ar (Imagem 29).

Imagem 28 – Cão rottweiler atacando outro cão.

Imagem 29 – Acidente de trânsito acompanhado ao vivo.

Já abaixo, vemos a cena retirada do *Cidade Alerta (3)*, em que é mostrado o momento, gravado por câmeras de segurança, em que um marido enciumado mata com um tiro na cabeça sua esposa (Imagem 30). Já na Imagem 31, também do *Cidade Alerta (3)*, temos a

cena, gravada por uma câmera amadora e parcialmente desfocada, de um homem baleado em uma chacina e estendido na calçada:

Imagem 30 – Marido baleando esposa na cabeça.

Imagem 31 – Homem baleado sangrando na calçada.

A combinação das imagens de violência com o retrato da dor e do sofrimento de suas vítimas também é despidoradamente explorada no Jornalismo Policial. A meta é ser chocante, e para tanto nada melhor que mostrar a reação das vítimas aos infortúnios relatados. Cenas de pessoas chorando a perda de parentes e amigos, reclamando seus direitos ou justiça, ou esbravejando contra um malfeitor são constantes. Como já dissemos, é comum inclusive que os entrevistadores procurem induzir os entrevistados a entrar em contato com aspectos emocionantes do ocorrido, de modo que a tragicidade deste fique irrestritamente marcada na tela. Ao mesmo tempo, os *closes* e enquadramentos da câmera valorizam ainda mais as dimensões afetivas.

Infelizmente, apesar da centralidade que tais cenas ocupam no Jornalismo Policial, ao longo de nossa pesquisa não nos foi possível elaborar uma reflexão teórica consistente a respeito das mesmas. Como discutimos no capítulo 9, algumas suposições puderam ser esboçadas, mas apenas a título de sugestões para eventuais pesquisas futuras. Nesse sentido, indicamos, em especial, o livro *Espreme que sai sangue – um estudo do sensacionalismo na imprensa*, de Angrimani (1994), o qual apresenta interessante interpretação a respeito dos processos psicológicos em jogo na fascinação produzida pelas imagens de violência, sofrimento e horror veiculadas pela mídia.

8.2.1.6 Produção de Proximidade

Muitas estratégias utilizadas pelo Jornalismo Policial nos parecem estar relacionadas diretamente com uma tentativa de envolver o telespectador no discurso dos programas. A

constante participação de “pessoas comuns”, por exemplo, nos parece fundamental no processo de manutenção da audiência. Os entrevistados são, em geral, as vítimas ou testemunhas dos diversos tipos de problemas que os programas cobrem e, com grande frequência, são pessoas de classes sociais mais baixas. Pensamos que o Jornalismo Policial, por meio deste recurso, tenta provocar certa identificação por parte dos telespectadores, especialmente os de baixa renda, com o discurso apresentado. Como se, assim, fosse indicado que a realidade ali discutida é a realidade da maioria dos brasileiros e, portanto, os problemas apresentados merecessem toda atenção.

Nesse sentido, a utilização de enquetes também parece ser um recurso comum:

As enquetes [...] são entrevistas que, geralmente, incluem as pessoas do povo e não especialistas. É a participação da dona-de-casa, do trabalhador, do estudante, do povão, do cidadão, que dão uma rápida opinião sobre o tema que está em pauta na reportagem. As enquetes também são conhecidas como povo fala ou fala povo. (PERIAGO, 2004, p.87)

A seguir, por exemplo, temos alguns casos dessa participação do povo: primeiramente, a fala de uma avó chorando pelo filho ter sido preso (Imagem 32) e, abaixo, trecho de entrevista com transeuntes sobre uma onda de roubos em Niterói (Imagem 33):

Avó – É muito triste. Um filho preso. A nenenzinha aí. Então a gente sofre de todo lado, né?

Balanço Geral (1)

Testemunha – A gente fica meio assustada, né? Tá acontecendo tanta coisa ruim aqui que uns tempos atrás não acontecia, né?

Balanço Geral (1)

Imagem 32 - Avó chorando.

Imagem 33 – Transeunte comentando onda de roubos.

Outro aspecto central é a linguagem simples, coloquial, o uso de gírias e palavrões. Como já dissemos, este tipo de linguagem dá um tom de conversa para as falas dos apresentadores, o que, por sua simplicidade, facilita a compreensão imediata da informação. Por outro lado, o tom de conversa com o público também produz a impressão de que o apresentador é alguém próximo ao telespectador, e que portanto compreende sua situação:

Embora possam remeter a assuntos importantes (como atestado de paternidade), as manchetes acima apelam para o uso de expressões vulgares e desrespeitosas (*caralho, espertinha, merda*) pretendendo, imaginariamente, se adequar às referências do público que lhe assiste. (BORGES, 2002, p.114)

Vejamos algumas ocasiões em que aparecem gírias e expressões coloquiais nos programas analisados:

Marcelo Rezende – O caso da Vanessa, que ela também, apesar de ter esse corpão violão, teve a perfuração, o sangue, o sangue deu uma hemorragia interna, uma hemorragia interna, e ela [...] acabou morrendo.

Cidada Alerta (3)

Marcelo Rezende – De repente, um viciado em drogas entra com uma pistola nove milímetros, e sapeca o homem. O cara chegou até a ser socorrido, o guarda, e acabou morrendo no hospital.

Cidada Alerta (3)

Datena – Quer dizer que, então, o cara mandar matar o amante da mulher é *pinto pequeno*, é coisa pequena, entendeu? Perto do... do... do... do... do... dessa balburdia toda que tá lá. É coisa pequena! Porque lá o cara vacilou, morreu. Mataram o prefeito da cidade!

Brasil Urgente (2)

Datena – E Taboão da Serra, velho!? Taboão da Serra, uma coisa impressionante que aconteceu lá, que ninguém noticiou!

Brasil Urgente (2)

Essa informalidade também se revela na forma com que repórteres e apresentadores costumam conversar entre si nos programas do gênero: é comum, por exemplo, a repetição do nome dos mesmos, e também a utilização apenas do primeiro nome e às vezes até de apelidos, indicando se tratar de uma relação de proximidade, de confiança, não mediada pela formalização profissional.

No trecho seguinte, vemos como o apresentador se esforça para explicitar essa característica:

Geraldo Luís – Dá para fazer uma flecha, o pessoal da arte aí em cima? Quem tá aí em cima? Eu gosto de dar nome pros profissionais que eu tenho, por favor. Quem é que mexe nesse...

Balanço Geral (1)

Nesse outro trecho, o apresentador se refere a vários companheiros seus da equipe do programa, algumas vezes dizendo apenas seus primeiros nomes, e no final o que parece ser um apelido:

Datena – E o Marcelo Bittencourt é quem vai mostrar para gente. O... Leandro e o Gabriel na... na tela... O... o... Latino, *no olho da Band!*

Brasil Urgente (2)

A partir desses dados, pensamos que essa marcada informalidade deve ser um recurso importante para que se construa certa confiança por parte do público nas figuras que estão

sendo apresentadas: cria-se uma relação de proximidade e de identificação entre público e equipe do programa.

Também aí o *improviso* cumpre uma função importante, pois ele serviria como um forte indicativo de que o programa não é preparado, ensaiado, artificial. Pelo contrário, é um programa que retrata a experiência do repórter ou do apresentador ao vivo, ou seja, retrata um contato franco e espontâneo entre estes e seu público. O apresentador não estaria lendo um *script*, mas sim dialogando em tempo real com o telespectador. Essa estratégia, que muitas vezes envolve pequenos erros de concordância, apurações precipitadas sobre os fatos e outros tipos de confusão, serve assim para intensificar a impressão de que a relação entre programa e público é praticamente imediata, sem as manipulações e rodeios que o jornalismo tradicional costuma implicar.

No primeiro trecho abaixo, vemos o apresentador explicando um problema de transmissão pelo fato do programa ser ao vivo. Nos dois últimos trechos, ele aparece discutindo abertamente com a produção sobre a estrutura do programa³²:

Geraldo Luís – Bem... o sinal do Comandante Juan Hamilton, que tá me dando o apoio hoje... é.. é normal. Você que acompanha o programa... Gravado não cai! [...] Gravado, apresentador não erra, gravado o sinal do helicóptero não cai, mas quando tá ao vivo tem que balançar...

Balanço Geral (1)

Geraldo Luís - To até... deu até dor de cabeça. Que que eu faço agora? Chama o *break* para mim que eu não to bem. Tá... olha... chama o *break* para mim que eu não, que eu não to... eu não to legal...

Balanço Geral (2)

Geraldo Luís – Dá uma olhada só, daqui a pouco tem essa matéria. Balança! Deixa eu ver, deixa eu ver! Não tá calçado? Problema é seu, já era para tá! Eu to aqui, agora sou obrigado... ah, espera para calçar, espero nada! Vocês não esperam eu, por que eu tenho que esperar e ter paciência?

Balanço Geral (2)

Finalmente, um último elemento completa o quadro segundo o qual apresentador e telespectador estão se relacionando diretamente, quase intimamente: a frequente interpelação direta do público e mesmo mensagens de carinho enviadas diretamente pelos apresentadores para os telespectadores. Como ressalta Arouca (2003, p.51), quando Datena pede permissão, no começo de cada programa, para entrar na casa do telespectador, ele estabelece uma relação dual eu-tu. Relação imaginária que parece querer abstrair o fato de que tal comunicação é mediada por um aparelho televisivo e todo um aparato e uma equipe técnica, ocultando, assim, todas as consequências daí decorrentes.

³² Como a produção se comunica com o apresentador por meio do ponto em seu ouvido, só temos acesso às falas dele.

Nos trechos seguintes, vemos os apresentadores sendo simpáticos e carinhosos com seu público:

Geraldo Luís – Eu volto amanhã às seis e quinze, um beijo no seu coração. Inté!

Balanço Geral (1)

Marcelo Rezende – [Vídeo: apresentador sorri e pisca para a câmera] Tchau, minha gente! Bom fim de semana. Segunda, eu e você aqui, no nosso Cidade Alerta.

Cidade Alerta (2)

Marcelo Rezende – AO VIVO, AO VIVO, AQUI, EU E VOCÊ, AQUI NO NOSSO CIDADE ALERTA!

Cidade Alerta (3)

Datena – Muito obrigado pelo carinho de sua audiência, a você de todo Brasil que está com a gente a partir de agora. [...] Você vai ver no Brasil Urgente de hoje: [...]

Brasil Urgente (1)

Os apresentadores frequentemente terminam seus comentários com interrogações do tipo: “Que coisa, hein?”, “Não é?”, “Né?”, “entendeu?”, aparentemente tentando induzir o público a admitir que pensa como eles. Ou chamam a atenção da audiência com exclamações do tipo: “Olha!”, “Ó!”, “Ó lá!” ou “Olha lá!”.

No trecho abaixo, por exemplo, vemos como o apresentador se esforça para manter a atenção do público, falando rapidamente e com voz enérgica, mesmo que não tendo muito o que dizer ou mostrar:

Datena - Imagens do helicóptero Band 1, estamos vendo uma ocorrência aí. Olha: carro roubado encontrado abandonado em Osasco. Que coisa, hein? Olha, parece que tinha uma senhora e um bebê dentro do carro! Olha, tinha uma senhora e um bebê dentro do carro! Até agora não temos informação. Márcio Campos já vai me levantar essa informação. Um bebê de três meses, um bebê de três meses e uma senhora encontrados dentro de um carro abandonado!

Brasil Urgente (1)

Por meio de todos esses recursos, pensamos que o Jornalismo Policial consegue produzir um clima de descontração e proximidade, de modo a ganhar a confiança dos telespectadores. Ao tornar apresentador e público aparentemente mais próximos, como se fossem mais iguais, ele produz certa identificação. Igualmente, ao conquistar a confiança do público, a capacidade crítica deste é atenuada, afinal, não haveria razão para duvidar das intenções dos apresentadores ou das equipes dos programas. Assim, o público, em larga medida desorientado pela estrutura fragmentada e vertiginosa do programa e seduzido pela roupagem de autoridade que vai sendo construída em torno dos enunciados apresentados, é chamado, muitas vezes de susto, a concordar, colando-se ainda mais no material apresentado. Tal estratégia, no entanto, só se faz possível pois é compatível com a falta de capacidade crítica do indivíduo pseudoformado. Uma vez que este é incapaz de refletir por conta própria

a respeito das questões discutidas, construindo uma posição pessoal, se torna mais fácil aceitar uma opinião que já lhe é apresentada como sendo a sua.

8.2.1.7 Figuras de Linguagem

Vale ainda lembrar um interessante aspecto formal da linguagem destes programas, aspecto que sem dúvida não lhes é específico, mas do qual fazem amplo uso, que é o apelo a figuras de linguagem. A necessidade de chamar a atenção do público, visto a vacuidade das reportagens, parece resultar em conjugações bizarras entre expressões coloquiais, expressões chulas e figuras como metáforas, ironias etc. Ao analisar alguns enunciados provenientes de programas do gênero, Borges (2002, p.114) afirma:

Esses enunciados dizem respeito a manchetes e reportagens dos programas e sinalizam para características comuns no jornalismo policial, quais sejam: um léxico nada polido e a falta de relevância informativa das matérias. Sem muito respeito, as chamadas das reportagens acima são feitas de tal modo que possam chamar a atenção do telespectador apelando, em alguns casos, para expressões e formatos pouco usuais no jornalismo convencional. O uso de *aliteração* no 1º e 7º enunciados, e de *metáfora* no 8º e de *cacofonia* no último é um exemplo disso.

Vejamos, a seguir, alguns exemplos dessa exploração da linguagem:

Geraldo Luís - Lembra aquele filme, “O médico e o monstro”? Esse não é o médico... nem médico é! Mas é o monstro.

Balanço Geral (1)

Geraldo Luís – Recebemos a denúncia de um consumidor que comprou uma mesa, pagou à vista, e advinha, não recebeu a mesa. Ele ainda teve que aguentar gozação do gerente. Só que agora a brincadeira ficou séria. Né? A Patrulha do Consumidor.

Balanço Geral (1)

Geraldo Luís – Acho não existe para mim! De achar, jacaré vira bolsa! De achar, tartaruga vira chaveiro!

Balanço Geral (2)

Geraldo Luís – Aqui no Brasil, ou lá no Japão, o amor de um bando de loucos chama atenção! E olha, não tem explicação!

Balanço Geral (2)

Repórter - Em busca do corpo perfeito, Renata encontrou a morte.

Cidade Alerta (3)

Marcelo Rezende – O juiz chegou a ficar na marca do pênalti, mas acabou escapando com vida, depois de passar alguns dias na UTI.

Cidade Alerta (3)

Repórter – Eles são acusados de participarem de um homicídio que deixou as marcas da violência *espalhadas* pelo asfalto.

Cidade Alerta (3)

Vemos, assim, que, a despeito do linguajar vulgar, os programas não abrem mão de recursos publicitários típicos, que tornam os enunciados esteticamente mais atraentes, como trocadilhos, ironias, hipérboles etc. Este tipo de estratégia publicitária nos parece estar completamente impregnado à linguagem televisiva, como o trabalho de Rocco (1989) indica. Esta preocupação estética, aliás, é explicitamente levada em conta pelos profissionais da área, como o seguinte trecho de um manual de telejornalismo demonstra:

Por trás da leitura em voz alta há também uma preocupação bem maior: a sonoridade das palavras. No caso do telejornalismo, o efeito sonoro do texto passa a ter real importância, já que estamos trabalhando em um veículo em que o sentido da audição é muito explorado. (PATERNOSTRO, 1999, p.67)

Ainda a respeito do Jornalismo Policial, Arouca (2003), analisando fragmentos do texto do programa *Cidade Alerta*, aponta também para a utilização de recursos como a *repetição*, a *enumeração*, a *evocação de detalhes*, o uso de *superlativos* e *diminutivos*, a *demarcação de lugares semânticos* e a *ironia*. Por meio destes e outros recursos, o programa enfatiza as imagens e ideias que mais lhe interessam, ocultando ou marginalizando aquilo que contradiz o discurso predominante.

Assim, esses jogos de linguagem servem como mais um elemento para ocultar a estereotipia dos programas. Tal como o *glamour* analisado por Adorno e Simpson (1994) em relação à música popular, trata-se de acessórios que chamam a atenção e distraem, mas não alteram em nada a estrutura do produto.

8.2.1.8 Velocidade, Repetição e Fragmentação

Outro aspecto que salta aos olhos quando se assiste a um programa de Jornalismo Policial é seu ritmo acelerado: a confusão de estímulos apresentados de forma simultânea e desnorteante. Em nossa análise, isso se revelou logo de cara pela dificuldade que tivemos para começar a pensar sobre o material, uma vez que se trata de uma torrente de informações praticamente sem pausas. Todas as notícias incluem a narração e comentários feitos pelo

apresentador ou pelos repórteres, além de uma infinidade de depoimentos das partes envolvidas. Raramente encontramos um período maior que um par de segundos sem uma fala no primeiro plano. Muitas vezes, é possível ver que o apresentador está, de fato, apenas se repetindo ou fazendo comentários aparentemente desnecessários para o que está sendo noticiado. As reportagens são também extremamente redundantes, sendo que alguns trechos ainda chegam a ser repetidos várias vezes. Além disso, constantemente são inseridos sons acessórios, como fundos musicais para as notícias, o ruído do helicóptero de reportagem, sirenes, gritos ou o som ambiente da rua em que algum repórter faz uma entrevista. Tudo, ao que parece, para evitar qualquer momento de silêncio. Este aspecto, apesar de não ser muito trabalhado diretamente na literatura consultada, foi apontando por Arouca (2003, p.52), por exemplo, a respeito do *Cidade Alerta*:

Enquanto narra a imagem (o pouco que se vê dela), fala de um outro acidente ocorrido no Rio de Janeiro em que oito pessoas da mesma família morreram, das quais cinco crianças. Repete quatro vezes as imagens do carro sendo içado e de um policial cobrindo um corpo, esta última cena é mostrada em câmera lenta. No fundo, a voz de Datena: “Meu Deus, que coisa horrível: cinco crianças”.

As matérias nunca se completam. Elas são truncadas, assim como o é a fala do apresentador que gagueja, repete palavras, frases, orações inteiras [...].

E mais à frente:

Tudo se repete à exaustão. Em nenhum momento as matérias apresentam coesão, nem tempo cronológico. Começo, meio e fim de informações se misturam. As matérias são superficiais e não revelam dados, nada informam senão um ou outro depoimento de anônimos. Várias narrativas concorrem durante o programa: fala, gestos, imagens, sons, caretas, trejeitos. (p.57)

O vídeo também é exaustivamente explorado. Além das tomadas no estúdio, em que o apresentador sempre aparece gesticulando e dramatizando as notícias comentadas (Imagem 34), todas as reportagens são preenchidas com diversas imagens, tais como gravações do crime no momento de sua execução (Imagem 35), imagens de parentes e amigos chorando, perseguições policiais, tomadas do local em que determinado acontecimento se deu ou da delegacia em que a investigação está ocorrendo, entre muitos outros. Com muita frequência, as imagens (especialmente as mais marcantes) ficam se repetindo na tela, enquanto a reportagem ou os comentários prosseguem no áudio.

Imagem 34 – Gerando Luís gesticulando. Retirada do *Balanço Geral* (2).

Imagem 35 – Cena de homem sendo assassinado. Retirada do *Cidade Alerta* (1).

Além da profusão de elementos no áudio e no vídeo, a velocidade estonteante dos programas também pode ser vista no momento em que é feita a transição de uma reportagem para a outra. Frequentemente, essas passagens são feitas de forma completamente abrupta, sendo que, muitas vezes, o apresentador abandona uma frase relativa à notícia anterior no meio e começa a falar da próxima sem que nada indique essa transição.

Essa súbita transição, no entanto, pode parecer natural a um telespectador desavisado, pois as notícias dos programas, em boa medida, não têm começo, meio e fim. Elas são o tempo todo retomadas, retocadas, novas informações chegam ao vivo, uma nova reportagem sobre o mesmo tema é lançada no ar etc. As notícias ficam então misturadas, como se todas estivessem sendo construídas juntas, ao mesmo tempo em que o programa é gravado. Isso ocorre, em especial, com as imagens transmitidas ao vivo pelo helicóptero dos programas. Estas são levadas ao ar inúmeras vezes e por prolongados períodos, mesmo que em geral noticiando apenas duas ou três ocorrências o programa todo.

Essa fragmentação faz com que a transição entre os diferentes assuntos ocorra de forma absolutamente fluída, pois sempre se está diante de apenas um pedaço de notícia, sem pretensões claras de encerramento. Como resultado, o programa se torna a apresentação torrencial de diversos fragmentos esparsos, uma miscelânea jornalística.

Imagem 36 – Helicóptero sobrevoando uma área.

Imagem 37 – Helicóptero na tela principal e viúva sendo entrevistada na tela menor.

Tais aspectos relativos à velocidade e à fragmentação ficam claros no trecho seguinte do *Brasil Urgente* (1). Nele, o apresentador comentava uma notícia e, no meio de uma frase, indica que a imagem de uma operação policial vai entrar no vídeo. Nos próximos 6 minutos e 50 segundos de programa, a imagem ao vivo de um helicóptero da polícia militar fica no primeiro plano da tela, sendo que, basicamente, o helicóptero não faz outra coisa que sobrevoar uma área (Imagem 36). Enquanto isso, o apresentador comenta a imagem com o som do motor do helicóptero ao fundo, mas, como ele não sabe o que o helicóptero está fazendo, fica apenas elogiando o trabalho da Polícia Militar. Depois de algum tempo, aparece no áudio a voz do repórter Márcio Campos dando algumas informações. Em seguida, Datena comenta um pouco mais a situação e pede que seja aberta uma janela para que ele possa entrevistar a esposa do “corinthiano” recentemente assassinado. Abre-se, então, uma pequena janela no canto inferior direito da tela, em que aparece o repórter Marcelo Moreira e uma mulher de costas. Tudo isso ocorre sem que a imagem do helicóptero saia do primeiro plano (Imagem 37) e sem que o ruído do helicóptero saia do fundo do áudio. Datena entrevista a mulher por cerca de dois minutos. Depois, a tela menor some e ele volta a comentar a imagem do helicóptero. Mais à frente, aparece novamente uma tela pequena no canto inferior direito com o repórter Márcio Campos dizendo que se trata de uma operação contra o tráfico de drogas. Em seguida, a tela menor some e Datena continua comentando a operação, sempre de forma muito vaga, até que a imagem volta para o estúdio e ele passa para outra notícia. Ao todo, temos, assim, quase sete minutos em que foi transmitido o depoimento de uma viúva, a notícia de que a polícia militar está fazendo uma operação contra o tráfico de drogas usando um helicóptero e uma série de elogios ao nosso corpo policial. A seguir, alguns trechos desse fragmento:

Datena - Olha, um casal é agredido brutalmente durante um assalto. O pior é que o cidadão tem oitenta anos de idade. Quer dizer, esses bandidos estão batendo, matando, é eu tô vendo uma

imagem que está sendo é...é... recomposta, estamos fechando melhor, é... melhorando a imagem, pode me dar *aí* na tela por gentileza. [VÍDEO: *helicóptero da polícia*, ÁUDIO: *ao fundo ruído do helicóptero*] Olha, uma operação policial em Parada de Taipas, helicóptero Águia da Polícia Militar, operação policial em Parada de Taipas. Os grandes homens do Águia, do Agrupamento Águia, que fez 27 anos com muito orgulho né, defendendo a sociedade é... é... paulistana. São vinte e três Águias, esse é o Águia 4 da Polícia Militar. A operação *aí* em Parada de... de... Taipas, não é. Operação policial do Águia 4, é operação militar. O Márcio Campos pode me dar mais detalhes daqui a pouco, veja *aí* é cruzando a proa é... é... de Parada de Taipas, o helicóptero Águia estava aterrissado em cima de uma das elevações que existem ali e agora faz um vôo de reconhecimento talvez para procurar né... é... que coisa, tá perto da torre do celular, esse caras são fantásticos hein ô? Pelo amor de Deus. Quer dizer, tá perto aqui em perspectiva, porque é obvio que esses pilotos são maravilhosos e mantêm uma distância razoável, mas a gente leva um susto impressionante. ELES ESTÃO PROCURANDO ALGUÉM AÍ. HELICÓPTERO AO VIVO PROCURANDO ALGUÉM, Ô MÁRCIO CAMPOS.

Márcio Campos - Parada de Taipas, que fica na zona norte de São Paulo, Datena, bem perto da Serra da Cantareira, onde a Polícia Militar intensifica uma operação saturação durante todo esse período dos dias que antecedem o final de semana, Datena. A informação que nós temos é que a equipe está neste momento auxiliando policiais por terra também. Já já teremos os detalhes para saber exatamente do que se trata esse trabalho.

[...]

Datena -Tão tentando localizar alguém ai. Enquanto você é... é... tem essa imagem já já pode ser localizado algum marginal a qualquer momento, [VÍDEO: *abre-se um quadro menor para a entrevista em um canto da tela, enquanto o helicóptero continua no plano principal*, ÁUDIO: *Datena é imperativo*] abre a janela para o Marcelo Moreira, que o Marcelo Moreira está com a senhora é... o... com a senhora que... a senhora do... do... do... do corinthiano né, a senhora do corinthiano que... que foi morto, estrangulado e jogado dentro do rio, não é, a gente não... a gente não... não... não vai dar o... o... detalhes, nem o nome dela, é claro, para preservar a identidade dela. Ela está com escuta Marcelo, tá com escuta Marcelo, boa tarde?

Marcelo Moreira - Boa tarde, Datena, está com escuta sim.

Datena - É... é meu Deus, o que fizeram com seu marido foi uma barbaridade, né, meu amor?

Brasil Urgente (1)

Em outro momento do mesmo programa, ao relatar ao vivo (também com imagens do helicóptero) a ocorrência da senhora e do bebê encontrados em um carro roubado em Osasco, o apresentador repetirá nove vezes quase consecutivas, em um período de cerca de quatro minutos, que “uma senhora e um bebê foram encontrados dentro de um carro roubado”. Sem mais informações para dar, entre estas repetições Datena faz comentários paralelos sobre insegurança, o trabalho da polícia, o perigo que o bebê correu e até mesmo sobre a beleza da cidade de Osasco:

Datena - Não sei se o Márcio já conseguiu mais algumas informações, mas um bebê e uma senhora foram encontrados dentro de um carro roubado, abandonado em Osasco. Bonita cidade de Osasco, viu? Eu tenho passado por lá. É... é... é... linda cidade de Osasco, muito legal. Pois não, Márcio, mais detalhes.

Brasil Urgente (1)

Já no trecho a seguir do *Cidade Alerta (3)*, vemos como o apresentador corta repentinamente a conversa que vinha estabelecendo em estúdio com o comentarista Percival

de Souza (Imagem 38) sobre um homem assassinado por um assaltante, para pedir a gravação de uma mulher sendo espancada por outra mulher (Imagem 39). Após um minuto de exibição dessa gravação, com o apresentador descrevendo aos gritos o que se passava, ele muda de assunto sem que sequer seja perceptível a transição de uma frase para outra:

Percival de Souza - [VÍDEO: Marcelo Rezende e Percival de Souza conversando no estúdio] E aí? Você vai ficar é... seguindo as instruções do bandido, você morre de graça, ele fica dando risada. E aí? [VÍDEO: inicia-se uma sequência de fotos dos assaltantes] Nós não temos, não estamos oferecendo resposta para uma situação *gravíssima*, Marcelo.

Marcelo Rezende – Calamid.. de calamidade. ME DÁ IMAGEM DA MULHER QUE BATE NA AMANTE! [VÍDEO: começa a ser transmitido vídeo amador de mulher apanhando, ÁUDIO: ao fundo ouve-se o barulho da briga e das mulheres gritando] ME DÁ IMAGEM DA MULHER! REPARA! ESSA MULHER DESCOBRIU QUE A VIZINHA DE DEZENOVE ANOS, DE DEZENOVE ANOS, TAVA SAINDO COM O MARIDO DELA! [...] FAZ ELA BEIJAR O PÉ! ME DÁ A OUTRA IMAGEM LÁ! ELA BEIJA O PÉ! CORTA PARA MIM! [VÍDEO: corta para Marcelo Rezende no estúdio] Você vai ver ela daqui a pouco, daqui a pouco você vai ver. Ela tira a roupa e faz a outra ir passear *nua* pelo bairro, e ela vai dizendo do lado: ‘ESSA AQUI, QUER O HOMEM DOS OUTROS, QUER O HOMEM DOS OUTROS’ e sapeca a outra lá fora a polícia federal apreende mais de *duzentos quilos* de pasta base de cocaína [...].

Cidade Alerta (3)

Imagem 38 – Marcelo Rezende conversa com o repórter Percival de Souza no estúdio.

Imagem 39 – Gravação amadora de mulher sendo espancada.

Vê-se, portanto, como a concorrência entre cenas, falas, ruídos, gestos, feições, músicas etc, somada à desorganização própria de cada matéria, gera um efeito de desorientação para quem assiste. A velocidade com que o telespectador é estimulado não parece deixar nenhum segundo de folga para que este possa refletir sobre o que lhe está sendo dito.

8.2.2 Construção da Credibilidade

O segundo tipo de conteúdo que pudemos identificar nas produções de Jornalismo Policial são recursos, estratégias retóricas e posturas que ressaltam a credibilidade dos

programas. Valendo-se do trabalho de captura da atenção que descrevemos acima, a construção da credibilidade pavimenta o solo para que a visão de mundo defendida pelos programas possa adentrar a casa dos telespectadores com ares de verdade. Como veremos, todos esses recursos servem para colocar os programas, imaginariamente, na posição de autoridade sobre os assuntos tratados.

O fato de esses recursos terem alguma eficácia, a despeito da péssima qualidade do jornalismo realizado, pode ser mais bem compreendido se retomarmos as condições de reflexão crítica do indivíduo pseudoformado, tal como discutimos anteriormente. A pessoa regredida à pseudoformação é aquela que é incapaz de reconhecer o sentido histórico da realidade que a cerca ou das obras culturais com que entra em contato. Para ela, o tempo e a realidade estão fragmentados e, portanto, tudo parece indiferente. Desta forma, falta-lhe um solo reflexivo crítico para pensar sobre os problemas que lhe são apresentados.

Diante dessa lacuna, parece que o Jornalismo Policial oferece um substituto: o programa ocupa a posição de intérprete da realidade para o sujeito incapaz de compreendê-la. Credenciado por recursos como o *hiper-realismo*, o *depoimento de autoridades*, a *produção de proximidade*, seu *dinamismo* e, principalmente, pelo *tom autoritário* dos apresentadores, o Jornalismo Policial aparece como o lócus da Verdade indiscutível sobre o mundo. Dessa forma, o Jornalismo Policial constrói o solo necessário para trazer com força total aquilo que pensamos ser um de seus elementos mais importantes: a afirmação insistente sobre a degradação moral que nos cerca e o discurso de ódio e preconceito que daí é derivado.

Vejamos, então, os elementos que nos pareceram mais importantes para a construção da credibilidade:

8.2.2.1 Hiper-Realismo

Nascido como uma corrente artística, o hiper-realismo foi amplamente incorporado pelos meios de comunicação de massa ao longo do século XX. Basicamente, o conceito se refere ao exagero de certos aspectos da realidade, de modo a torná-los mais significativos segundo os interesses do emissor da mensagem. Dentro do jornalismo, ele está intimamente relacionado com as práticas sensacionalistas, pois permite a exploração das sensações sem que seja necessário o apelo ao ficcional:

Isto é, detalhes de um fato são apresentados de uma maneira exagerada para que se possa atingir a sensibilidade do receptor. Trata-se de um processo transformador que gera uma “maquiagem” na narração para imprimir um “falso” movimento ao conteúdo do fato jornalístico. (PERIAGO, 2004, p.18-19)

No Jornalismo Policial, o hiper-realismo é vastamente utilizado. Os movimentos e enquadramentos da câmera, a escolha de temas e detalhes e, ainda, uma série de estratégias retóricas fazem com que as notícias sejam mais uma ocasião de estimular e impressionar o público. No entanto, o processo não se afasta completamente da realidade, justificando, assim, sua presença em um programa jornalístico. Mais que isso, ao se disporem a mostrar e falar sobre temas em geral evitados pelo resto da programação televisiva (por serem considerados apelativos), os telejornais policiais conseguem vender-se como programas que expõem “a vida como ela é”, sem rodeios, credenciando, assim, sua confiabilidade.

A qualidade rudimentar da filmagem, em comparação com o padrão de outros programas televisivos, fortalece a impressão de que o programa está aproximando a realidade dos telespectadores. Como ocorre em vários dos exemplos que já apresentamos, as tomadas ao vivo e as imagens de câmeras de segurança ou amadoras “provam” que o que é mostrado é real. Tudo que é mostrado são fatos e, portanto, a posição enunciativa dos programas fica escamoteada atrás dessa aparência de reflexo da realidade. A exploração do plano-sequência também é um forte indício desta tendência:

Embora o plano-sequência não deva ser utilizado em matérias jornalísticas por tratar-se basicamente de um recurso dos moldes ficcionais, a técnica foi e é explorada na televisão em programas de auditório [...] e no telejornalismo popular, como aconteceu com o *Aqui Agora* no SBT e como acontece atualmente nos jornalísticos *Cidade Alerta* e *Repórter Cidadão*. [...] Dissemos anteriormente que o plano-sequência relativiza a linha divisória entre ficção e não-ficção ao valorizar cenas sem cortes ou sem cortes visíveis, ao enfatizar o gesto, o imprevisto do outro, isto é, a câmera se aproxima como se fosse o olhar do outro, daquele que é visto. (AROUCA, 2003, p.36)

No entanto, os enquadramentos utilizados no Jornalismo Policial traem o encobrimento de suas intenções enunciativas:

As imagens são produzidas em *plano geral* (PG) com foco voltado para aspectos decisivos na trama narrativa (como vestígios de sangue, cartuchos de bala, corpos com as vísceras expostas, cicatrizes que marcam rostos etc.); nesse momento recursos como o *primeiro plano* (PP), *primeiríssimo plano* (PPP) e *close up* são bastante utilizados. O movimento de câmera se pretende correlato às conturbações e contratempos que ela capta. Assuntos e fatos violentos, por exemplo, são construídos, do ponto de vista da imagem, de forma caótica. (BORGES, 2002, p.107)

Vejamos um exemplo proveniente de nossa amostra. No trecho seguinte, a câmera ajuda a enfatizar a gravidade de um acidente de trânsito ao mostrar a destruição presente no local (Imagem 40). Em seguida, a narrativa do acidente é corroborada pelas imagens de uma câmera de segurança que gravou “o momento exato” do ocorrido (Imagem 41):

Repórter - [VÍDEO: sequência de fotos do rapaz atropelado misturadas com fotos do local do acidente] Vinicius morreu depois de ser *atropelado* por uma caminhonete importada. Foi na madrugada do último sábado, na Vila Madalena, na capital Paulista. O rapaz voltava da casa de uma amiga, quando aconteceu o acidente. [VÍDEO: gravação de câmera de segurança] Imagens dos prédios da região mostram o momento *exato*... em que Vinicius atravessa a rua. Logo em seguida, aparece o carro que o atropelou. Depois do acidente [VÍDEO: sequência de fotos do rapaz atropelado], o jovem lutou cinco dias para viver. Em coma, e respirando com a ajuda de aparelhos, não resistiu [VÍDEO: imagens de parentes e amigos chorando no velório], e morreu no início da noite desta quinta-feira, no Hospital das Clínicas, onde permanecia internado na UTI.

Cidade Alerta (1)

Imagem 40 – Placa derrubada em acidente de carro.

Imagem 41 – Registro do acidente por uma câmera de segurança.

A própria organização rudimentar dos programas, em que as notícias parecem ser pouco preparadas e os programas abertamente montados durante o tempo de sua exibição, parece reforçar a ideia de que estamos diante de um material genuíno, sem disfarces ou maquiagens. Como já discutimos ao apontar o quanto o imprevisto é frequente no Jornalismo Policial, é comum vermos os apresentadores conversando ao vivo com a equipe de produção dos programas, dando ordens, tirando dúvidas, pedindo detalhes etc. Essa exposição do processo de produção pode ser compreendida como mais uma tentativa de afirmar a fidelidade das notícias transmitidas. No Jornalismo Policial tudo estaria às claras, não haveria nada a ser escondido.

O hiper-realismo, portanto, é o mecanismo que permite o entrelaçamento entre o trabalho jornalístico e o trabalho de dramatização que fundamenta o sensacionalismo do Jornalismo Policial. Por meio dele, o Jornalismo Policial pode se dar ao luxo de desvirtuar completamente a ética jornalística com a desculpa de que sua atividade consiste simplesmente

em mostrar a violência em sua crueza. Os fatos não apenas são distorcidos, como essa distorção mesma é apresentada como a realidade nua e crua, funcionando como um índice de credibilidade.

O Jornalismo Policial, ao apelar para as *imagens* dos ocorridos, parece se valer da dificuldade do indivíduo pseudoformado em contextualizar e dar sentidos para sua experiência imediata: aquilo que a câmera conseguiu capturar é tomado como a verdade completa, e nenhuma reflexão faz-se necessária.

8.2.2.2 Depoimento de Autoridades

O depoimento de autoridades também é fartamente utilizado nos programas de Jornalismo Policial. Segundo Periago (2004), trata-se de uma maneira do repórter mostrar que fez seu trabalho de pesquisa corretamente e buscou os especialistas da área para construir a reportagem de forma rigorosa. Assim, a fala da autoridade auxilia na construção da credibilidade dos programas.

No primeiro trecho abaixo, por exemplo, temos a fala de um delegado (Imagem 42). Já no segundo, temos a fala de uma psicóloga a respeito da internação de pessoas que sofrem com dependência química (Imagem 43). Nos dois casos, a edição é feita de tal forma que os entrevistados apareçam apenas por poucos segundos na tela, dizendo um pequeno pedaço de informação que serve somente para corroborar a posição já assumida pelo programa:

Delegado - Se a gente levar em conta as características físicas descritas pelas vítimas. Que também diziam parecer um indivíduo sul-americano, boliviano. Bate... bastante.

Balanço Geral (1)

Psicóloga - Procurar por uma internação parte da incapacidade dessa pessoa ficar sem a substância.

Cidade Alerta (1)

Imagem 42 – Depoimento de delegado.

Imagem 43 - Entrevista com psicóloga.

Do mesmo modo, o *Cidade Alerta* tem adotado o recurso de colocar um comentarista no estúdio, o jornalista Percival de Souza, para analisar algumas das reportagens apresentadas. Este comentarista, no entanto, dificilmente diz algo muito diferente dos motes básicos do programa. Mesmo assim, segundo Marcelo Rezende, Percival seria o “maior intelectual vivo” que ele conhece:

Marcelo Rezende – Vou te contar uma história, esse Percival é o maior intelectual vivo que eu conheço. Porque só duas pessoas pensaram assim: *você* [se dirigindo a Percival] e o investigador que descobriu quem matou. Eu realmente, eu vou te contar... e por isso que eu adoro você, porque é o teu olho...

Cidade Alerta (2)

Assim, por meio da opinião de autoridades e especialistas, os programas podem legitimar seus pontos de vista a respeito das matérias apresentadas, transmitindo aos telespectadores que sua posição é bem fundamentada e, portanto, confiável.

8.2.2.3 Produção de Proximidade

Este item já foi discutido quando tratamos da captura da atenção e por esta razão não nos delongaremos nele. No entanto, julgamos importante recolocá-lo aqui para enfatizar que ele também parece cumprir a função de legitimar o discurso dos programas. A presença do “povão” no Jornalismo Policial aproxima a realidade do programa à realidade de seus telespectadores, aumentando, desse modo, a impressão de que o programa “fala a língua do povo”:

os noticiários policiais parecem cumprir perfeitamente esse papel ao elevar o cidadão comum a tema de notícia, ainda que sob o viés da miséria, do crime, do reprovável. [...] Muitos estudos insistem em afirmar que a mediação exitosa com o telespectador se dá pelo processo de identificação e projeção:

as pessoas vêem gente iguais a elas, bancando o herói, o artista, mas também protagonizando cenas de desconforto e infortúnio. (BORGES, 2002, p.70)

No trecho seguinte, por exemplo, vemos como o apresentador afirma claramente que a opinião dos entrevistados é a mesma opinião que ele cansa de veicular no programa e que é correta, pois “a voz do povo é a voz de Deus”. Ele se refere aos comentários de dois transeuntes que apareceram em uma reportagem imediatamente anterior:

Datena – Olha, é como eu digo sempre. As pessoas na rua têm muito mais capacidade para comentar do que a gente. É aquela história “a voz do povo é voz de Deus”, e é mesmo, né. Aquele cidadão de um pouco mais de idade e essa senhora repetiram praticamente o que a gente repete aqui já há muito tempo, se essas pessoas não têm muita condição de ter filho mas gostam de fazer sexo, por quê que têm filho? É, continua fazendo sexo, mas usa camisinha, pô.

Brasil Urgente (1)

Assim, o programa produz a impressão de que está em perfeita harmonia com a opinião pública sobre o assunto. Processo pelo qual o telespectador tomaria para si as opiniões do programa, uma vez que elas, em última instância, representariam os seus interesses, sua situação de vida etc.

8.2.2.4 Exclusividade e Dinamismo

A ênfase na exclusividade e no dinamismo na produção de notícias do telejornalismo policial também parece servir como um indicador da qualidade do trabalho e da equipe dos programas. Nesse sentido, poderíamos compreender a disposição do cenário no estúdio, ou mesmo os logotipos estilizados, como tentativas de exibir quão modernos e tecnológicos os programas são. As cores vibrantes e as telas sempre presentes atrás dos apresentadores parecem sugerir um programa ágil e bem equipado para perseguir as notícias de forma eficiente.

Analisemos, por exemplo, o logotipo do *Brasil Urgente*. Em uma de suas versões (Imagem 44), as cores do fundo e das letras lembram as cores de uma viatura de polícia, especialmente da sirene, e os riscos e traços horizontais passam uma impressão forte de velocidade. Já no logotipo que fica no canto da tela quando da exibição do programa (Imagem 45), vemos as letras metalizadas, reluzentes, e o “e” final estendendo-se, passando a impressão de forte dinamismo. Ao longo do programa, a iluminação desse logotipo

lentamente (e quase imperceptivelmente) vai se deslocando da esquerda para direita, talvez como mais uma tentativa de deixar o programa reluzente.

Imagem 44 – Logotipo do Brasil Urgente.

Imagem 45 – Logotipo do Brasil Urgente.

Outro aspecto interessante é como os programas valorizam e enfatizam o fato de ter matérias ou cenas exclusivas (os chamados *furos*), como se quisessem indicar que aquela é a única chance do espectador de ver aquilo que é tão interessante. Ou seja, perder o programa seria o mesmo que perder uma oportunidade única na vida. Alguns exemplos de falas dos apresentadores nesse sentido:

Datena – Você vai ver no Brasil Urgente de hoje: bebê arremessado. A equipe do Brasil Urgente consegue com exclusividade novas imagens do carro vermelho que teria jogado o recém-nascido no meio da rua em São Paulo. Imagens exclusivas né, imagens exclusivas da nossa produtora. Foi a Patrícia que conseguiu? Imagens exclusivas que nós temos aqui.

Brasil Urgente (1)

Datena – A Band tem o DNA da notícia! Um caminhão capotado, Márcio Campos sempre em cima da notícia.

Brasil Urgente (1)

Marcelo Rezende – Eu vou ter novas informações já já. Eu vou pedir para que a gente entre ao vivo de Goiás. Vou pedir também para que saibam que a gente tenha novas informações sobre o caso Vanessa [*sic*]. E acaba de me chegar as imagens exclusivas de um dos momentos mais terríveis do fim de semana em São Paulo.

Cidade Alerta (3)

8.2.2.5 Tom do Discurso e Postura do Apresentador

O tom do discurso do telejornalismo policial é inconfundível. Trata-se de um tom firme, seguro, judicioso, enfático, apaixonado, severo, reprovador. Em contraposição aos âncoras e repórteres convencionais do telejornalismo, que procuram se portar de forma sóbria e contida, no Jornalismo Policial os repórteres e, especialmente, o apresentador se parecem muito mais

com comentaristas inflamados. Dessa forma, o aspecto autoritário dos programas fica escancarado.

Pensamos que essa característica, por sua vez, é fundamental para a construção da credibilidade dos programas. O portar-se como “dono da verdade” muitas vezes basta para que alguém o tome como tal, e é nesta estratégia que o Jornalismo Policial parece apostar. Isso fica muito evidente nas situações em que os programas não apenas expõem o ocorrido, mas julgam imediatamente os envolvidos, dispensando provas e o direito de defesa. Em detrimento dos processos democráticos de apuração e julgamento, eles se colocam acima da lei e das instituições democráticas:

O jornalismo policial se auto-delega o papel de denunciar os problemas da vida cotidiana, principalmente aqueles relacionados ao crime, à violência, ao banditismo. Uma vez que não se constitui como um escalão da promotoria pública, ele se institui como uma justiça vicária que diariamente mostra à sociedade os efeitos danosos da delinquência e da marginalidade nomeando fatos e pessoas, mapeando quem é quem no mundo do crime, expondo as personagens da notícia na tentativa de oferecer “as cabeças” para a reprovação; reprovação que não é exclusiva dos noticiários policiais, mas proveniente de toda a sociedade, de acordo com as falas e intervenções dos comunicadores dos programas. (BORGES, 2002, p.161)

Esse tipo de postura autoritária e judiciosa é extremamente frequente nos programas analisados:

Geraldo Luís – Aliás, só pela cara dela dá para ver! A cara dele, ele tem uma cara de mau. Né? Cara de viciado. Você vê que é um cara... E coloca só ela. Ela tem cara de crackeira. Eu não to aqui para acusar ninguém. Mas tem uma cara... você percebe... que não é uma pessoa normal. [...] Dá uma olhada se essa mulher tem condições... só de olhar! Você não precisa ser um psiquiatra, um pediatra, alguém, para entender tudo isso não... meu deus, zoadá...

Balanço Geral (1)

Além da presença desses julgamentos vicários, o autoritarismo dos programas se revela de diversas maneiras. Um indicador claro disso é a forma como parte da audiência enxerga os apresentadores. Nesse sentido, Arouca (2003) levanta uma suposição sobre a relação de submissão que aparentemente se estabelece entre público e apresentador:

O telespectador, por exemplo, que envia uma carta via correio eletrônico para o “caro amigo” Datena, de quem é fã, pedindo “apoio” para “dar fim” em policiais supostamente corruptos, vê no apresentador uma autoridade tal que, provavelmente, o que Datena disser no *Cidade Alerta*, não importando o conteúdo enunciativo, será tomado como diretriz para uma ação de ordem prática. (AROUCA, 2003, p.33)

Assim, pode-se pensar que o público tende a projetar no apresentador do Jornalismo Policial a figura de alguém imbuído de grande caráter e de grandes poderes, uma última

esperança em relação aos problemas cotidianos encarados como quase insolúveis. O quadro de defesa dos direitos do consumidor (“Patrulha do Consumidor”), protagonizado por Celso Russomanno no *Balanço Geral*, é um exemplo perfeito desse processo. No caso, “pessoas comuns” enviam reclamações sobre serviços mal prestados para a Rede Record e Celso Russomanno ajuda a pessoa a resolver o problema, em geral, acompanhando-a até a loja em que foi efetuada determinada compra e acusando gerentes, vendedores e donos de estarem desrespeitando o Código de Defesa do Consumidor. Russomanno se apresenta, portanto, como herói dos consumidores desrespeitados, o qual surge em meio ao desespero para salvar os inocentes e condenar os culpados.

A fala imperativa, que se coloca autoritariamente como representante da voz do povo, é também central nos programas do gênero. Os apresentadores são os defensores firmes e intrépidos da cidadania e dos interesses de seus espectadores, que em geral são exatamente a população menos atendida pelo Estado. A posição que adotam é a daquele que se dispõe a defender heroicamente os interesses dos desfavorecidos, apontando culpados para os males que estes sofrem. O tom da voz, a postura corporal e gesticulação firme são outros traços que vêm reforçar essa posição de segurança e judiciosidade. Suas palavras, assim, estão acima de qualquer suspeita:

As variações discursivas oscilam em prescrições, ordenações, avaliações sumárias, indicações, prognósticos, diagnósticos, soluções propostas no calor da hora, conclusões apressadas e ainda, em perplexidades que evidenciam o sentimento de revolta dos apresentadores... Tudo em nome dos pobres, da família brasileira, das chamadas minorias. (BORGES, 2002, p.122)

Vejamos um exemplo da fala imperativa e sentenciosa do Jornalismo Policial:

Marcelo Rezende – E você imagina uma moça com esse corpo, ainda queria endireitar mais. Por quê? Porque essas cirurgias chegam em um momento, que a pessoa vai ficando completamente paranoica. Ela quer fazer uma atrás da outra, uma atrás da outra, uma atrás da outra.

Cidade Alerta (3)

Abaixo, seguem algumas cenas, em que a postura firme, sóbria e revoltada dos apresentadores fica clara (Imagens 46 e 47):

Imagem 46 – Geraldo Luís no *Balanço Geral* (2). Imagem 47 – Marcelo Rezende no *Cidade Alerta* (2).

Outro recurso constante no Jornalismo Policial, e que por meio do trabalho de Rocco (1989) percebemos ser provavelmente um traço prevalente da televisão brasileira, é o absoluto direcionamento das entrevistas por parte dos entrevistadores. Ao entrevistado, em geral, cabe apenas reafirmar o que já foi persuasivamente afirmado na pergunta. Valendo-se de sua posição de autoridade e de habilidade retóricas bastante refinadas (mesmo que irrefletidas), o repórter ou apresentador do programa forja entrevistas ao, insidiosamente, fazer o entrevistado falar o que o programa precisa que ele diga. Afirmções seguidas de perguntas como: “não foi isso?”, “não é?”, escondem a força que este estilo de conversação tem para modelar as respostas do interlocutor, produzindo um consenso induzido:

ao desconstruir a conversa entre Datena e Dona Rosemira, por exemplo, identificamos que a interlocução que se trava entre o programa e os personagens é pouco ou nada dialógica; não há troca. A fala destacada é a do apresentador e este usa a resposta dos entrevistados mais pobres, que ele diz inserir em um discurso de cidadania, como suporte para a sua própria argumentação. Circunscreve-se assim o campo dos enunciados estratégicos. (AROUCA, 2003, p.73)

Muitas vezes, esse processo de condução não fica explicitado, pois na edição são cortadas as falas dos repórteres, indo ao ar apenas a fala do entrevistado. No exemplo seguinte, no entanto, podemos ver como o entrevistador coloca palavras na boca da entrevistada ao caracterizar o ocorrido. No caso, eles estão discutindo a história de duas crianças autistas que eram mantidas presas dentro de um quarto pela família. Nas janelas e portas havia grades, para que as crianças não escapassem:

Mulher – Eles viviam 24 horas dentro desse quarto aqui. Daí tinha uma grade, para eles estarem vendo a gente. Aqui também nessa parede tinha uma outra. A gente colocava alguns brinquedos, né? Algumas coisas para eles brincam. Mas eles não se interessavam, né? E ficavam só aqui. Dia, noite... Daí minha mãe entrava aqui dentro para dar comida para eles.

Repórter – [ÁUDIO: repórter pergunta bem pausadamente] Chegavam a dar comida pro Júnior e pro Guilherme através da grade? É uma cena que lembra um pouco até a rotina de uma casa de detenção.

Mulher – Exatamente

Cidade Alerta (2)

Diversas conclusões podem ser retiradas dessa capacidade dos programas de conduzir a fala de seus entrevistados. Primeiramente, temos uma reafirmação da autoridade e da onisciência do entrevistador, uma vez que sutilmente é passada a mensagem que ele sabe mais sobre a vida do entrevistado do que o próprio. Em segundo lugar, vemos como os programas têm mais uma ferramenta para modelar os fatos de acordo com seus interesses mercadológicos e ideológicos. Finalmente, como discutiremos mais à frente, ao fazer isso os programas também violentam o entrevistado, pois o desconsideram enquanto sujeito dotado de uma experiência relevante e capaz de apresentá-la e discuti-la. O entrevistado é diminuído, infantilizado.

A própria estrutura dos programas é montada de forma que os apresentadores se coloquem como o centro ao redor do qual tudo circula. Ficam, portanto, na posição de um referencial moral, de uma autoridade. Esta impressão é reforçada pelo fato de que todos que falam ao vivo nos programas sempre se dirigem diretamente aos apresentadores, raramente diretamente ao público ou de forma impessoal. Assim, no trecho abaixo, enquanto o repórter narra detalhes sobre uma menina que está hospitalizada, ele utiliza, em um curto período de tempo, seis vezes o vocativo “Datena”:

Fabio Barreto – Oi Datena, muito boa noite para você, boa noite para o público do Brasil Urgente. O estado da pequena Carolina de nove anos é grave, gravíssimo, Datena. Ela passou por uma cirurgia no início do dia, mas continua não respondendo muito bem aos incentivos que são feitos pelos medicamentos e pelos médicos também, há risco de morte iminente. A menina... a bala... continua na cabeça dessa criança, é uma bala calibre 22, Datena. Essa arma, essa pistola é um calibre 22 então tem um poder de perfuração muito forte e a polícia agora investiga a possibilidade sobre se essa criança achou que essa arma por ser muito pequenininha, cabia na palma da mão... é uma arma de brinquedo. Mas de qualquer forma Datena, é aquilo, irresponsabilidade, inconsequência, o pai guardou essa arma no quarto das crianças, dentro do armário das crianças, escondido embaixo de um ursinho de pelúcia. Quer dizer, a criança pegou a arma foi brincar com os dois irmãos e deu no que deu, né, Datena? Depois ele foi dizer que não sabia que poderia acontecer isso. Ele se ausentou de casa, saiu de casa por dez minutos para comprar material de construção e, quando voltou, a criança já estava desacordada com um tiro na cabeça, Datena.

Brasil Urgente (1)

Os programas, portanto, giram em torno da figura do apresentador. É ele quem tem que ser ouvido, independente do que tenha a dizer. Dessa forma, em grande medida, o conteúdo do Jornalismo Policial são as opiniões, impressões e suposições dos apresentadores. Isso pode ser visto em todo o tempo dos programas em que eles ficam apenas tecendo julgamentos sobre os casos noticiados ou fazendo os mais diversos tipos de comentários, compartilhando suas impressões, sentimentos, ou mesmo coisas que a notícia os fez lembrar ou pensar.

Muitos desses comentários, obviamente, são absolutamente inúteis para a compreensão das matérias apresentadas. Vejamos alguns exemplos:

Geraldo Luís – [*Apresentador comenta uma notícia sobre a reprodução de uma espécie de macaco em extinção*] Interessante a imagem, muito interessante o mundo animal. Se não me engano, eu estive em Sorocaba, tem um santuário dos macacos aqui, que eu gravei com o Balanço Geral. Foi *muito* legal. Tem um santuário aqui, maravilhoso, de um cara que cuida de animais aí...

Balanço Geral (1)

Geraldo Luís – Só faltava ele ser também. Me dá um, Juan. Juan, meu filho. Juan, não vai me dizer que você também é corinthiano.

Juan Hamilton – Não, Geraldo. Sou brasileiro.

Geraldo Luís – Já vi que é corinthiano. Já vi que é corinthiano.

Juan Hamilton – Não sou, juro por Deus.

Balanço Geral (2)

Datena - O que me deixou muito triste, foi a notícia de que a Vera Fischer foi internada, ou está internada numa clínica de reabilitação. [...] e eu luto... é... nas minhas orações, penso nas minhas orações, torço nas minhas orações para que essa moça consiga se reabilitar.

Cidade Alerta (1)

Datena - Eu já enfrentei esse tipo de problema dentro da minha casa, entendeu? Mas eu... eu... eu... eu oro, rezo, porque o ser humano não merece ser consumido pela droga, [*ÁUDIO: elevação de voz*] NÃO MERECE, A FAMÍLIA DESSAS PESSOAS não, não merece ser consumida pela droga, e infelizmente é. [*ÁUDIO: em tom de frustração*] Deixa eu ver na tela.

Cidade Alerta (1)

Já neste outro trecho, Datena passa dois minutos e vinte segundos do programa falando de seu conflito particular com a Rede Record de Televisão:

Datena – Olha, a Rede Record de televisão divulgou uma nota para sites e jornais sobre a minha saída de lá, né... Eu continuo alegando o que aleguei para sair de lá, que eu não tinha condições de trabalho e que fui censurado em não dar entrevistas e respeito o Bispo Edir Macedo... Eu não vou falar o que estou querendo falar aqui, porque aquela nota é uma nota mentirosa e não condiz com a realidade. E se a Record acredita na justiça, eu também acredito na justiça e é lá que eu vou discutir com a Record os termos da minha saída da Record, não vou mandar nota para jornal nenhum. Não vou ficar discutindo através da imprensa o que que aconteceu, o que que não aconteceu. É... INCLUSIVE A PESSOA QUE... DÁ ENTREVISTA DURANTE AQUELA NOTA, FICOU MAIS NA MINHA CASA ME CHAMANDO PARA IR PARA RECORD DO QUE MINHA MULHER. NÃO SABIA MAIS QUEM ERA MINHA MULHER, SE ERA O CARA OU SE ERA MINHA MULHER, PORQUE ELE FICOU MAIS NA MINHA CASA DO QUE MINHA MULHER. ENTENDEU? E AGORA VEM FALAR BESTEIRA AÍ! Mas em respeito ao Bispo Edir Macedo, em respeito à Record, aos companheiros da Record, eu não vou falar mais nada sobre isso, não é? Mas o mentiroso dessa história não sou eu, não sou eu. Não é? E confio também na justiça. Isso vai ser discutido na justiça. E se continuar dizendo b... mentira, não é, *aí* eu perco até o respeito que eu tenho, que eu não gostaria de perder. Porque o Bispo Edir Macedo é uma pessoa que eu sempre respeitei. Agora se continuarem emitindo nota para jornal para me torrar a paciência e contar mentira... é só perguntar para o Comandante Hamilton... não é... que eu rejeitei um... m... m... primeiro contrato que foi assinado e esse cara que é o Diretor de Jornalismo de lá que disse que eu menti, praticamente disse isso, foi o cara que rasgou o primeiro contrato que eu não queria ir para lá. Depois voltou a conversar comigo e eu falei “não vou, vai o Hamilton” nu... nu... numa reunião com esse cara e “eu não vou, o Hamilton vai”, como o Hamilton foi. Ele continuou a insistir. Agora vem dizer que eu que

forcei a barra? E depois fui censurado, não tinha condições de trabalho e pronto acabou. Não vou mais falar sobre isso porque respeito os companheiros da Rede Record de Televisão com quem trabalhei e respeito e muito o Bispo Edir Macedo.

Brasil Urgente (1)

Por fim, vale também levarmos em conta a posição de “manda-chuva” que os apresentadores costumam assumir em relação à equipe do programa. Assim, não é raro vê-los dando ordens imperativamente, ou mesmo reclamando da qualidade do trabalho da equipe e cobrando melhoras, como no seguinte exemplo:

Marcelo Rezende – Eu tenho novas informações sobre a modelo que morreu na mesa de operação, morreu na mesa de operação. Porque queria colocar silicone. Vai passando as imagens! Eu quero imagens, eu não quero fotografia, não! Isso aqui é uma *televisão*! Passa as imagens aí! Eu quero imagens, eu não quero a foto! Deu para entender, o que eu estou precisando? Eu preciso da imagem, porque eu tenho informação sobre as duas modelos, sobre as duas modelos... Essa... essa fez primeiro a... é... Eeee meu pai! Misturou tudo! [...] Ah meu pai, tão misturando tudo... Pera aí. Para você e eu nos entendermos... não... vocês querem decidir, por favor. Eu preciso falar uma coisa de cada vez... Se vocês misturarem, isso vai ficar muito difícil para mim, porque eu tenho que falar da morte de duas moças [...]

Cidade Alerta (3)

Vemos, assim, como os programas de telejornalismo policial se esforçam para se colocar e, em especial, colocar seus apresentadores como um centro de referência sobre os acontecimentos apresentados. Não há, em absoluto, qualquer abertura para discussão dentro do tempo de transmissão. Os julgamentos são categóricos, sem brechas. Dessa forma, podemos reconhecer nos programas a certeza paranoica que identificamos nos discursos fascistas, tal como descritos por Adorno e Horkheimer (2006). Como discutimos a seguir, o Jornalismo Policial se apropria de alguns *tickets ideológicos* e os reitera incansavelmente, sem que qualquer possibilidade de questionamento seja aberta. Trata-se, portanto, de um pretense espaço privilegiado para a afirmação das verdades sociais e morais que nos cercam.

8.2.3 Visão de Mundo Apresentada pelo Jornalismo Policial

Finalmente, um último conjunto de elementos a ser analisado é a própria visão de mundo apresentada pelos discursos inflamados que se constituíram marca inequívoca do Jornalismo Policial. Esse tipo de discurso nos parece estar constituído, principalmente, pela seguinte visão de mundo: nossa realidade social é extremamente perigosa e este perigo tem como causa a falta de caráter e a má índole de certas pessoas, que acabam optando pelo banditismo. Para nos protegermos disso, são necessárias leis mais rigorosas e policiamento

mais intensivo. No entanto, apenas isso não basta, a sociedade precisa também violentar aqueles que a violentaram de antemão.

Poderia ser defendido que esses elementos não passam de mais alguns recursos a serem colocados na lista de estratégias sensacionalistas dos programas. No entanto, preferimos tratá-los em separado, pois pensamos que eles constituem o verdadeiro diferencial entre o Jornalismo Policial e outros programas sensacionalistas da televisão brasileira. É aqui, pensamos, que o Jornalismo Policial revela sua especificidade e uma de suas principais forças como aliciador de parte da população. A importância desses discursos dentro da estrutura dos programas é revelada, por exemplo, pela indicação de Arouca (2003) a respeito do *Cidade Alerta*. Segundo a autora, quando Datena começa a falar, a audiência não só se mantém, mas aumenta:

Medimos a audiência de um dos programas minuto a minuto quando estivemos acompanhando a gravação. Nosso objetivo era saber se os comentários inflamados do apresentador alteravam os pontos na audiência. Verificamos *in loco* que as opiniões dele fazem a audiência subir um ou dois pontos. (p.68)

O discurso dos apresentadores é tão importante que ocupa boa parte do tempo dos programas. Em nossa análise verificamos, por exemplo, que no *Cidade Alerta* (2), no *Balanço Geral* (2) e no *Brasil Urgente* (2), aproximadamente um terço do tempo dos programas foi ocupado pelos apresentadores introduzindo e comentando as notícias. É comum, inclusive, que o apresentador passe períodos de vários minutos apenas comentando e retomando as informações já dadas, sem nada acrescentar. No *Brasil Urgente* (1), como vimos, Datena em um dado momento simplesmente interrompe o programa e comenta por cerca de 2 minutos e 20 segundo a sua saída da Rede Record de Televisão, um assunto inequivocamente pessoal³³.

Como já discutimos anteriormente, pensamos que no discurso do Jornalismo Policial se constrói uma visão de mundo maniqueísta segundo a qual existe um *in-group* moralmente puro e inocente, o qual é a todo tempo vitimado por sujeitos moralmente deteriorados. Estes últimos seriam os vilões de nossa realidade social, os quais compõem o *out-group* para o qual todas as frustrações sociais podem ser projetadas. Todos nossos problemas sociais são, assim, reduzidos a uma dimensão estritamente moral, o que abre as portas para os discursos de ódio contra as parcelas da população identificadas com esse *mal* que nos assola.

Dessa forma, esses discursos podem ser compreendidos como um tipo de *ticket*, tal como o *ticket fascista* apresentado por Adorno e Horkheimer (2006). Analogamente,

³³ Pode-se pensar que essa profusa autodefesa do apresentador seria pertinente para o programa pois é uma forma de Datena assegurar frente ao público sua reputação ilibada, que havia sido colocada em questão.

encontramos um conjunto de preconceitos que impedem o sujeito de ter uma verdadeira experiência com o objeto em questão, mantendo-o afastado e protegido por conclusões inquebrantáveis e incorrigíveis sobre o assunto. Tal como o discurso paranoico presente no antissemitismo, a construção de um bode expiatório permite que determinado grupo social veja a si mesmo como puro e livre de responsabilidades sobre aquilo que se lhe passa, enquanto, ao grupo eleito como a fonte do mal, cabe toda a responsabilidade e culpa. E como esses “criminosos” e “vagabundos” são vistos como maus e desumanos, todo tipo de violência pode ser dirigido a eles, funcionando como um mecanismo compensatório para as diversas frustrações que a vida em sociedade pode vir a causar. O resultado é um discurso preconceituoso que se mistura com vários preconceitos de classe e raciais historicamente presentes na sociedade brasileira, pois os suspeitos apresentados no Jornalismo Policial geralmente são jovens, pardos ou negros e pobres.

Aqui se revela também o caráter de *engodo* que todo produto da indústria cultural e todo *ticket* ideológico carrega consigo: a solução por eles oferecida não resolve o problema que estava posto desde o início. Nem a violência, nem nenhuma outra das frustrações sociais são resolvidas pelo discurso reiteradamente apresentado pelo Jornalismo Policial. A própria violência que os programas infligem sobre os telespectadores pode assim perseverar, pois iludido por essa ideologia segundo a qual todo o mal que lhe atinge tem sua origem em determinado grupo social, o telespectador não consegue perceber os verdadeiros motivos de seu mal-estar. Se, de alguma forma, as expressões de raiva e ódio geram um tipo de gratificação ao permitir a expressão de gritos e golpes contidos que não encontram objetos a quem se dirigir, ao mesmo tempo as fontes de angústia anteriormente dadas se mantêm intocadas. Tal como o delírio paranoico em um caso clínico de psicose, o *ticket* aqui discutido pode ser entendido como uma tentativa desesperada, mas sempre frustrada, do sujeito lidar com sua angústia, sem que, contudo, a verdadeira fonte da angústia seja identificada.

8.2.3.1 A Realidade Hostil: “o perigo mora ao lado”

Como já dissemos, o foco dos programas está naquelas situações que mais patentemente ameaçam a ordem social: situações de insegurança e, em especial, ocasiões em que a integridade física das pessoas é colocada em risco. A obsessão temática que esses programas

têm pela violência, somada aos recursos sensacionalistas, faz com que se crie uma atmosfera de medo e ameaça constantes: a mensagem insistentemente repetida pelo Jornalismo Policial é a de que nosso entorno social é *extremamente perigoso*. Não se trata aqui de insinuar que os programas sejam completamente delirantes ao fazer esse diagnóstico. O problema da violência no Brasil é inegavelmente sério e preocupante. No entanto, a ênfase dada a este aspecto da realidade e a forma como ele é discutido fazem pensar que sua função no discurso do Jornalismo Policial é outra que não a informação. Segundo os programas, mais do que preocupados, nós devemos estar sempre alertas, e, também, sempre de luto por aquilo que nossa sociedade está se tornando:

Casos inusitados, assuntos pitorescos, mortes, brigas, acidentes, pancadaria, assaltos, infrações... Esses são um dos temas que compõem a agenda dos noticiários policiais, fazendo deles relatores diários do (sub) mundo do crime. Com esse feixe temático, tais jornais contam histórias e refazem discursos, publicizam a imagem da dor e restauram os fatos a partir de determinadas visões de mundo. Sangue, corpos dilacerados, flagrantes espetaculares e emocionantes deixam escapar a conturbação cotidiana e tornam visível a desordem social, promotora de fortes tensões nas sociedades modernas. (BORGES, 2002, p.63)

Vimos, também, que uma característica central dos programas é a inexistência de uma discussão mais aprofundada ou mesmo a contextualização de seu principal objeto, a violência. Dessa forma, a violência ali apresentada acaba por se consolidar no imaginário popular como a totalidade da violência real, ou a única forma da violência. A ideologia presente nos programas, portanto, não nega a realidade, mas ao se restringir a alguns de seus aspectos, encobre outros. O crime comum vira o grande mal que nos assola, em detrimento de todos os outros problemas sociais e políticos que o acompanham:

O discurso que daí emerge é, no entanto, um discurso que, na maioria das vezes, projeta a criminalidade e a violência de forma parcial, fragmentária e abstraída. Ela é vista, assim, a partir de uma lupa que só consegue enxergar pequenos delitos, agressões físicas, assaltos etc, principalmente produzidos pelas classes subalternizadas. O diâmetro da lente se mostra, no mais das vezes, incapaz de observar a violência no seu ponto de vista estrutural, ou mesmo, de perceber que ela também é produzida por grupos de estratos sociais mais elevados. Violência, nesse sentido, parece estar atrelada aos casos corriqueiros, porque mais visíveis. (BORGES, 2002, p.63)

O foco do gênero se consolida, assim, como sendo o “jornalisticamente proibido”, a “verdade” nua e crua do sofrimento das camadas populares que seria censurada, por sua intensidade, do jornalismo convencional. Esta “verdade”, no entanto, acaba por criar uma versão ficcionalizada da realidade social: o foco excessivo nessa temática faz parecer ser esse

o único problema sobre o qual importa pensar, já a ênfase sensacionalista dada a cada situação valoriza de tal forma a violência que nada mais parece existir além de ameaças, agressões, dor e sofrimento. Alguns trechos são ilustrativos:

Datena – Mas é... é... eu não sei quais são os limites mais do crime. Porque... antigamente se o cara visse uma criança dentro do carro, o cara se mandava embora. Hoje arrasta criança, hoje mata criança, e bebê de um ano de idade, não é? Quer dizer, uma criancinha mesmo, um bebezinho que acabou de vir à vida agora e já sofre a violência. [...] Se não fosse os valorosos homens da guarda municipal de Osasco esse b... bebê poderia estar morto, entendeu?

Brasil Urgente (1)

Datena - As nossas Universidade, Faculdade, algumas que são fantásticas, como a USP por exemplo [...], passa por uma dificuldade enorme, porque falta segurança. Tanto que a Polícia Militar teve que estar lá dentro. Nós temos boas escolas, mas essas escolas são cercadas de um clima de violência: traficantes, bandidos, não é? É uma coisa terrível. Não dá para suportar essa situação. São locais de saber, que deveriam preservar a condição de quem tá lá, não é? Mas não dá, tá cada vez pior, a coisa cada vez pior.

Brasil Urgente (2)

Geraldo Luís – E a gente aqui só vai contando os mortos! Mataram, mataram, mataram... Um programa desses, se eu ficar no ar cinco, dez anos, eu corro o risco de cinco, dez anos tá falando a mesma ladainha, a mesma cartilha, e a gente vai morrendo, e a gente vai morrendo...

Balanço Geral (2)

Geraldo Luís – Sabe, o mundo tinha que mudar, porque tá de mais, cara... de mais... Cara, cada notícia! Vocês viram o sujeito que mataram aí, aquele senhor, né, o aposentado. Aquele coitado da pizzeria, aquele moleque novo. Falam que fim do mundo tá aí, já faz tempo, o mundo tá acabando. Uma e quarenta e dois, deixa eu voltar a falar sobre o bebê de cinco meses de vida que morreu depois de engasgar com leite numa creche no centro de São Paulo.

Balanço Geral (2)

Marcelo Rezende - E esta é uma outra realidade da investigação no Brasil: apenas em um, em cada dez crimes, o bandido acaba condenado.

Cidade Alerta (3)

Essa caracterização de nosso entorno como *muito perigoso* faz uso, inclusive, de elementos que são exteriores aos fatos discutidos. No seguinte trecho da reportagem sobre o recém-nascido atirado da janela do carro, apresenta-se o comentário de um transeunte que viu o bebê atropelado. Trata-se de um trecho cujo tema é como a testemunha ficou traumatizada com o ocorrido. Ou seja, aparentemente se trata de apenas mais uma oportunidade para reafirmar quão vil é uma pessoa capaz de fazer um ato tão grotesco:

Testemunha – Chocante. Acho que ninguém faria isso. Acho que uma pessoa dessa não tem coração, não tem... não tem amor pela vida.

Repórter – Fabrício conta que estava saindo do trabalho quando viu a criança. Para ele, uma cena que jamais irá esquecer.

Testemunha – Foi... foi uma coisa que ficou marcado porque eu passo ali, tanto na ida quanto na volta do trabalho, praticamente eu piso em cima do... do local né. Então para mim tirar da cabeça é difícil, acho que demora um tempo para mim esquecer isso tudo que aconteceu.

Brasil Urgente (1)

Já, neste trecho, vemos como a reportagem enfatiza o trauma “irreparável da vítima”:

Repórter – Essa mulher, que não quer mostrar o rosto, que foi pega de surpresa, enquanto conversava com o sobrinho na porta de casa. Ela não consegue tirar da cabeça, o medo que passou.

Mulher – [ÁUDIO: voz distorcida] Apareceram do nada, pegaram... pelo, pelo pescoço, com a arma na cabeça, querendo um... uma condição para fugir.

Cidade Alerta (1)

Essa noção da realidade como opressiva e extremamente violenta gera, portanto, muito *medo*, elemento frequente nos discursos dos apresentadores e nos relatos dos entrevistados e repórteres. Nos programas, prevalece a mensagem de que estamos todos muito expostos, correndo muitos riscos o tempo todo. A vulnerabilidade de quem vive em nosso meio social é sempre ressaltada:

Datena – Bom, dos males o menor né, dos males o menor. Já pensou se matam o... o... o... bebê ou se matam essa senhora. Mas a gente não tem mais o direito de ir e vir, nosso direito de ir e vir não está mais assegurado. Quem anda com tranquilidade? Ou a pé ou de carro, em qualquer lugar da Grande São Paulo, não é? Acho que ninguém mais anda com tranquilidade. O sujeito sai de casa já preocupado rezando, orando para que nada aconteça. Essa é a grande verdade. E É MAIS OU MENOS, MAIS OU MENOS ESSA, ESSA É A HORA, NÉ LATINO? MAIS OU MENOS ESSA HORA QUE OS CARAS COMEÇAM A ROUBAR, CINCO E MEIA, VAI ATÉ SEIS E MEIA, SETE HORAS E ROUBAM E SAEM COM REFÊNS A BORDO.

Brasil Urgente (1)

Datena – O que eu quero dizer, é que a vida nesse país não vale, absolutamente, *bulhufas*! Né... a sua, a minha, a de todos nós, não vale bulhufas! Ó lá ó! O cara sai, pensando que tá numa boa, vestindo uma camisa 10 de um time de futebol, e quando ele vira, tem seis ou sete para matá-lo, para executá-lo. E isso pode acontecer para qualquer um de nós [*sic*]. Basta o quê? Você estar respirando, e sair de casa, para trabalhar... ou para um momento de lazer... ou daí por diante.

Cidade Alerta (1)

Além disso, encontramos no discurso do Jornalismo Policial um alarme explícito para que seus espectadores sintam medo:

Datena – CARONA PARA A MORTE. EX-NAMORADO SE OFERECE PARA LEVAR ESTUDANTE PARA UMA PROVA. Adivinha o que acontece! Você vai ficar sabendo daqui a pouco depois do intervalo comercial que tem 3 minutos. Eu vou, mas volto já com essa reportagem da Débora Lopes, que é uma carona para a morte. Tome cuidado hein, tome cuidado hein! Volto já.

Brasil Urgente (1)

Marcelo Rezende - Vai vendo! As pessoas jogadas na maca! É o Estado... é a saúde no Brasil! A saúde no Brasil está doente... ó lá! Cirurgia: *não tem*! Pediatria: escreve aí meu amigo, *não tem*! *Não tem*! Você vai vendo, olha as pessoas chegando e elas ficam no corredor! O drama da saúde pública!

Cidade Alerta (3)

No trecho abaixo, Datena pede para que seja transmitida uma pequena cena de tiroteio (Imagem 48). A cena é repetida sete vezes consecutivas e, enquanto o apresentador fala, ouvimos ao fundo o som de tiros:

Datena – Agora você imagina aí... BALA FIDEL!! Cadê a bala aí, ô Fidel? Aí... você entendeu como é o negócio? Devia ter acontecido isso aqui. Não sei como não morreu gente aí. Essa é a sinfonia que a gente está acostumado a ouvir hoje em dia. Você está aí num banco fazendo uma operação financeira e de repente SAI QUE É BALA, SAI QUE É BALA. Imagine o desespero das pessoas.

Brasil Urgente (1)

Imagem 48 – Cena de tiroteio.

Nesse sentido, Borges (2002) ressalta como os ambientes mais frequentes nas reportagens do Jornalismo Policial são espaços que já carregam consigo certas conotações negativas, seja no sentido de dor e sofrimento (como hospitais, cemitérios), seja no sentido da violência, do excesso e da má índole (bairros periféricos, motéis, delegacias, casas pobres e cenários marcados por atos violentos). As próprias falas dos repórteres e apresentadores, carregadas de adjetivos negativos e dos recursos que já analisamos, servem para dar ainda mais ênfase a este cenário desalentador. Arouca aponta para essa realidade selvagem retratada pelo *Cidade Alerta*:

Depois muda o tom de voz, assume o “dedo ameaçador” e lança a pergunta: **“Você quer ver uma cena terrível que poderia ter acontecido com o seu filho, com o meu que está em casa?”** E fala de um assalto a uma padaria que acabou com um rapaz gravemente ferido. **“mas poderia ter sido pior!”**, acrescenta. “Me dá os sons dos tiros! Ouça os tiros!” (aparece uma imagem de policiais perseguindo alguém que **não se vê** e sobe som de tiros). (2003, p.56, grifos da autora)

A seguir, segue trecho em que um repórter entra na casa em que um bebê supostamente morreu por descuido dos pais (Imagens 49 e 50):

Repórter – Olha, nós vamos entrar agora, acompanhados da Polícia Militar, no local onde o corpo da bebê foi encontrado. Era aqui, nessa casa, que viviam então seis crianças. Além da bebezinha existiam outras cinco neste local. São apenas dois cômodos. Por todos os cantos muita sujeira. Olha aí todo este local, onde viviam todas essas crianças. Um local *completamente* insalubre, o cheiro por aqui é muito forte, além de toda essa roupa jogada, e esse sofá completamente quebrado, rasgado. O móvel, olha, bastante deteriorado. Formiga por aqui. Louça suja, vazio. Aqui, vamos abrir a geladeira para a gente olhar, alguma coisa de alimento, comida, fruta, mas olha, *quase nada*.

Balanço Geral (1)

Imagem 49 – Roupas jogadas no chão do quarto.

Imagem 50 – Conteúdo da geladeira.

Um dos efeitos desse medo todo é o constante estado de perplexidade diante dos fatos relatados. A violência é apresentada como desconcertante, sem sentido, como um desvio que deveria ser extirpado, porém, nunca como algo que possa ser questionado ou investigado. No trecho seguinte, o apresentador se pergunta como é possível que determinado crime possa ter ocorrido, mas já oferece de antemão a resposta. O crime ocorreu pela natureza impaciente do criminoso:

Datena - Agora que coisa terrível, né? Como é que um cara com motivo torpe, idiota, imbecil, acaba cometendo um crime como esse aí? Porque parece que era uma pessoa impaciente, brigava com todo mundo, né? E tinha fama é... é... de um sujeito que arrumava confusão dentro do condomínio.

Brasil Urgente (1)

Nesse outro trecho, o repórter narra uma cena de agressão como algo selvagem, como um ataque de “fúria sem sentido”:

Repórter – Leandro chega a se despedir do grupo, mas depois acaba entrando no elevador com destino ao térreo. De braços cruzados, ele permanece calmo até ser *selvagemmente atacado*. O que acontece depois é uma *fúria sem sentido*, Leandro acaba sendo morto a facadas por um vizinho.

Brasil Urgente (1)

Aqui, vemos como as reportagens privilegiam falas que indicam a perplexidade por parte dos envolvidos nos diversos crimes:

Repórter – Vizinhos não conseguem entender o que aconteceu.

Entrevistada 1 – Não é bar de bagunça, bar de... sabe, bêbado, não é. É bar de *família mesmo*. É uma tristeza ter acontecido tudo isso com pessoas que eram amigos da gente.

Entrevistada 2 – Ele era uma pessoa muito boa, o dono, a gente, as mulheres chegam, ele atende a gente primeiro de tudo, sabe? Então é um ambiente que a gente nunca viu isso, gente. Eu conheço ele aqui há mais de vinte anos.

Cidade Alerta (3)

A violência exibida exaustivamente pelo programa é entendida, portanto, como algo em larga medida inexplicável e injustificável, algo exterior às boas pessoas e às relações sociais normais, algo que as atinge injustamente. No trecho seguinte, vemos Datena diagnosticando a infinidade da maldade humana. Abaixo, Marcelo Rezende separa os bandidos dos inocentes

pertencentes às torcidas organizadas. Neste ponto, começamos a ver como os programas entendem a fonte de toda violência. São as más pessoas, os bandidos, o núcleo do problema:

Datena - Quando você pensa que a maldade humana chegou no ponto em que devia chegar, ela se estende cada vez mais. São criativos na maldade. LEI FRACA, VAGABUNDO MATANDO MAIS.

Brasil Urgente (2)

Marcelo Rezende – Eu sempre digo aqui a mesmíssima coisa: o ser humano, cada vez é mais ser, e menos humano. E eu ao dizer... isso, eu quero dizer para você o seguinte: eu vou mostrar agora... se você imagina que *um* amigo possa fazer isso com outro, eu quero te dizer: você, se acha, achou pouco, porque tem muito mais.

Cidade Alerta (2)

Nesse outro trecho vemos como o apresentador separa as pessoas boas dos marginais, de quem não se poderia cobrar ética. Assim, os programas constroem uma visão fortemente maniqueísta do mundo, em que a esfera do bem está constantemente ameaçada pela esfera do mal, a qual é encarnada pelos infratores da lei:

Datena - Tá cada vez mais difícil enfrentar esse banditismo que não tem... não tem regra, não tem coisa nenhuma, não é? Ética não tem porque é bandido. A gente não vai exigir ética de bandido. Mas havia determinadas éticas que alguns bandidos respeitavam, criança, mulher... Agora não tem mais nada. Os caras vão para matar ou morrer. Geralmente matam, matam crianças, velhos. Não viu o caso do velho de 80 anos que tomaram, para tomar a casa dele, quase mataram o coitado.

Brasil Urgente (1)

Essa violência, portanto, vem sempre de fora:

Datena – Olha, apesar de... a maioria das pessoas não poder ter arma em casa, as pessoas tem medo da violência que nós temos exatamente fora de casa. Então o cara fica ali com a arma para ter a sensação que vai se proteger. Não vai. Porque geralmente as pessoas entram na casa, roubam o que você tem, pegam a arma que você tem e às vezes até atiram em você.

Brasil Urgente (1)

Os programas constroem, desse modo, uma noção de realidade extremamente hostil. Estamos todos cercados de perigos e, por isso, andamos todo o tempo com medo. Finalmente, articulando a tendência sensacionalista e a superficialidade da reflexão sobre a violência surge a ideia de que toda essa hostilidade se explica, exclusivamente, pelo caráter de certas pessoas, os criminosos, que não teriam nenhum tipo de ética: “os programas policiais parecem que ‘concebem a violência no seu plano moral (e personalizado)’” (BORGES, 2002, p.65). As atitudes desses seres hediondos, que se contrapõem às boas pessoas, são absurdas, incompreensíveis. Vemos, assim, como vai se construindo uma visão absolutamente preconceituosa em relação aos suspeitos e criminosos apresentados. Trata-se de pessoas sem nenhum tipo de compromisso moral e que, por isso, se permitem fazer atrocidades. Mais uma vez, não se trata aqui de afirmar que o Jornalismo Policial está completamente equivocado ao

atribuir a responsabilidade dos crimes a seus realizadores. Os criminosos, assim como qualquer indivíduo, devem ser responsabilizados por seus atos. A redução do problema da violência a um problema estritamente moral, no entanto, deixa de lado importantes aspectos sobre o processo de produção dessa violência. Vejamos alguns exemplos em que essa moralização dos problemas apresentados é explicitada:

Percival de Souza - [VÍDEO: *Marcelo Rezende e Percival conversando no estúdio*] Marcelo, eu tenho feito questão nesses últimos casos graves de latrocínio de conversar com o bandido, de procurar entendê-lo quando ele é autuado em flagrante na delegacia. Então eu tô vendo, isso tá uma tônica. Primeiro, eles têm o prazer de matar. Essa é a expressão correta: *prazer de tirar a vida* da vítima. Segundo, perdeu o sentido você seguir todas as instruções. Você não tem garantia nenhuma de seguir as regras do jogo que ele pretende escapar... ahn... implantar. Ele atira em você *por nada*, sem motivo nenhum.

Cidade Alerta (3)

Policial – [VÍDEO: *alguns jovens estão sendo revistados pela polícia*] Tudo menor. Tudo safado.

Cidade Alerta (3)

Repórter – O quarto integrante é esse adolescente de 14 anos. E escola para o crime está dentro de casa: a mãe do jovem está presa por tráfico de drogas e ele disse que o sonho de criança era se tornar um policial. O desejo de defender a população parece ironia, já que o papel dele dentro do bando era o de agredir as vítimas.

Cidade Alerta (1)

Datena – Olha, absolutamente não me interessa que bandido matou bandido. Mas é o discurso que a gente faz há algum tempo. [...] Nesse caso aí, nós vamos mostrar as imagens, o Saulo vai repetir, é um traficante que é assassinado. Você vai dizer: ‘é... Datena, mas o cara era traficante, como você mesmo diz, bandido que arreventa com a vida das pessoas’ e daí por diante, mas do mesmo jeito que o traficante é assassinado [...] fazem isso com gente de *bem*, né? Contratam assassinos de aluguel. E pode ser você, posso ser eu, pode ser o seu pai, a sua mãe, um filho seu, uma filha minha, pode ser *qualquer um*. Eles contratam uma corja, uma alcateia, um bando de animais selvagens, para colocar as pessoas em emboscadas. Nesse caso foi um traficante, o mundo não perdeu absolutamente nada, porque esse cara destruiu várias famílias e é uma briga de bandidos.

Cidade Alerta (1)

Datena – Bom, o negócio é o seguinte: quanto a esse negócio de assalto com refém, primeiro é o famoso e popular “de menor”, não é? É o “de menor”. O menor abandonado é outra coisa. Aquele que é abandonado pela família, aquele que se ferra, aquele que é obrigado a pedir esmola, esse aí é o menor abandonado, que o Estatuto do Menor e do Adolescente protege, mas nem tanto quanto protege esses vagabundos, desses menores bandidos e assassinos e daí por diante, não é?

Cidade Alerta (1)

Completando esse mapeamento moral da sociedade, não faltam no Jornalismo Policial referências aos grandes pilares da moral e dos bons costumes: a religião e a família. Pilares estes constantemente desafiados pelos seres “cada vez menos humanos”. Essas referências aparecem, portanto, como um elemento importante no processo de separar as pessoas “de bem” das pessoas “más”. Aqui, podemos pensar como no Jornalismo Policial está em jogo um

processo análogo ao que Adorno (1971) apresenta a respeito da construção imaginária de um *in-group*, ao qual todas as características boas são atribuídas, e, em oposição a este, um *out-group*, ao qual caberá tudo que há de ruim na sociedade. Tal processo projetivo, também presente na lógica do nazismo, permite ao indivíduo se distanciar dos problemas sociais, pois a responsabilidade seria inteiramente do outro: os criminosos, esses seres corrompidos, seriam a causa do mal que nos ronda. Vejamos alguns exemplos em que as características do *in-group* são explicitadas:

Percival de Souza – Você pode fazer cirurgia a prazo, em suaves prestações. Todo mundo preocupado com o corpo sarado. Agora com a alma sarada, ninguém tá preocupado.

Marcelo Rezende – Alma sarada amigo, só tem um outro lugar para você. É você tendo uma conexão com Deus. Isso só com ele mesmo. Aí tua alma sara de qualquer coisa.

Cidade Alerta (3)

Datena – Eu tava vendo ali duas *mulheres maravilhosas* da televisão brasileira, não é. A Ana Hickmann e a Luciana Gimenez, que têm uma vida muito legal, vivem bem, com seus maridos e tal.

Cidade Alerta (1)

Datena – Agora, ninguém tem o direito, até é bíblico isso, não cobiçai a mulher do próximo, mas ninguém tem o direito, porque também é mandamento bíblico, de matar alguém. Deus tira e Deus... Deus dá a vida e Deus tira a vida, né?

Brasil Urgente (2)

A presença da religião é tão importante nesses programas, que o *Brasil Urgente* foi, recentemente, condenado pela Justiça Federal a se retratar publicamente por desrespeito à liberdade de crenças, uma vez que teria associado o banditismo ao ateísmo:

O Ministério Público Federal (MPF) moveu uma ação civil pública contra a emissora. Segundo o órgão, a Band ‘ignorou a função social do serviço público de telecomunicações, bem como sua finalidade educativa’ ao exibir as falas do apresentador, que também atribuía os males do mundo aos descrentes. ‘É por isso que o mundo está essa porcaria. Guerra, peste, fome e tudo mais, entendeu? São os caras do mau. O sujeito que não respeita os limites de Deus, é porque, não sei, não respeita limite nenhum’. (CARTA CAPITAL, 2013)

A estigmatização dos criminosos, a redução destes a pessoas que, no limite, escolhem a vida do crime por prazer, por sadismo, por preguiça, por falta de caráter ou por falta de amor a Deus é, portanto, um elemento indispensável do Jornalismo Policial. Dessa forma, os programas podem se furtar a uma discussão mais complexa sobre os problemas apresentados. Como a causa dos problemas é única e exclusivamente a má índole dos marginais, a questão já está solucionada de antemão e nada mais precisa ser discutido ou investigado além das estratégias de policiamento e punição. Nesse sentido, Borges comenta acerca do *Bandeira 2*:

Com a utilização de adjetivos como “ladrões”, “vagabundos”, a enunciação emitida por Jânio Arley constrói dispositivos de identificação que, através do advérbio ou da expressão de exclusão “só”, descarta a possibilidade dos dois jovens noticiados pelo seu jornal exercerem outra atividade senão aquela que ele reprova com rispidez [...]. Para o repórter do *Bandeira 2*, se os rapazes quisessem, não estariam ali, mas como não querem... A opção deles pelo mundo do crime é bastante clara na observação contundente do repórter: emprego e trabalho definitivamente estão fora das pretensões para aqueles que adotam o crime como meio de sobrevivência. (2002, p.136)

Assim, valendo-se de sua autoridade incontestável dentro do contexto do programa, o apresentador reduz seus entrevistados ao que ele acredita (ou encena acreditar) ser a *verdade* sobre eles. Ele tem conhecimento completo sobre a natureza dos criminosos, sua palavra é a única realmente verdadeira sobre o assunto. E, segundo ela, os criminosos são seres vis que ameaçam a ordem social, e dos quais nós temos que nos proteger agressivamente. Essa moralização da violência, portanto, é peça central no processo de incitação do “pânico social” tão caro aos programas:

As matérias que abordam, exclusiva ou acessoriamente, o pânico social relacionado à violência, recrutam os depoimentos “amedrontados” de sorte a direcionar o medo para os grupos sociais criminalmente estereotipados. Crimes nucleares, delitos ecológicos, fraudes cambiais, transgressões penais contra o consumidor etc. – com sua fantástica potencialidade lesiva – serão sempre menos chamados à descrição jornalística do pânico devido a sua incapacidade de reforçar os estereótipos criminais vigentes, através do direcionamento do medo. (BATISTA, 1994, p.106)

Ainda sobre a estigmatização dos suspeitos e criminosos, vale lembrar a insistência desses programas em focar partes do corpo dos entrevistados, suas roupas, sapatos, dentes, tatuagens, o peito sem camisa, a pele de cor parda. Essa visão preconceituosa, que identifica nas marcas do corpo os sinais do banditismo, somada à compreensão cristalizada sobre o problema da violência facilita, inclusive, a tarefa investigativa destes jornais. Afinal, não são necessárias apurações cuidadosas, uma vez que o objetivo da matéria é encontrar um culpado e este, muito provavelmente, carrega em si os estigmas do “mau elemento”. Reencontramos, aqui, a tendência a pensar por meio de estereótipos típica do indivíduo pseudoformado. Os programas se dão o direito de preencher por conta própria as lacunas discursivas que uma apuração parcial por ventura tenha produzido. Como resultado, temos a promoção inequívoca de um triste conjunto de preconceitos:

O enquadramento em determinada parte do corpo parece auxiliar no reconhecimento e se constitui em uma das estratégias mais recorrentes do *Bandeira 2*. O corpóreo constitui-se, então, como fundamental no processo de construção de sentidos. Aqui, literalmente, o corpo fala, ensaja

traços discursivos que atendem às aspirações do *Bandeira 2* que pratica ingerências nas pessoas e nos espaços que noticia. (BORGES, 2002, p.146)

A seguir, vemos um trecho em que o apresentador revela abertamente seus preconceitos.

Abaixo, seguem algumas imagens de suspeitos exibidos pelos programas (Imagens 51 e 52):

Geraldo Luís – A polícia revelou a identidade do principal suspeito de ser o falso médico pediatra, aquele xarope que eu mostrei aqui, que atendia várias crianças em hospital na zona leste de São Paulo. [Vídeo: aparece na tela do estúdio a foto de um suspeito] Bem, é uma foto suspeita, é uma foto suspeita. Não é ainda... eu não posso afirmar. Mas fica de olho. Marca bem o rosto da fera.

Balanço Geral (1)

Imagem 51 – Suspeitos algemados em delegacia. Imagem retirada do *Cidade Alerta (1)*. Tarjas pretas acrescentadas por nós.

Imagem 52 – Suspeito sendo carregado por policial. Imagem retirada do *Cidade Alerta (3)*.

Uma vez que os crimes apresentados são sempre “crimes de rua”, protagonizados por pessoas das classes sociais mais desfavorecidas, o preconceito inerente à moralização da violência acaba por se misturar com preconceitos de classe historicamente enraizados em nossa cultura. Segundo o retrato traçado, a fonte de nossos problemas está localizada, exatamente, nos grupos sociais que mais aparecem como agentes dessas cenas de violência, ou seja, via de regra, jovens do sexo masculino, pobres e pardos. São estes “seres depravados”, portanto, o grande mal que nos cerca, o tumor social que violenta inocentes em todos os cantos do país.

A contraparte necessária da identificação do *mal* é, por exclusão, a delimitação do *bem*. Assim, o telejornalismo policial se afirma ostensivamente em oposição à miséria e à violência por ele exibidas. Concomitante com as cenas violentas, como já vimos, surgem sempre as exclamações de que isso é um absurdo, é inaceitável, absolutamente intolerável. Dessa forma, apresentador e equipe se colocam no lado do *bem*, no lado do povo trabalhador e correto, inocentes sobre quem recai a desgraça dessa sociedade doente. O Jornalismo Policial se pretende porta-voz dos justos anseios da população inocente, trabalhadora e desamparada pelo Estado:

Outra faceta dos noticiários populares é a visibilidade da miséria humana pautada por uma função social: ajudar os desvalidos e excluídos. Já que a esfera pública (aqui entendida como o Estado) mostra-se cada vez mais inoperante para atender as necessidades básicas do cidadão (aliás, o resgate da cidadania é o ponto-chave dessas iniciativas), esses programas despontam como alternativa de melhores condições de vida a uma parcela da população desprovida de tudo ou quase tudo. Sonhos, desejos e aspirações são publicizados a fim de que sejam atendidos pelos programas. (BORGES, 2002, p.118)

Como Borges ressalta, estes programas também atuam, muitas vezes, anunciando e divulgando campanhas de ajuda, pedidos de socorro de cidadãos, populações ou instituições que estejam em situações desfavoráveis. Estas mensagens funcionam como um contraponto forte à desumanidade por eles repetidamente identificada. Completando o quadro maniqueísta de mundo, surge o lado do bem, o lado do trabalho, da ajuda mútua, da solidariedade. Evidentemente, como as campanhas humanitárias revelam, é desse lado que se localizam a equipe do programa e os cidadãos trabalhadores que formam sua audiência. E é esse lado, esse círculo social moralmente imaculado, que deve ser protegido com unhas e dentes dos vilões que o cercam.

Borges (2002, p.110) levanta, ainda, outra hipótese que nos parece pertinente: a confusão presente no conteúdo e na forma das reportagens, somada ao excesso de artefatos, detalhes, objetos e cores presentes nos programas, refletiria o caos que seus discursos tão insistentemente procuram apresentar. Em contraposição a isso, surgiria o tom imperativo, duro e seguro dos apresentadores. Assim, o apresentador aparece como aquele que (imaginariamente) vai colocar “ordem no pedaço”, vai de cima para baixo reorganizar nossa sociedade caótica, a partir de sua elevada autoridade e de seu impecável senso ético. É inevitável aqui comparar essa posição ocupada pelo apresentador com a do líder fascista, aquele a quem cabe organizar a nação e cuidar autoritariamente de seus membros. Dessa forma, a grande audiência que esses programas conquistam pode ser vista como um importante índice do grau de autoritarismo presente em nossa sociedade:

De fato, ao se reportarem a temas candentes, os apresentadores estabelecem uma espécie de pacto com os telespectadores e despontam como alternativa, inclusive, para legislar sobre os seus problemas. É bastante comum que os comunicadores pleiteiem candidaturas no legislativo e executivo e consigam expressiva votação. Jânio Arley – apresentador do *Bandeira 2* – candidatou-se nessa última eleição ao cargo de vereador. Casos aqui já citados como o de Carlos Massa (*Ratinho Livre*) e Luís Carlos Alborghetti podem também ser utilizados como exemplo. O lugar aí instituído é o lugar do provedor, lugar da solução e da esperança. (BORGES, 2002, p.124)

Nesse sentido, podemos lembrar, ainda, do caso do radialista Afanásio Jazadji, que em 1986 foi eleito deputado estadual de São Paulo com a maior votação da história do estado (558.138 votos), e, mais recentemente, dos dois mandatos conquistados por Wagner Montes como deputado estadual do Rio de Janeiro (2006 e 2010) – sendo que no último pleito, Montes conquistou mais de 528 mil votos, obtendo a maior votação da história da casa. Com relação a São Paulo, vale lembrar também os quatro mandatos seguidos para deputado federal já conquistados por Celso Russomanno³⁴ e seu bom desempenho nas eleições de 2012 para prefeito da capital paulista.

Quanto a essa postura heroica assumida pelos apresentadores, os seguintes trechos são bem ilustrativo. No primeiro, Marcelo Rezende conta sua própria história de autossuperação pela via do trabalho e do sacrifício pelos outros. Já no segundo, Geraldo Luís explicita sua preocupação em ser um “ser humano cada vez melhor”:

Marcelo Rezende – Vou contar uma história para você. Quando eu era garoto, minha família era de uma pobreza assim, danada. Não era *pobreza*, como a dessa pobre, desse senhor, mas era uma família pobre. E eu... pensava só na vida uma coisa, isso era um pensamento *permanente* na minha vida, por isso eu fui trabalhar muito garoto. Eu disse: eu preciso ganhar a vida, porque quando meus pais ficarem velhos, eles não vão ter condições de se manter, e eu vou ter que mantê-los. Então eu preciso trabalhar. Eu larguei colégio, eu larguei estudo, eu larguei tudo e fui *meter a mão na massa*, correto? Quis Deus, infelizmente, que ele quisesse assim, levou meus pais cedo, mas eu pensava nisso.

Cidade Alerta (2)

Geraldo Luís – Geraldo, você tem que sair candidato, você tem que se eleger... Para quê!? Eu acho que eu já sou candidato, eu já sou candidato sim. A ser um ser humano cada vez melhor...

Balanço Geral (2)

Vemos, assim, que a visão de mundo construída pelo Jornalismo Policial é intensamente maniqueísta e desalentadora. O mundo seria constituído pelas pessoas boas, as quais estariam cercadas por uma realidade completamente hostil, repleta de ameaças e de forte violência. Esta violência, por sua vez, teria como origem sujeitos moralmente deteriorados. Mas o discurso dos programas não se restringe a fazer este diagnóstico: eles têm a solução na ponta da língua.

³⁴ Apesar de Celso Russomanno não ser um representante exato do que até o momento apresentamos como o jornalista policial, as semelhanças são claras e a proximidade se revela, inclusive, em suas diversas aparições em programas do gênero, como o *Aqui Agora* e, mais recentemente, o *Balanço Geral*.

8.2.3.2 A Solução: Justiça, Punição e Agressividade

Como indica Borges (2002, p.162), está implícito no discurso do telejornalismo policial que sua função é não apenas identificar os malfeitores, mas fazê-lo para auxiliar no processo de expurgá-los de nossa sociedade. Este processo de expurgo, nos parece, toma principalmente duas formas: um apelo para que os aparelhos policial e jurídico se façam mais presentes, mais intensos e mais eficientes; e um desejo irresistível de agredir os ditos marginais.

Com relação à primeira forma, são constantes os apelos urgentes por mais policiamento, melhor equipamento policial, leis mais severas, penas mais fortes etc:

considero que os noticiários policiais estão na esteira de um ideal disciplinador que se respalda na tática punitiva contemporânea. De fato, ao tornarem públicos crimes e outros delitos, esses noticiários se instituem como vigilantes do crime (*Vigiar e Punir*, já diria Foucault) condenando ações e práticas abomináveis. Mais do que isso, tais programas conclamam a sociedade, os órgãos competentes, a fazerem valer a lei, ou seja, a aplicarem os dispositivos de disciplina que se tem como parâmetro. Uma vez que a sociedade está, historicamente, sob a administração do sistema carcerário (do enclausuramento), não são raras as vezes em que testemunhamos nos discursos desses noticiários o pedido pelo aprisionamento. Em casos considerados hediondos justificar e aplicar a pena de morte e outros recursos mais drásticos se torna uma urgência. (BORGES, 2002, p.67-68)

Vemos, assim, que nesse gênero jornalístico impera o anseio por um maior controle social, mais vigilância, mais punição às infrações. O quadro maniqueísta e moralizante criado impede que outras respostas sejam elencadas, como a defesa da melhoria da educação ou das condições gerais de vida:

Podemos dizer, então, que há um aquém e um além da cena. Datena endossa essa ideia logo depois das imagens, comentando que essa é a triste e dura realidade do país. Como quem diz: fazer o quê? A barbárie está aí e não fomos ('os brasileiros trabalhadores') que a criamos. Foram os bandidos que deviam estar na cadeia (isso é sempre reafirmado por ele). Esse universo imaginário, dividido entre bandidos e brasileiros trabalhadores, tem por efeito caber na cena horrenda fora do sujeito. Ele não se confunde com ela. O problema é do outro, e muito embora pela via da identificação ele não se inclua, o problema poderia ser dele. Por isso mesmo, torna-se imprescindível vigiar o Mal. (AROUCA, 2003, p.54)

O problema são os sujeitos moralmente podres que ameaçam a ordem e, portanto, a solução deve necessariamente passar pelo controle exercido sobre eles. Nesse sentido, já podemos ver como esse conteúdo expressa uma tendência social paranoica: temos que estar

extremamente atentos o tempo todo e muito bem equipados para lidar com as ameaças, pois o mal está à espreita.

Assim, é muito frequente nos programas críticas ao nosso sistema legal, pois este seria formado por “leis fracas”, que não dão conta de conter a barbárie que nos cerca. Os apresentadores repetem inúmeras vezes que nós precisamos fortalecer nosso conjunto de leis e nosso aparato policial para controlar esse estado de coisas:

Datena – Bom, moral da história. É, não teve aquele cara que botou fogo na casa que... porque não... não foi pego em flagrante... ele pode voltar a qualquer momento e dizimar a família inteira e a família, além de perder a casa, quase perdeu a vida, tá com medo do cara voltar e... e... matar todo mundo? Quer dizer, parece que as leis beneficiam mais os bandidos desse país do que o cidadão de bem, aquele que trabalha apertado, suado e daí por diante.

Brasil Urgente (2)

Datena – Olha, o grande detalhe é que sequestro, crime hediondo, não dá a mínima chance para... para vítima, né? Os caras eram colocados na cadeia e não tinham direito à progressão de pena. Não tinha, não tinha progressão de pena para sequestrador. Quer coisa pior que sequestro? De repente, imagine alguém da sua família sequestrado e você desesperado, não sabendo o que tá acontecendo com seu ente querido na mão de... de marginais da pior espécie, que cortam orelhas, cortam dedos. E não têm a mínima cerimônia, não fazem a mínima cerimônia em matar. Essa é a grande realidade. Esse tipo de gente merece sair da cadeia? Não. [...] Tinha que dar prisão perpétua para sequestrador. No mínimo. No mínimo prisão perpétua para sequestrador.

Brasil Urgente (2)

Datena – Esse estado de coisas, absolutamente, [*elevação de voz*] NÃO PODE CONTINUAR, OU A GENTE ENDURECE AS LEIS, ou a situação continua desse jeito.

Cidade Alerta (1)

Marcelo Rezende – Eu vou dizer uma coisa para você. Eu acho que gente que... uma pessoa que nem essa filha, uma pessoa que nem a outra... aquele... do filho lá... do moço de lata, tem que ir para uma prisão perpétua e ficar lá até *morrer*. E essa pouca vergonha desse país, onde um monte de político que não resolve nada a nosso favor, não tem coragem, não tem coragem de ir e votar uma prisão perpétua num caso assim.

Cidade Alerta (2)

Marcelo Rezende – Mas daí eu voltei para São Paulo, andei em São Paulo, sábado à noite, não cruzei com nenhuma batida policial. Andei no domingo não cruzei com nenhuma batida policial. Não é possível, né? Que a gente tenha 32 corpos, 32 pessoas baleadas, sendo que 18 morreram e você não cruze com *nenhuma blitz*, nada.

Cidade Alerta (3)

Marcelo Rezende – Por que que eles fazem isso? Porque nós não temos uma punição rigorosa. [...] Se por ventura, se por ventura, nós tivéssemos nesse país uma resposta imediata a esse tipo de crime, isto é, se nós pudéssemos ver um sujeito desses, indo para um julgamento, e um julgamento onde pudesse chegar até a pena de morte, a pergunta que eu te faço é: ele atiraria ou não atiraria? Digamos que ele atirasse. Tudo bem. Ele atirava mas morreria também, era menos um.

Cidade Alerta (3)

No entanto, o simples pedido por mais controle não parece encerrar a questão, pois a forma desses pedidos deixa clara a raiva e o consequente desejo de agressão que se tem em relação aos bandidos. Como os constantes apelos à pena de morte deixam claro, não basta punir e isolar o malfeitor, é preciso destruí-lo, fazê-lo sofrer, torturá-lo. Neste sentido, ficam claras também as críticas ferrenhas contra os “intelectuais” defensores dos direitos humanos. Como é possível alguém querer que a encarnação do *mal* tenha algum tipo de privilégio? Bandidos têm que ser tratados como lixo, que é o que são. Sobre esse afã de raiva, Periago comenta:

Esse formato de apresentação foi inspirado nos programas policiais oriundos do rádio. A estrutura é a mesma utilizada no programa Afanásio Jazadji na qual o apresentador, protegido dentro do estúdio, descarrega toda a sua revolta em cima de uma reportagem gravada em uma fita. A dramatização está aí, o apresentador deflagra a sua ira sobre o caso e não tem o “bandido” em sua frente, nem o vê em momento algum, a não ser a imagem dele no momento em que a fita está sendo exibida. O apresentador passa a fazer o papel de “defensor do povo” utilizando gestos corporais, a imitação e a entonação de voz (geralmente muito grave) ajudam a reforçar essa postura em cima de um discurso proferido em tom de crítica ou de desabafo. (2004, p.75)

A defesa intensa de atitudes violentas por parte da polícia também aponta para essa direção: “o mal deve ser combatido a qualquer preço para que o bem vença” (AROUCA, 2003, p.54). Vemos, portanto, que tanto na forma como no conteúdo do discurso, o Jornalismo Policial transmite a mensagem de que é necessário e justificado que a sociedade agrida de volta aqueles que a agrediram. Pode-se dizer, inclusive, que o discurso do Jornalismo Policial flerta com a ideia de um Estado autoritário, que tenha liberdade de agredir a qualquer um que se oponha à sua concepção de ordem. Contudo, o pedido raivoso de justiça não é apenas um pedido de que se estabeleçam mecanismos de controle social, mas também uma forma “politicamente correta” de expressar certa agressividade contida no sujeito. A alteração no volume de voz dos apresentadores assim como as diversas ofensas por eles proferidas são bons indicativos do desejo de agressão que suas falas contêm. Isto é, a justiça aqui pode em larga medida ser lida como uma vingança legalmente legitimada, como uma nova agressão, agora dirigida contra os infratores. Eles têm que pagar pelo que cometeram, *precisam ser presos*, ir para a *cadeia*. Eles têm que receber o que merecem:

Datena – Mas o cara que aponta a arma p... para um bebê de um ano merece que tipo de pena? QUE PENA QUE O SENHOR DARIA PARA UM CARA QUE APONTA UMA ARMA É... PARA A CABEÇA DE UM BEBÊ? QUE PENA QUE A SENHORA DARIA PARA UM CARA QUE APONTA UMA ARMA PARA A CABEÇA DE UM BEBÊ? QUE PENA VOCÊS DARIAM? HÃ? QUE PENA?

Brasil Urgente (1)

Repórter – Inconformado, Rafael espera pena máxima para o assassino da irmã.

Irmão – Eu quero ele triplamente qualificado com a maior pena porque quem age dessa maneira não tem que pegar uma pena simples só porque ele nunca cometeu nada. Ele tem que pegar uma pena severa mesmo, severa. Agora minha irmã está lá no cemitério... nossa, parece que ficou um pedaço de mim lá.

Brasil Urgente (1)

Datena – ESTA É A SITUAÇÃO DE UM TRÂNSITO QUE MATA, mas um trânsito que mata todo dia e que as pessoas [*elevação de voz*] BÊBADAS OU NÃO, DROGADAS OU NÃO, MATADORAS OU NÃO, saem andando pela porta da frente das delegacias. E aí, a vítima vira vítima duas vezes, morre, e é vítima da impunidade.

Cidade Alerta (1)

Mulher – [VÍDEO: vizinha gritando com homem acusado de maltratar avô] ...UMA PESSOA QUE TÁ PRESA DENTRO DE CASA! COMENDO IGUAL CACHORRO! NEM CACHORRO É ASSIM! NEM CACHORRO É TRATADO IGUAL ELE! CACHORRO as pessoas tratam com carinho, gato as pessoas tratam com carinho. ELE NÃO!

Cidade Alerta (2)

Marcelo Rezende - Pois eu quero dizer uma coisa: enquanto nós não votarmos *pela prisão perpétua e pela pena de morte*, nós não estamos representados. Tem que acabar com essa história de Comissão de Direitos Humanos, padreco, esses caras todos, igreja se meter nisso, e eu e você *decidirmos exatamente* o que nós queremos para punir criminosos.

Cidade Alerta (2)

Marcelo Rezende – Tem que achar uma vó, né? Porque, é óbvio, sempre acaba na mão da vó. Pai e mãe tudo doidão, você imagina.

Cidade Alerta (3)

Marcelo Rezende – Você está vendo esses quatro homens. Você está enganado. Eles são quatro *zebras*. PORQUE ELES CONSEGUIRAM ROUBAR UM CARRO QUE ELES NÃO SABEM DIRIGIR. [...] Eles entraram no carro. Um senta no volante, olha, e diz assim: [ÁUDIO: apresentador faz voz de quem está confuso] “Onde é que é o câmbio?”. Aí o outro diz: “Onde é que é que?”, “O câmbio”, “Como é que é?”, “O CÂMBIO, RAPA, ONDE É QUE É O CÂMBIO PARA PASSAR A MARCHA!?” [...] E aquele da grade, me dá o da grade! Este jogue aí, você já tinha visto outra hora comigo [...]. Eu acho que essa grade aí, tinha devia de ser o seguinte: a grade do mau agouro. CADA CIDADÃO QUE VAI ALI ACABA PRESO. ESSE É MAIS UM. Esse é o Raimundo, o jogue.

Cidade Alerta (3)

Geraldo Luís - Sequestradora vagabunda... de *primeira linha*. Vagabunda e sequestradora... e ordinária. Agora eu fico pensando, vem cá comigo, quantas crianças essa mulher levou, retirou do país.

Balanço Geral (1)

Geraldo Luís – Bem, voltando a falar do cara aí. O cara não tem nem idade, é um velho. Já é velho para passar trote na polícia. A Polícia Militar sofre com os trotes mas é de criança. Agora dá uma olhada, cabelo branco, o velho sem vergonha.

Balanço Geral (1)

Nesse sentido, vinculado a essa demanda de justiça e a essa apologia da violência contra a violência, encontramos vários elogios ao trabalho policial. A polícia ocupa nos programas

uma posição privilegiada, como uma instituição heroica que impede que as coisas fiquem ainda piores. Em momento algum, há qualquer tipo de crítica à estratégia policial de lidar com os problemas apresentados. Pelo contrário, há um pedido explícito de que ela seja aplicada de forma mais intensa e abrangente:

Datena – Agora o que eu acho é que o Governo teve a preocupação de desarmar o povo e deveria ter a mesma preocupação de aparelhar melhor a Polícia Federal, as Forças Armadas para combater esse contrabando indiscriminado de armas que... que vem aí cada vez mais municiando bandidos não só no Rio de Janeiro, em São Paulo, mas no Brasil inteiro. Essa é a grande realidade.

Brasil Urgente (1)

Datena – O que tem de... de... marginal hoje em dia numa cidade como São Paulo. É por isso que tem que ter polícia para caramba, no ar, em terra, em tudo, qualquer lugar precisa ter polícia.

Brasil Urgente (1)

No caso específico de Datena, os abundantes elogios ao trabalho da polícia chegam mesmo a parecer exagerados, o que talvez se justifique pela perspectiva de que é na mão dessa instituição que se encontram todas as esperanças de combate e erradicação do mal que nos assola. As seguintes falas de Datena apontam para essa interpretação:

Datena – É uma operação militar do helicóptero Águia 4 da Polícia Militar, um dos vinte e três helicópteros que estão disponíveis do Estado de São Paulo para defender a sociedade, para salvar vidas e é uma coisa impressionante né como eles utilizam esse equipamento. [...] Tão procurando traficantes aí em Parada de Taipas, veja aí as imagens do helicóptero Águia 4 é... é... uma importante arma contra o crime né? São homens valorosos que do ar vão observando todos os detalhes aí e desembarcam e partem para o confronto com os criminosos e traficantes aí na região de Parada de Taipas [...]

Brasil Urgente (1)

Datena – E tenho a impressão de que o delegado a partir dessas informações novas vai esclarecer o crime é... é... é... facilmente. Eu não tenho dúvida nenhuma disso, mesmo porque confio na competência da polícia.

Brasil Urgente (1)

Datena – Eu percebi, viu doutor, o senhor tem que ter um controle enorme, eu percebo, a gente vê um crime como esse, a gente é pai, é avô, eu percebo que as pessoas têm que manter um controle. Por isso que eu admiro os policiais. E tem um detalhe, não escapa. A polícia vai chegar nos caras. Eu não tenho dúvida nenhuma que a polícia vai chegar nos caras, né doutor?

Brasil Urgente (1)

Vale considerar aqui, também, a inevitável relação entre fonte e jornalista que subjaz à presença policial nesses programas. Não é de surpreender que os programas de Jornalismo Policial tenham tanta facilidade para descobrir onde será o próximo furo de reportagem. Ao publicizar o trabalho da polícia, sempre de forma muito elogiosa, os apresentadores acabam defendendo a imagem pública dessa instituição. Faz sentido, então, que os próprios policiais se disponham a indicar boas possibilidades de reportagem. Esse funcionamento, no entanto,

traz consigo o problema de que, com isso, o jornal fica em parte refém da escolha de notícias feita pela polícia, além de encarar complicações ao criticar a instituição pelo risco de perder suas fontes. Nesse sentido, Borges comenta sobre o programa *Bandeira 2*:

As principais fontes de informações, ou melhor, os principais parceiros do programa são as delegacias da cidade, hospitais de pronto atendimento, bairros periféricos, bares e festas populares; falo parceiros, porque a relação de Jânio Arley [o apresentador] com suas fontes, principalmente as policiais, antes de ser uma relação estritamente profissional (do ponto de vista jornalístico), mostra-se como uma relação de cumplicidade para a publicização do submundo do crime, onde “policiais mostram serviço” capturando infratores (às vezes em flagrante) e o *Bandeira 2*, por sua vez, consegue registrar através de sua câmera delatora esse momento de puro realismo. A aliança efetiva entre policiais e imprensa (sensacionalista) é um procedimento indispensável para que o “jornalismo verdade” resgate do grotesco, da miséria humana, o seu compromisso em mostrar os fatos como realmente aconteceram, como realmente são. (2002, p. 53-54)

Concluindo, vemos que um dos apelos mais fortes dos programas é o pedido por mais policiamento. Se a solução para a hostilidade de nossa realidade social é esta, então fica ainda mais explícita a concepção dos programas de que aquilo do qual temos que ter tanto medo são principalmente os “marginais”, os “bandidos” que andam soltos ao nosso redor. Nós precisamos estar alertas, vigiar o nosso entorno constantemente para identificar a ação destes o quanto antes. Temos que estar preparados para interromper suas investidas o mais rapidamente possível, reduzindo, assim, os possíveis danos. Precisamos, portanto, de mais polícia na rua, de mais equipamentos de segurança como circuitos de câmeras e de uma polícia melhor treinada e melhor armada. Nesse sentido, podemos retomar a discussão que Adorno e Horkheimer (2006) fazem do antissemitismo como um mecanismo social compensatório para as diversas frustrações que a ordem social impõe sobre os indivíduos. Da mesma forma, pensamos que, no Jornalismo Policial, a demonização dos criminosos e a redução de complexos problemas sociais a problemas exclusivamente morais respondem à necessidade de se encontrar um bode expiatório ao qual se possa atribuir toda a culpa dos sofrimentos vividos. Como discutimos melhor mais à frente, não se trata de defender que o discurso do Jornalismo Policial é idêntico ao discurso antissemita. Os dois fenômenos diferem em muitos aspectos, em especial, pelo fato de que um criminoso de fato é responsável pelo crime que cometeu. No entanto, a estrutura do Jornalismo Policial nos leva a crer que essa construção de um bode expiatório para problemas sociais é algo análogo nos dois fenômenos.

8.2.4 Violência Exercida pelos Programas

Por último, cabe ainda apontar um traço importante discutido pelos trabalhos de Borges e Arouca: apesar do principal tema do Jornalismo Policial ser a denúncia e crítica da violência, seu próprio formato costuma ser extremamente violento. Como vimos, as formas de dizer e mostrar adotadas pelo Jornalismo Policial deixam claro, por exemplo, certas hierarquias entre os repórteres e os entrevistados, entre as pessoas de bem e os criminosos, entre a produção do programa e o povo. Dessa forma, dá-se uma inclusão perversa das camadas populares. Elas aparecem na programação, mas como a atração:

os noticiários policiais parecem dar sua parcela de contribuição para inserir o povo na telinha, cativando com isso grande parte do público. A inserção das chamadas classes populares nesses programas não se dá pela via do sublime, do belo (categorias que orientavam até certo tempo atrás a estética da mídia televisiva), mas está assentada no feio, no vulgar, na imoralidade, no monstruoso, no repugnante, a partir da montagem de um grande espetáculo. A estética da aberração assentada no pitoresco e no *fait-divers* constitui a cena da maioria dos noticiários policiais e de programas de mesma envergadura. (BORGES, 2002, p.18)

Igualmente, Arouca repara na sutil humilhação sofrida por um cidadão ao ser objeto de uma reportagem do *Cidade Alerta*:

Ao estabelecer a galinha como a única possibilidade de proteção do personagem, o enunciado localiza o cidadão dentro da ótica da atração/espetáculo/entretenimento, do contexto bizarro, exposto ao riso da situação ridícula (um homem desempregado mora na rua e tem uma galinha que lhe dá proteção). Identificamos aí uma violência invisível. (2003, p.64)

Os programas, desse modo, se aproveitam da miséria da população – algumas vezes com o consentimento dela, vale dizer, e outras vezes sem esse consentimento – para venderem-se como produtos de consumo doméstico. Tal atitude, não só vai contra os princípios éticos do jornalismo de respeito à privacidade do cidadão ou de evitar tópicos que não sejam do interesse público, como muitas vezes coloca tais participantes em situações claramente desconfortáveis, especialmente levando-se em conta que, no geral, são pessoas que já estão vivendo situações difíceis. É bem provável, aliás, que esses programas apenas não sejam alvos de mais processos legais com acusações de difamação ou calúnia porque as pessoas que neles são expostas, via de regra, possuem nível de instrução muito baixo e poucos recursos financeiros. Trata-se, portanto, de uma parcela da população a quem é difícil ter

acesso ao conhecimento de seus direitos ou mesmo a um defensor público que lhes oriente e represente.

Mesmo nas entrevistas mais sérias dos programas, pode-se notar certo desrespeito em relação aos entrevistados enquanto seres capazes de refletir sobre os ocorridos. Em lugar de se fazerem perguntas sobre quais foram os fatos, como o entrevistado os entende, como ele os avalia ou o que pensa sobre eles, os entrevistadores se restringem a investigar o que sentem. Ou seja, a alguém que participa do programa não está permitido contribuir com a versão dos fatos dada pela reportagem. Ao contrário, o entrevistado é apenas mais uma peça na cena dramática construída pelos programas, servindo como um eliciador de respostas emotivas. Ele serve, apenas, para realçar a substância sentimental das matérias, e, portanto, é sistematicamente desrespeitado enquanto sujeito. Dado que sua participação se resume a essa função preestabelecida, fica evidente que a presença do povo no Jornalismo Policial está completamente cerceada de qualquer possibilidade propositiva.

Já a agressividade presente nos pedidos de justiça, de mais vigilância, de mais policiamento, de leis mais fortes etc também tem seu efeito na forma com que os suspeitos e criminosos são tratados nestes programas. A ironia, por exemplo, é uma figura típica, pela qual fica claro o desprezo que apresentadores e repórteres têm por esses sujeitos. Por meio dela, entrevistados são muitas vezes humilhados em rede nacional³⁵:

A tônica dos casos acima relatados é o humor (ainda que grosseiro) e o sarcasmo. O diálogo que Jânio Arley estabelece com os seus entrevistados é permeado por comentários que procuram, o quanto possível, depreciá-los [...] ou até mesmo a tripudiar da situação desconfortável em que eles se encontram. (BORGES, p.151)

Recentemente, o próprio Ministério Público abriu um processo contra uma repórter da Rede Bandeirantes, devido à humilhação infligida a um menor preso, na versão baiana do *Brasil Urgente*:

Em sua reportagem, Cunha zomba de um jovem preso ao acusá-lo de estupro. Ele assume ter assaltado uma moça, mas nega várias vezes tê-la estuprado. Para provar sua inocência, pede para que a vítima seja submetida a uma análise médica. Confuso, solicita que façam o exame de “próstata” em vez de corpo de delito. A repórter o chama de estuprador e tira sarro pelo fato de ele não saber ao certo para que serve o exame.

Para o procurador, na entrevista há indícios de abuso de autoridade, de ofensa a direitos da personalidade, bem como de descumprimento da Súmula Vinculante (SV) 11 do Supremo Tribunal Federal (STF), que limita uso de algemas a casos excepcionais. (CARTA CAPITAL 2012)

³⁵ Para um triste exemplo desse recurso à ironia, remetemos o leitor a um trecho da versão carioca do programa *Balanço Geral*, apresentado por Wagner Montes, em que o apresentador ironiza, por mais de três minutos, a morte de alguns bandidos: <http://www.youtube.com/watch?v=VhUI1m0QJPA>. (Acesso em 31/08/12)

Como já dissemos, o fato de repórteres e apresentadores se colocarem como quem detém a verdade sobre os suspeitos apresentados, frequentemente antes que a investigação e o julgamento tenham ocorrido, não pode ser entendido como outra coisa que não um ato de violência. Mesmo que este ato não toque diretamente o corpo do acusado, sua imagem pública é imediatamente destruída, com as incontáveis dificuldades que isso acarretará para sua vida, seja ele inocente ou culpado. Indiferente aos efeitos dessa prática, no entanto, toda a rede social vinculada ao Jornalismo Policial (a qual envolve empresas anunciantes, telespectadores, repórteres, técnicos, diretores etc) continua a sustentar este gênero, que ironicamente tem como uma de suas mensagens fundamentais que a violência deve ser combatida a todo custo.

9. Discussão

A partir dos elementos evidenciados por nossa análise, discutiremos agora, mais detalhadamente, qual é a visão da violência presente no Jornalismo Policial. Pretendemos demonstrar que ao mesmo tempo em que este gênero de jornalismo pode ser visto como um produto típico da indústria cultural, ele também ocupa, dada a especificidade de seu conteúdo, um papel importante ao alimentar mecanismos paranoides de compreensão do mundo. Quando caracteriza os criminosos como a única causa da violência que nos atinge, o Jornalismo Policial reforça uma visão de mundo na qual estes criminosos, supostos representantes do mal, encarnam a fonte de todos os problemas sociais. Assim, os programas do gênero permitem que a raiva proveniente das frustrações com o sistema social seja direcionada para essas figuras, proporcionando uma satisfação parcial para o telespectador ao possibilitar que esta raiva tenha alguma forma de expressão, e consequentemente protegendo a ordem social de um ataque direto. Pensamos, portanto, que tal como no mecanismo paranoide presente no nazifascismo, a forma como a violência é tratada pela mídia brasileira tem um papel importante ao construir um bode expiatório para o qual é dirigida a raiva socialmente gerada. Para fundamentar esta conclusão, discutiremos como o pensamento estereotipado, a mentalidade do *ticket* e a falsa projeção podem ser identificados na estrutura dos programas de Jornalismo Policial.

Vale lembrar, no entanto, que não se trata aqui de defender que os programas de Jornalismo Policial elaboram e impõem maquiavelicamente essa lógica para seus telespectadores. Antes, eles se apropriam de construções preconceituosas e *tickets* ideológicos já presentes, mesmo que de forma difusa, em nossa cultura. Apropriação essa, aliás, que muito se deve ao fato de que tais *tickets* são formas eficientes de conquistar bons níveis de audiência. Ou seja, em alguma medida é a própria população que pauta o jornal. Isso não significa, contudo, que esses programas não possam ser responsabilizados pela difusão e pelo fortalecimento dessas ideias. Como importantes veículos de comunicação no cenário nacional, suas escolhas jornalísticas obviamente têm grande efeito sobre a opinião pública, tendo forte impacto na construção da cultura brasileira.

9.1 Os Recursos Típicos da Indústria Cultural

Como discutimos no quarto capítulo, o traço básico da indústria cultural é transformar a cultura em mercadoria, reduzindo-a a produtos cujo único valor é seu valor de troca e assimilando sua elaboração à lógica da produção industrial. Com isso, a criação cultural perde sua capacidade de questionar e reinventar os padrões de pensamento estabelecidos e fica reduzida a *formas estandardizadas*.

Este aspecto é patente no Jornalismo Policial. A mensagem básica dos programas é a mesma em todas as notícias. Como vimos na análise, estas seguem sempre exatamente o mesmo padrão: um acontecimento hediondo é apresentado de forma a chamar ao máximo a atenção dos telespectadores e, em seguida, o apresentador ou um repórter comenta quão terrível foi aquilo, como isso não pode mais acontecer, como a sociedade brasileira está perigosa etc. Esta estandardização dos programas se revela também pelo seu caráter extremamente repetitivo, com reportagens sendo reapresentadas, comentários idênticos ditos diversas vezes na sequência, cenas incansavelmente repetidas no vídeo etc. Ou seja, o Jornalismo Policial não está preocupado em produzir algo de novo, algo que acrescente um novo ponto ao debate por ele iniciado ou que contradiga de qualquer modo sua visão já estabelecida sobre o problema.

Tal estereotipia é típica da forma de pensar do indivíduo pseudoformado. Trata-se da visão de mundo cristalizada, que não permite qualquer tipo de questionamento ou tensão. Assim como na música popular os detalhes estão completamente conformados à ordenação do todo, no Jornalismo Policial cada notícia também não realiza outra função além da de reiterar a visão de mundo dos programas. Ou seja, contrariamente a um trabalho jornalístico de pesquisa e contínua reflexão sobre a realidade social, o telejornal policial prima pela sua capacidade de replicar-se infinitamente.

Dada essa estrutura extremamente previsível, os programas lançam mão de uma série de recursos para disfarçar sua monotonia e se tornarem mais interessantes para seu público. Tal como a música popular analisada por Adorno e Simpson (1994), na qual os autores indicam traços como a pseudoindivíduoação e o glamour, no Jornalismo Policial identificamos uma série de recursos destinados a capturar a atenção dos telespectadores. A variação no conteúdo das notícias, por exemplo, camufla o fato de que a mensagem transmitida pelos programas é sempre a mesma. A repetição incessante das mesmas ideias fortalece sua pregnância – como

todos os programas do gênero, em todas as suas edições, repetem a mesma mensagem, esta vai aos poucos ganhando a aparência de ser um consenso social. Já recursos como a *velocidade*, a *fragmentação*, os vários aspectos relacionados à *dramatização*, à *produção de proximidade* e à *convocação do telespectador a participar* parecem cumprir o papel de levar o público a sentir que aquilo que está sendo transmitido é de fato algo importante, interessante e novo. Por fim, a centralidade das *cenas de violência, sofrimento e dor* parecem servir como poderosos ímãs de audiência. Assim, toda essa parafernália sensacionalista reveste o noticiado com roupagens reluzentes, sugerindo incessantemente que aquilo tem muito valor e dirigindo a atenção do público para seus aspectos mais apelativos. Nesse sentido, vemos como o Jornalismo Policial encarna a tendência à indiscriminação entre jornalismo e entretenimento, priorizando mais a sedução de seu público do que a informação. Por meio desses recursos, ele consegue atrair a audiência ao mesmo tempo em que disfarça seu caráter repetitivo.

A ideia de *logro* também é, a nosso ver, parte importante do que está em jogo nesse gênero televisivo. Os programas abusam de recursos para apresentar aos olhos do público seu conteúdo como algo indispensável, algo fundamental para a compreensão de nossa realidade ou, no mínimo, algo muito interessante. No entanto, são veiculados sempre os mesmos tipos de ocorrência, os mesmos recortes da realidade, o mesmo discurso sobre ela. Como qualquer produto da indústria cultural, o Jornalismo Policial precisa viver da mentira manifesta de que irá proporcionar algo que é impossível dado o seu molde petrificado. Os programas prometem satisfação de algumas das necessidades de seu público, mas sua estrutura não lhes permite percorrer o caminho dialético próprio ao conhecimento. Como resultado, temos um jornalismo fetichizado, parado no tempo, uma incansável repetição de si, mas constantemente revestido com a aparência de novidade.

Como discutiremos a seguir, são vários os motivos pelos quais pensamos que o público continua fiel aos programas. Mas sem dúvida toda essa tecnologia de disfarce ocupa um lugar importante na produção desse fato. A velocidade, a fragmentação, a dramatização, a produção de proximidade e a contínua convocação do telespectador parecem recursos fundamentais para produzir certa *confusão* no público. Atordoado pela profusão desorganizada de estímulos, seu pensamento não tem tempo de começar a compreender o que está se passando. Os programas parecem, assim, se esforçar para colocar o público em uma posição de contínua estimulação e desnorteamento, em que toda sua energia tem que ser aplicada em compreender o que está se passando e pouco tempo resta para que se opere uma reflexão crítica a respeito.

No entanto, pensamos que a estrutura petrificada do Jornalismo Policial, mesmo que disfarçada por elementos como a velocidade, a dramatização etc, dificilmente passaria despercebida pelos telespectadores. O alto índice de audiência dos programas, por outro lado, indica que de alguma forma o público procura por esse tipo de material. Caberia aqui pensarmos na relação entre indústria cultural e *modo capitalista de vida*. A busca por estímulos simples e superficiais, em larga medida baseados em imagens, que não demandem grande esforço para sua assimilação, pode ser relacionada ao estado de estafa em que o trabalhador constantemente se encontra. Fatigado pela rotina compulsiva do sistema de produção, tudo o que lhe resta ao chegar em casa é buscar anestésicos, formas de suspender sua existência dolorosa. E mesmo que, como discutiremos mais à frente, o Jornalismo Policial em larga medida induza uma participação emocional intensa do telespectador, uma vez que os próprios programas de alguma maneira violentam seu público, ainda assim, por estabelecerem formas de relação estereotipadas, eles não requerem a reflexão e construção de novas compreensões sobre o mundo. O público simplesmente não teria energia para refletir sobre um programa mais elaborado. E as redes de televisão, sempre muito sensíveis à variação dos índices de audiência, oferecem aquilo que o público mais deseja naquele momento.

Este foco na simplicidade do estímulo, entretanto, não está completamente explícito na estrutura dos programas. O Jornalismo Policial se declara um programa de *jornalismo*, não de entretenimento. Mas suas notícias não têm a menor pretensão de discutir de forma aprofundada algum aspecto de nossa realidade. Ao contrário, como indicamos na análise, os programas giram sempre em torno das mesmas ideias: a sociedade brasileira é muito perigosa, a causa disso são as pessoas de má índole, a solução é mais policiamento e leis mais rigorosas etc. Neste sentido, podemos pensar que tal como na *Teoria do ouvinte* de Adorno e Simpson (1994), o que está em jogo aqui, do ponto de vista do público, não é o verdadeiro contato com o material, uma vez que este já lhe é amplamente conhecido. Na música popular, um dos principais elementos que lhe garante popularidade seria a possibilidade do público de *reconhecer* o material divulgado. Da mesma forma, supomos que, no caso do Jornalismo Policial, o público está em busca de certo alívio da pressão social por estar informado a respeito do que está sendo discutido pela mídia. Frente a essa necessidade, os programas do gênero vêm lhe oferecer exatamente o que deseja: entretenimento revestido de noticiário.

A relação do público com a música popular discutida por Adorno e Simpson tem ainda outro aspecto que pensamos estar presente na relação dos telespectadores com o Jornalismo Policial. A fuga propiciada pela indústria cultural, apesar de ser em alguma medida relaxante,

é ilusória, pois ao cabo reforça o modo de vida do qual o sujeito tentava escapar. Dessa forma, o caráter de logro de seus produtos não deixa de gerar frustrações, que por sua vez alimentam o *rancor* do sujeito para com esses mesmos produtos. A sensação de que se é obrigado a gostar de algo que na realidade não é em absoluto interessante vem também reforçar esse rancor. A relação com os produtos da indústria cultural seria, portanto, carregada de *ambivalência*.

Quando se trata da música popular, Adorno e Simpson (1994) defendem que esta ambivalência tem ocasião de se expressar quando um *hit* começa a sair de moda. Nesse momento, o público tem a oportunidade de desprezar e ridicularizar a tendência passada sem, com isso, comprometer sua identificação com o grupo. No caso do Jornalismo Policial, pensamos que o público tem uma ótima oportunidade para dar vazão a esta raiva durante a própria transmissão dos programas. Como vimos na análise, boa parte dos programas é destinada exatamente à repetição de um discurso de raiva em relação aos criminosos identificados. Os apresentadores passam muito tempo criticando as ocorrências veiculadas e denegrindo seus causadores. Pensamos, portanto, que ao se identificar com o apresentador e odiar aquelas cenas e pessoas, o telespectador tem oportunidade de expressar a raiva gerada também pelos próprios programas. As cenas de violência tão odiadas servem assim de bode expiatório, ocultando, entre outras coisas, a própria violência que o Jornalismo Policial inflige a seus telespectadores.

Entre os elementos apelativos utilizados pelo Jornalismo Policial, um deles merece nossa atenção em especial, que é o predomínio de notícias trágicas, de cenas de violência, de imagens de pessoas chorando, sofrendo etc. Esta temática, que perpassa quase todas as notícias do gênero, claramente exerce uma atração sobre o público. Infelizmente, não pudemos ao longo deste trabalho nos aprofundar nas razões pelas quais isso se dá. Esboçamos, no entanto, algumas suposições: como já dissemos, no Jornalismo Policial pode ser observada uma relação de estereotípia com a linguagem. Esta não é utilizada de forma a construir novas concepções sobre os assuntos em pauta, mas apenas para replicar as mesmas ideias já estabelecidas. Assim, a recorrência da temática da violência talvez indique uma necessidade subjetiva de continuar compulsivamente pensando sobre o tema, dado que sua urgência nunca diminui e que uma solução nunca é alcançada. Por outro lado, poderíamos pensar também que ao se defrontar com essas imagens de sofrimento, os telespectadores têm a oportunidade de dar vazão a certos sentimentos sádico-masoquistas ou mesmo à raiva derivada de todos os tipos de frustração que a vida social lhes impõe. Por fim, caberia pensar

em algum tipo de fascinação própria pelo abjeto, pelo inumano. Pesquisas futuras talvez sejam capazes de equacionar melhor esse problema³⁶.

9.2 A Produção do Conformismo

Vimos no capítulo 5 como a consolidação do mundo burguês, apesar de seus avanços em relação ao processo de esclarecimento, acarretou um ataque severo a muitas das formas culturais tradicionais, o que teve como saldo negativo a destruição de certos conteúdos formativos básicos para a construção de uma subjetividade autônoma. Ou seja, a perda da tradição, ao mesmo tempo em que permitiu que formas esclarecidas de pensar tomassem corpo, também gerou uma subjetividade sem referenciais sólidos, a qual acabou por se identificar totalmente com a lógica de autorreprodução presente no esclarecimento, assumindo-a como único critério de valor. Assim, o setor econômico, que com o capitalismo se tornou uma das primeiras esferas sociais a assumir completamente essa lógica, se converteu no principal modelo para a subjetividade: o homem passa a se identificar com o capital.

Nesse movimento, a criação cultural vai perdendo seu caráter de reflexão e questionamento do real, assimilando-se à tendência crescente de adaptação à realidade social. A capacidade de experimentação é deixada de lado em prol da manutenção do *status quo* e, com isso, perde-se de vista a possibilidade de reconstrução da esfera social. A reflexão crítica é abandonada e, em seu lugar, aparece o conformismo.

Dada a consolidação deste modelo, que origina a indústria cultural, a capacidade reflexiva do indivíduo fica extremamente prejudicada e, assim, ele tende a identificar-se ainda mais fortemente com os modelos apresentados nos produtos culturais. Dessa forma, podemos compreender a eficiência dos dispositivos utilizados pelo Jornalismo Policial para construir o tom de autoridade e universalidade para seu discurso. Recursos como o *hiper-realismo*, o *depoimento de autoridades*, a *produção de proximidade*, a *convocação do telespectador a participar*, o *tom e a postura dos apresentadores* funcionam como artimanhas retóricas para fazer o telespectador crer que aquilo que está sendo dito é a mais pura verdade. Nenhum

³⁶ Como já dissemos, a respeito dos processos psicológicos em jogo na fascinação produzida pelas imagens de violência, sofrimento e horror apresentadas pela mídia, indicamos o livro de Angrimani: *Espreme que sai sangue – um estudo do sensacionalismo na imprensa*, Summus Editorial, 1994.

deles, no entanto, diz respeito ao encadeamento lógico das ideias apresentadas. Ou seja, os programas parecem ser capazes de fazer seu público concordar com suas ideias sem a necessidade de argumentá-las ou demonstrar seu valor intrínseco. Tal postura só pode ser justificada pela aceitação, mesmo que cínica em alguma medida, de que o valor de uma ideia está muito mais em sua ênfase e no lugar de onde ela é enunciada, do que no fato de ela estar sustentada por uma reflexão exaustiva. Aceitação essa provavelmente compartilhada pela equipe de produção e pelo público do Jornalismo Policial.

Essa possibilidade de construção da autoridade dos programas por meio de recursos retóricos é coerente com a indicação de que o indivíduo pseudoformado carece de referências sólidas para levar a cabo um esforço crítico em relação aos estímulos com que entra em contato, tendendo assim a se identificar com os modelos culturais apresentados mais persuasivamente. Vestindo-se como autoridades, falando assertiva e categoricamente, elevando o volume da voz, induzindo o público a concordar, os apresentadores constroem um cenário impecável no qual ocupam o centro absoluto: a posição de grande referência moral da humanidade. A forma como os programas se organizam em torno dos apresentadores vem ainda reforçar essa impressão. Combinando esses recursos com seu ritmo alucinante, parece que o Jornalismo Policial tenta tornar impossível ao público perceber ali outra coisa que não uma fonte inquestionável de verdades. Desprovido de modelos de autonomia e esgotado pela rotina frenética da esfera do trabalho, o indivíduo nada pode além de absorver rapidamente o que lhe é apresentado como óbvio. Incapaz de reconhecer a armadilha do programa, o telespectador fica seduzido e tende a assimilar seu discurso de forma acrítica. Como Adorno e Horkheimer (2006) indicam, a indústria cultural toma do sujeito o trabalho de organização da multiplicidade sensível. A verdade sobre o mundo é entregue em domicílio por meio dos aparelhos televisores.

Sem a crítica do público, os programas garantem sua alta audiência e ganham as condições econômicas necessárias para repetir-se infinitamente. Como vimos, consolidou-se assim um modelo jornalístico completamente petrificado, em que diariamente é repetida a mesma concepção de realidade e que, no fim das contas, se revela completamente inútil do ponto de vista formativo. Ao assistir aos programas, o público não ganha nenhuma nova ferramenta para pensar o problema da violência. Nem sequer novas perspectivas sobre o fenômeno são apresentadas. Dispositivos como os que indicamos em nossa análise garantem o seu sucesso e, dada a já conquistada alta audiência, preocupações jornalísticas parecem deixar de fazer sentido.

Essa forma de pensar estereotipada tem como consequência direta a paralisação da capacidade reflexiva do indivíduo. Ao alimentar esse tipo de pensamento, os programas do gênero reforçam a posição de apatia produzida por nosso sistema social e em larga medida já assumida pela população em geral. Ou seja, como um produto típico da indústria cultural, eles têm como um de seus efeitos mais importantes o fortalecimento do *conformismo*. Ao igualar o possível com o existente, ao não ser capaz de apresentar nada além de seu esquema pré-formatado e consolidado, os programas alimentam a certeza de que não há nada mais a ser dito ou pensado a respeito de sua temática central – no caso, a violência. Os programas resumem-se a apresentar um quadro terrível da realidade e a defender que, para a segurança da população, são necessárias leis mais fortes e melhor policiamento. Estas ideias não são discutidas, questionadas, reformuladas ou expandidas em nenhum momento. O telespectador, grudado no discurso do Jornalismo Policial, chega ao fim da transmissão sem nada que lhe ajude a compreender melhor seu entorno. Segundo os programas, a situação é preocupante e é necessário que o Estado tome providências, mas o público, sentado em seus sofás, só se relaciona com esse quadro na medida em que é também vítima em potencial das atrocidades apresentadas. Tudo o que lhe resta é, mesmo que frustrado e angustiado, se conformar.

Dessa forma, o Jornalismo Policial parece acentuar a tendência socialmente disseminada de sentir-se impotente frente aos problemas sociais. A única solução possível é pela mão do governo. Como implementá-la, no entanto, parece ser algo quase que inquestionável. Ou seja, da mesma forma que no discurso fascista e totalitário, o Estado aparece como uma figura exterior e independente do conjunto da população, de modo que dele se espera cuidado e preocupação, tal como se poderia esperar de uma figura paterna. Nesse sentido, teríamos como saldo uma subjetividade completamente dependente, incapaz de ver a si mesma participando ativamente dos processos políticos que a afetam. Aos indivíduos caberia apenas reclamar e esperar que seus desejos sejam atendidos. Reencontramos aqui a ideia de que a indústria cultural logra seus consumidores: o discurso do Jornalismo Policial é o discurso da mudança, mas seu efeito é a estagnação.

Pensamos, portanto, que o indivíduo identificado com a proposta dos programas é aquele para quem parece impossível a realização de qualquer tipo de ruptura com o que já está estabelecido. Tal como o *eu* fruto do aspecto regressivo presente no esclarecimento, trata-se do eu unicamente preocupado com sua autorreprodução, incapaz de reinventar sua forma de estar no mundo e, assim, reinventar o mundo ao seu redor.

Deste modo, programas como o *Brasil Urgente*, o *Cidade Alerta* e o *Balanço Geral* alinham-se com as tendências que fortalecem o modo de vida capitalista vigente em nossa sociedade. Ao colonizar o tempo livre de seus espectadores, eles alimentam a ideologia segundo a qual não há nada a ser feito. Enquanto os programas se autointitulam programas de jornalismo, eles ocupam o espaço social destinado exatamente para a apresentação e reflexão sobre os fenômenos atuais. Seu formato, no entanto, produz apatia, conformidade e a manutenção dos problemas existentes. Da mesma forma que, segundo Adorno e Simpson (1994), a música popular evita a experiência disruptiva que está na essência da verdadeira obra de arte, o Jornalismo Policial é incapaz de tensionar seu esquema pré-fabricado de mundo tal como uma verdadeira reflexão exigiria. Ao invés de melhor preparar seus telespectadores para enfrentar os problemas do cotidiano, os programas parecem apenas cumprir a função de oferecer satisfação parcial a algumas de suas angústias, além de distraí-los dos verdadeiros problemas, para que, assim, eles possam retomar o ritmo do trabalho no dia seguinte. Sua velocidade e fragmentação parecem ainda acentuar essa dinâmica, pois impõem um ritmo ao pensamento que impede a compreensão do que está se passando. Este processo de logro, no entanto, só pode resultar em uma intensificação do rancor existente contra o produto cultural.

Nesse sentido, vemos corroborada nos programas a ideia de que a ideologia da indústria cultural não está fundamentada em uma negação da tragicidade de nossas vidas. O Jornalismo Policial não apenas não cansa de expor a contradição existente entre a totalidade social e o indivíduo, como a transforma em mercadoria. Em boa medida, seu aspecto ideológico está em sua forma, a qual, por ter implícita a ideia de que não há nada a ser feito, protege o sistema com uma capa de pretensa inevitabilidade. A realidade, assim, por mais nefasta que seja, se petrifica frente aos olhos dos telespectadores.

Como consequência, temos um indivíduo que, frustrado, se resume à pura conformidade com o todo social. Ele deve se submeter enquanto trabalha e deve se submeter também quando deixa o trabalho e busca alguma forma de lazer. Daí porque Adorno (1971) fala em pseudoformação, pois se trata de um homem incapaz de expressar-se de forma autêntica e incapaz de reconhecer na cultura e em si mesmo seu lado histórico, de questionamento e transformação de seu meio circundante. Assim como cada detalhe no Jornalismo Policial apenas reafirma sua lógica principal, o indivíduo que com ele se identifica transforma-se em um detalhe sem vida do ponto de vista da totalidade social. Ele é incapaz de produzir tensões, de reconfigurar o que está dado. Tudo o que lhe resta é capitular frente ao poder do existente,

seja no momento em que se insere na vida profissional, seja no momento em que coaduna com o engodo da indústria cultural.

No entanto, como vimos anteriormente, essa impotência social não deixa de angustiar o indivíduo pseudoformado. Seu desejo por autorealização o faz buscar satisfações substitutas, como a identificação com um grupo social considerado de alto *status*. Nesse caso, seu equilíbrio psíquico dependerá dessa forma de *narcisismo coletivo*, por meio da qual se estabelece uma discriminação entre eu e outro em que o outro é visto como o inferior, o depositário daquilo que o indivíduo quer negar em si. Ao se diferenciar desse grupo inferior, o indivíduo tem a chance de dirigir a ele toda a frustração que sua condição social lhe causa. A série de ameaças com as quais esse indivíduo tem que lidar diariamente, como a possibilidade de desemprego, de ser alvo de preconceitos, ou mesmo de ser vítima de violência física, alimenta nele um ódio intenso contra o sistema que não pode ser manifestado diretamente. A produção desse grupo inferior, desse *out-group* em oposição ao *in-group* no qual o sujeito está inserido, lhe permitirá então expressar de alguma forma sua raiva, obtendo, mesmo que apenas momentaneamente, algum tipo de satisfação.

Podemos identificar essa lógica nos momentos em que o Jornalismo Policial apresenta os “criminosos” e “vagabundos” como a fonte de todos os problemas que nos atingem. Como veremos a seguir, essa estrutura presente nos programas cria condições para que toda a raiva proveniente de nosso sistema social seja dirigida para um local que não afete em nada a estrutura desse mesmo sistema, protegendo assim as suas bases.

9.3 A Redução do Social ao Moral: uma forma paranoica de ver a violência urbana

Como dissemos, pensamos que a raiva tão manifesta no Jornalismo Policial realiza um papel social em alguns aspectos análogo ao do antissemitismo tal como apresentado no capítulo 6. A presença central do ódio e da agressividade nos programas nos faz pensar que os telespectadores encontram no Jornalismo Policial uma forma substituta de satisfação para a raiva decorrente das frustrações impostas por seus modos de vida. Tratamos aqui, portanto, não apenas da raiva vivida pelo sujeito devido ao risco constante de estar desempregado ou de ser agredido na rua por um assaltante, mas também da raiva proveniente da radical frustração que o aspecto regressivo do esclarecimento tem acarretado sobre cada um de seus partícipes.

Não se trata, como discutimos anteriormente, de defender que o preconceito presente no Jornalismo Policial e no antissemitismo sejam fenômenos similares ou idênticos³⁷. Há importantes e incontáveis diferenças. Esta lógica paranoide de relação com o outro, contudo, nos parece ser um importante elemento comum aos dois fenômenos.

Como vimos, nosso sistema social é fortemente marcado pela tentativa de controle originada pelo medo em relação às forças destrutivas da natureza. Este controle, no entanto, ao proteger o homem de certos perigos, gera novas formas de violência; agora dele para consigo mesmo. Ao tentar construir uma subjetividade completamente intocável pela força da natureza, o esclarecimento acabou por interverter-se em seu oposto, tornando a relação de poder o paradigma de toda relação, seja da relação consigo mesmo, seja da relação com os outros. Para tanto, faz-se necessário ao indivíduo que negue em si tudo o que contradiga essa tendência. Desta forma, o processo de autocerceamento que deu origem ao eu, elemento indispensável para o pensamento esclarecido, acaba por alimentar também um processo regressivo, segundo o qual o indivíduo, por meio da razão, deve cumprir obsessivamente a tarefa da autorreprodução.

Nesse processo de racionalização totalitária dos modos de vida, em que o aspecto fundamentalmente histórico da natureza humana precisa ser recalcado, o indivíduo acaba tendo que abrir mão das mais diversas formas de gratificação e de relação com a alteridade em prol de uma identidade blindada contra a mutabilidade da natureza. No entanto, como vimos, esses aspectos desprezados não desaparecem. Assim como o recalcado retorna na forma de sintoma, eles inevitavelmente encontram formas alternativas de expressão.

É no antissemitismo que Adorno e Horkheimer (2006) veem uma das mais importantes manifestações da pressão causada pela construção desta forma de ser. Comparando-o à paranoia tal como entendida por Freud, eles defendem que no antissemitismo o indivíduo projeta na realidade aquilo que odeia em si mesmo e, assim, tem a possibilidade de expressar diretamente sua raiva. Esse objeto de ódio, no entanto, seria no fundo um objeto de amor proibido, sentimento que, ao ser estancado, gera a raiva e a persecutoriedade típicas do paranoico. O esquema freudiano é claro nesse aspecto (FREUD, 1969): desejos que não podem ser aceitos pelo sujeito, ao serem negados, transformam-se primeiramente em seu contrário: eu o amo → eu não o amo → eu o odeio. Em seguida, esse ódio encontra uma justificativa por meio do mecanismo da projeção: eu o odeio → ele me odeia → ele me persegue → eu o odeio porque ele me persegue.

³⁷ Ver, em especial, a discussão sobre como o criminoso, ao contrário do judeu, pode e deve ser responsabilizado pelos crimes de que é acusado (pp. 100-101).

Assim, de forma semelhante à paranoia, no antissemitismo todos os aspectos da natureza propriamente humana que foram extirpados pela construção do eu retornam na forma de horror a esses mesmos aspectos, os quais, em seguida, seriam projetados sobre a etnia judaica. Fenômenos como o antissemitismo, portanto, ocupariam no processo civilizatório uma função fundamental: eles fazem o papel de mecanismos compensatórios, mesmo que de forma precária e parcial, por meio dos quais o ódio proveniente da violência do processo de dominação pode ser expresso sem colocar em risco este processo.

Vemos assim que nossa estrutura social requer um bode expiatório para sustentar-se. Ela precisa direcionar para longe de si a raiva que ela mesma gera. Dessa forma, podemos pensar que o Jornalismo Policial ocupa uma função análoga na sociedade brasileira contemporânea. Ao simplificar a compreensão sobre os crimes apresentados e demonizar seus autores, os programas ajudam a criar as condições necessárias para que eles encarnem todo o mal gerado na sociedade. Tal como o judeu, o criminoso do Jornalismo Policial recebe em si tudo o que nossa ordem social nos obriga a recalcar. Por meio de um raciocínio simplista e maniqueísta, constrói-se um conjunto de crenças, um *ticket* ideológico, segundo o qual o criminoso é visto como a origem de nossas mazelas, a fonte de todos os problemas que nos afligem. Como esses pretensos criminosos são, na sua maioria, jovens do sexo masculino, pobres e pardos, os preconceitos do Jornalismo Policial misturam-se com preconceitos de classe e raciais historicamente presentes em nossa sociedade. E como consequência, esses jovens passam a ser odiados violentamente.

Vale lembrar, esse processo não deve ser compreendido como um processo catártico. Pois, se por um lado temos em jogo a realização de uma fantasia de agressão, ao mesmo tempo se trata de uma realização que em nada afeta as causas originais pelas quais os indivíduos se sentem agredidos. Ou seja, o engodo dos programas só pode ter como consequência final a produção de mais tensão, mais sofrimento, mais frustração. Assim, se a construção de um bode expiatório pode gerar uma satisfação momentânea, uma série de fatores, tais como a persecutoriedade gerada por esse mecanismo, a presença contínua do conteúdo que foi recalçado e projetado para fora, a violência que os programas exercem sobre seu público, as próprias condições objetivas de vida dos indivíduos (que não se alteraram em nada ao fim da exibição), fazem com que o telespectador também continue, a todo momento, sofrendo intensamente. Nesse sentido, a semelhança com a paranoia tal como entendida por Freud nos parece esclarecedora. O mecanismo de projeção da paranoia existe para produzir certo alívio, uma vez que projeta para fora do sujeito desejos que ele não pode aceitar como

seus. No entanto, a paranoia não produz relaxamento no indivíduo. Ao contrário, a tensão continua presente, só que agora aparentemente vinda de outro lugar.

A reiterada afirmação nos programas de que nós precisamos estar com *medo*, de que o nosso entorno é extremamente perigoso, o foco nas cenas mais terríveis e mesmo a tentativa de produzir um clima de tensão durante sua transmissão apontam para essa visão persecutória da realidade. Como já dissemos, não se trata aqui de defender que os programas são completamente delirantes. Não temos dúvida de que nosso entorno social é, de fato, muito perigoso. No entanto, o recorte jornalístico do Jornalismo Policial, ao praticamente restringir-se a essa temática, nos parece extremamente parcial e, portanto, tendencioso. Assim como, segundo Freud (1969), o paranoico é muito sensível a aspectos da realidade que corroboram o seu delírio, a paranoia que pensamos existir no discurso do Jornalismo Policial tem também um fundamento objetivo, que são exatamente os diversos casos de violência que os próprios programas e muitos outros canais midiáticos veiculam diariamente, além das experiências de violência vividas em primeira pessoa por grande parte da população brasileira. Contudo, a escolha pela quase exclusividade do tema da violência e a forma como o tema é abordado nos fazem pensar que o Jornalismo Policial precisa gerar a impressão de que nossa vida se restringe a esse problema, ou que ele é, de longe, o mais importante a ser discutido. Essa discussão, no entanto, nunca é levada a cabo. Pelo contrário, os programas se contentam em reapresentar os perigos que nos rondam e reafirmar a mesma proposta de solução infinitamente: leis mais fortes e mais policiamento.

Os reiterados elogios ao trabalho policial e o pedido tão frequente por leis mais rigorosas e por uma polícia mais presente e melhor equipada ganham, assim, novos sentidos. Por um lado, podemos pensar que esses elogios e pedidos têm um aspecto racional, pois um sistema legislativo e um corpo policial mais eficientes sem dúvida fariam de nossas cidades lugares mais seguros. Por outro lado, pode-se pensar que há neles um tipo de desejo reativo, no qual a resposta do sujeito à agressão sofrida (mesmo que apenas em potencial) é uma nova agressão, agora voltada contra aquele que o agrediu. Nestes dois casos, no entanto, não é possível dizer que há um mecanismo paranoide presente.

A estrutura aparentemente paranoica dos programas sugere, portanto, que há aí algum outro processo em jogo. E o fato dos programas localizarem a origem dos problemas apresentados na figura dos delinquentes, criminosos e “sem caráter” nos parece indicar que processo é esse. Como vimos, no antissemitismo a escolha dos judeus não é arbitrária, mas se deve às diversas “cifras miméticas” que fazem desta etnia um constante lembrete do desejo

recalcado de negação do doloroso processo de construção do eu. Ou seja, o objeto de ódio é, na realidade, um objeto de amor proibido.

A partir desta inversão, pensamos que o Jornalismo Policial expressa também certa fascinação pela figura do criminoso. Dessa forma, naqueles pedidos por repressão policial e jurídica também estaria em jogo um desejo desesperado de realizar as infrações às normas que apenas os criminosos se permitem. Desejo desesperado que, ao ser proibido, reverte-se em ódio desesperado e necessidade intensa de agressão. Assim como a escolha do judeu não seria uma escolha arbitrária, pois este por diversos motivos representaria aquilo que nossa ordem social deseja recalcar, tampouco a escolha dos criminosos como bode expiatório é arbitrária. Estes encarnam a violação da regra, a vida que não se submete à obsessão por controle, o gozo conquistado sem trabalho e, portanto, precisam ser combatidos com todas as forças. Ao remeter ao grito contra o sistema entalado na garganta de todos, eles trazem à luz o objeto de desejo proibido. E isso é inaceitável.

Nesse sentido, a imagem já consolidada da Polícia Militar brasileira como uma instituição patentemente violenta parece combinar perfeitamente com o ódio aos delinquentes expresso pelos programas. Uma reflexão cautelosa sobre o problema da violência urbana dificilmente levaria à recusa total da instituição policial. No entanto, a prática corrente da Polícia Militar faz mais do que apenas conter a criminalidade, ela é responsável também por graves infrações aos direitos humanos, sendo geradora de muita violência. O fato deste aspecto, amplamente divulgado, em momento algum participar da argumentação dos programas, mas, pelo contrário, muitas vezes a truculência policial receber elogios, nos sugere que esta instituição encarna um papel coerente com a visão paranoica da realidade: o de total repressão dos desejos que os criminosos representam³⁸. Assim como o judeu, o delinquente desperta raiva e precisa ser eliminado por completo e, para tanto, nada melhor que uma polícia irrestritamente violenta. E, tal como no nazifascismo, cabe a um Estado autoritário o papel da repressão social.

A compreensão de que a estrutura do Jornalismo Policial alimenta uma tendência à projeção nos criminosos de aspectos recalcados seria coerente com o estado de *perplexidade* com que os programas apresentam os crimes. Este estado nos sugere que a violência relatada é completamente inesperada, e de forma alguma poderia ter sua origem em “pessoas de bem”,

³⁸ Esse aparente apoio dos programas de Jornalismo Policial aos excessos policiais encontra respaldo explícito em parte da opinião popular. Segundo levantamento do Datafolha, por exemplo, 43% dos paulistanos consideram que um policial que participe de um grupo de extermínio fora do horário de trabalho e mate um criminoso não deve ser punido (CARVALHO, 2012).

como os apresentadores, suas equipes de jornalismo ou seus telespectadores. Todas essas atrocidades lhes são estranhas, infortúnios pelos quais as pessoas de bem passam ao cruzar acidentalmente com “pessoas sem caráter”.

A forte carga moral dos programas, pela qual seus apresentadores julgam incansavelmente os criminosos exibidos, vem reforçar essa concepção maniqueísta de que todo o mal está lá fora, ao nosso redor, encarnado nesses seres depravados. Com isso, os programas operam a redução de uma questão social para uma questão moral: o problema são os indivíduos corrompidos e apenas eles. Não se trata aqui, mais uma vez, de dizer que o Jornalismo Policial é completamente delirante em seus julgamentos. O indivíduo que cometeu um crime deve ser responsabilizado por seus atos. No entanto, ao se restringirem a uma condenação sumária dos criminosos, os apresentadores ignoram qualquer reflexão mais ampla sobre a situação do criminoso e sobre as causas da violência por eles retratada. O diagnóstico dos programas é simples, claro e inquestionável: nós sofremos de um grave problema de degradação moral da sociedade.

Dessa forma, em oposição a esses indivíduos que encarnam o mal, constrói-se um grupo social completamente identificado com o próprio ideal moral. Tal como no paranoico, todo o mal é projetado no exterior, deixando como resultado um eu imaculado. As pessoas de bem, portanto, não têm nenhuma participação na produção da violência que lhes aflige. Os culpados são os delinquentes, os bandidos, sendo que estes se resumem a *pessoas sem ética*, perversos dos quais não podemos esperar nada além de mais violência.

Retomamos aqui a análise que Adorno (2006) faz da propaganda fascista. Nela, o autor indica como dadas as constantes renúncias que o indivíduo tem que realizar, ele tende a se identificar com certos grupos sociais de forma a compensar fantasiosamente a visão negativa que tem de si mesmo. Assim, é alcançado um tipo de equilíbrio psíquico fundamentado no narcisismo coletivo. Ao estabelecer um recorte de mundo em que existe um *in-group* no qual se encontram todas as virtudes e, em oposição a ele, um *out-group* responsável por todos os defeitos, o indivíduo é capaz de olhar a si mesmo como alguém de valor, ao mesmo tempo em que tira de suas costas a responsabilidade pelo que está se passando.

Dada essa imagem inimputável que o indivíduo cria sobre si mesmo, a presença desses perigos ao seu redor se apresenta naturalmente como um tipo de injustiça. As pessoas de bem nada fizeram para merecer o destino trágico apresentado nos programas, o que justifica a forte indignação com que cada reportagem é apresentada. São situações inadmissíveis e, portanto, é dever do Estado impedir que elas se repitam. O pedido de justiça, que é praticamente um lema

do Jornalismo Policial, aparece como um pedido de que se extirpe o grupo social que encarna a depravação de nossa sociedade. É preciso eliminá-lo. E para tanto se faz necessário mais controle: leis mais fortes e polícia mais presente devem cumprir a função de isolar os delinquentes do convívio social. Mais que isso, o tom raivoso com que os programas pedem por justiça revela que não se trata apenas de isolar o problema. É preciso dar vazão à raiva gerada por aquela situação. Os agressores devem ser punidos, deve chegar a ocasião em que eles também são agredidos. É preciso pagar o que se deve, ou seja, a justiça mistura-se aqui com a vingança, com a retribuição da agressão.

9.4 Falsa Projeção: o saber cristalizado

Vemos assim que o modelo de relação com a realidade que impera no Jornalismo Policial é, tal como na paranoia, o da *falsa projeção*. Por meio da falsa projeção, o sujeito cognoscente acaba depositando no objeto conhecido algo de seu, mas é incapaz de refletir sobre esse processo. Dada nossa constituição subjetiva e todos os perigos com os quais temos que lidar diariamente, o telespectador já entra em contato com os programas sofrendo com severas frustrações. Sendo um produto da indústria cultural, o aspecto de logro do Jornalismo Policial vem reiterar a posição de impotência e intensificar a raiva gerada por todo esse quadro. No entanto, o público parece ser incapaz de tomar consciência deste processo de forma a reconhecer seus reais algozes e simplesmente descarrega sua raiva nas figuras desprezíveis que lhes são apresentadas. Com isso, ele obtém uma satisfação parcial, mas torna-se ainda mais cego em relação ao verdadeiro motivo de seu sofrimento, que se mantém presente.

Essa forma de pensar, ao não ser capaz de voltar-se para si mesma, fica cristalizada, estereotipada. O pensamento incapaz de receber críticas tende a se repetir indefinidamente, tal como um sintoma. Como resultado, temos a incessante repetição presente nos programas. Sua estrutura básica se repete, pois ela é a única possível. Outras formas de pensar sobre a violência não permitiriam essa satisfação parcial. Uma reflexão aprofundada sobre a posição social dos criminosos inevitavelmente revelaria sua complexidade, o que impediria uma ligação imediata entre essas figuras e a causa de todos os males de que padecemos. Uma verdadeira relação de conhecimento, ou *mimese genuína*, não se satisfaria com a

caracterização estereotipada do problema. Aspectos como os processos históricos, sociais, culturais, políticos e psicológicos teriam que ser levados em conta e a compreensão da violência estaria sempre sendo revista. Assim, ficaria muito mais difícil dirigir a raiva para um objeto específico e estável. A seleção de um bode expiatório é indispensável, pois sem ela não existe qualquer tipo de satisfação, mesmo que parcial. E como na paranoia, esse delírio, pelo qual o Jornalismo Policial identifica os culpados por nossos problemas, fica blindado pela sua própria necessidade. Ele é indispensável porque é condição para nossa estrutura social. Sem ele, o sujeito ficaria obrigado a se defrontar com seus verdadeiros medos, coisa que colocaria em xeque todo o processo de construção de identidade que lhe deu origem. Dessa forma, temos que o discurso do Jornalismo Policial, tal como o delírio paranoico, se configura como um sistema fechado, todo coerente em seu interior, mas que não é capaz de se pôr à prova diante da realidade.

Esse aspecto estanque do saber apresentado pelos programas fica evidente, por exemplo, em seu apelo ao *hiper-realismo*. Tal como o positivismo nas ciências, o hiper-realismo cumpre a função de assegurar que aquilo que está sendo transmitido é a verdade, nada mais que a verdade. No entanto, tal noção de verdade deixa de lado que a compreensão da realidade é sempre também uma construção e que é só a partir da mediação produzida pelo pensamento que podemos alcançar com mais precisão o objeto. Os “dados” dos programas – as imagens ao vivo, as cenas de câmeras de segurança, os depoimentos dos envolvidos etc – servem assim para camuflar uma tomada de posição em meio a uma pretensa facticidade. Com a atenção do sujeito voltada para o mundo exterior, perde-se de vista sua contribuição subjetiva no ato de conhecer, e as formas estruturantes desse conhecer acabam sendo tomadas no lugar das coisas percebidas. Ou seja, o pensamento estereotipado fica completamente cego em relação a si mesmo, ele só tem olhos para o que está fora.

Por outro lado, apesar dos olhos do sujeito estarem completamente voltados para o mundo exterior, eles não são capazes de ver outra coisa para além daquilo que essa forma paranoica permite. Nesse sentido, temos um pensamento extremamente autocentrado e autorreferente, o qual pode ser observado, por exemplo, na maneira como os apresentadores tratam seus entrevistados e as pessoas exibidas. Como vimos quando discutimos a violência exercida pelos próprios programas, o modo como muitas pessoas são expostas no Jornalismo Policial indica um forte descaso. Essa aparente indiferença da equipe de jornalismo pode ser compreendida como um fruto do distanciamento da realidade. O protocolo de funcionamento dos programas é seguido rigorosamente: a situação trágica é explorada em todos os seus

detalhes. Mas a imposição desse protocolo parece lhes incapacitar de reconhecer a perspectiva de que, ao fazer isso, eles também estão violentando aqueles que são expostos. Da mesma forma que os programas não são capazes de se identificar com o sofrimento vivido pelos criminosos apresentados, tampouco eles conseguem identificar-se completamente com as vítimas, uma vez que eles estão quase exclusivamente preocupados em reafirmar sua própria visão de mundo. A estrutura básica do Jornalismo Policial, portanto, torna-se prioritária mesmo em relação ao respeito pelos seus entrevistados ou por aqueles que são expostos em suas reportagens.

10. Considerações Finais

Com o objetivo de compreender a forma como a violência é apresentada nos programas do gênero televisivo Jornalismo Policial, a presente pesquisa chegou a duas conclusões principais. Em primeiro lugar, pensamos que o Jornalismo Policial, por sua forma e por seu conteúdo, reforça em seus telespectadores uma posição conformista, de resignação frente às mais diversas frustrações impostas pela vida em nossa sociedade. Em segundo lugar, pensamos que a lógica presente neste gênero televisivo alimenta mecanismos compensatórios paranoides para a raiva gerada por essas frustrações sociais, de forma a propiciar uma satisfação parcial para o indivíduo.

O aspecto conformista do Jornalismo Policial está intimamente relacionado com seu formato estereotipado. Ao contrário de uma criação cultural verdadeira, esse gênero se reduz à infundável repetição das mesmas ideias nos mesmos formatos: uma cena trágica ou de violência é apresentada, comenta-se o quanto nossa sociedade é perigosa, como esse perigo se deve a pessoas de má índole, e pede-se por mais policiamento e leis mais fortes. Apesar de também estarem presentes elementos que tentam disfarçar essa monotonia, dando-lhe a aparência de novidade ou relevância, em sua estrutura básica os programas são sempre exatamente iguais.

O Jornalismo Policial, portanto, logra seus telespectadores ao se apresentar como um programa jornalístico e crítico: tudo o que o público pode conseguir assistindo-lhes é mais do mesmo. Assim, apresenta-se a realidade de forma que aparentemente mais nada pode ser pensado, nem feito. Ao telespectador que se identifica com o discurso dos programas só resta reclamar da violência, da ineficiência do Estado e da falta de caráter de algumas pessoas. Nesse sentido, vemos como no Jornalismo Policial a indiferenciação entre informação e entretenimento é levada ao extremo: apesar de serem programas jornalísticos, as informações dadas são sempre as mesmas, sendo muito mais centrais seus aspectos sensacionalistas e apelativos. E, como resultado, temos uma imagem dos problemas sociais como já completamente compreendidos e sobre os quais não há nada mais que possa ser feito.

Já o aspecto paranoide do Jornalismo Policial pode ser compreendido a partir da visão de mundo apresentada pelos programas. Segundo ela, todos os problemas sociais podem ser reduzidos a um problema moral: a falta de caráter e a má índole de certas pessoas. É contra esses indivíduos corrompidos, portanto, que nosso discurso de ódio deve se voltar. Ao

elaborar essa redução, o Jornalismo Policial cinde a realidade social em dois grupos: as pessoas “de bem”, vítimas absolutamente inocentes da violência, e as pessoas “más”, fonte dos problemas. A partir deste processo, pensamos que o Jornalismo Policial alimenta um mecanismo análogo à projeção presente na paranoia: aspectos que precisam ser negados no indivíduo são projetados para um objeto exterior, o qual passa a ser visto como persecutório e passa a ser intensamente odiado, ao mesmo tempo em que o indivíduo pode ver a si mesmo como alguém moralmente superior.

Este processo de construção de um bode expiatório permite, assim, que toda a raiva proveniente de nosso sistema social seja dirigida para um local que não afete em nada a estrutura deste mesmo sistema, protegendo as suas bases. Ao mesmo tempo, o discurso de ódio contra os criminosos, os quais, via de regra, são homens, jovens, pardos e pobres, confunde-se com preconceitos de classe e de raça presentes em nossa sociedade, atualizando-os e reforçando-os. Por outro lado, a demanda por um policiamento mais forte e por leis mais severas, combinada com a postura conformista que os programas alimentam, parece indicar a demanda por um Estado autoritário e violento, que coloque a sociedade em ordem de cima para baixo, utilizando-se abertamente de violência e desrespeitando direitos humanos quando necessário.

Para concluir, vale lembrar que nenhuma das considerações que aqui tecemos a partir da análise e discussão do Jornalismo Policial permite tirarmos a conclusão imediata de que os telespectadores desses programas pensam sobre o mundo e o compreendem conforme o modelo apresentado. Para tanto, seria necessária uma pesquisa sobre a recepção dos programas, o perfil de seus telespectadores, o impacto que eles têm sobre a subjetividade etc. Por meio da análise dos estímulos, esperamos ter contribuído para esse debate, mas não pensamos tê-lo esgotado. O fato dos programas serem bastante sensíveis aos níveis de audiência obtidos é um forte indicador de que esta forma de ver o mundo interessa à população e atrai sua atenção. No entanto, daí não se pode concluir que a visão sobre a violência ali apresentada é a visão predominante quer em nossa sociedade, quer entre o público cativo do gênero.

A respeito do impacto que a exposição a estes programas tem sobre a subjetividade podemos acrescentar apenas um elemento à discussão, qual seja, a experiência particular do pesquisador ao manter contato intenso com o Jornalismo Policial durante a realização da pesquisa. O contato intensivo com as histórias de terror e barbárie dos programas e com seus discursos de medo e ódio gerou no pesquisador um constante mal-estar. Esta exposição

intensiva deixou-o fortemente sensibilizado e, inclusive, fez com que assimilasse parcialmente esse medo e o experienciasse em sua vida pessoal. Assim, por exemplo, mesmo em ambientes de descontração, longe da pesquisa, ao ouvir histórias de amigos, muitas vezes se pegou antecipando nelas fins trágicos e sinistros, por mais que nenhum elemento objetivo sugerisse tais desfechos. O pesquisador reencontrou, portanto, na sua vida pessoal, o medo paranoico que vinha identificando em seu objeto de estudo, o que possivelmente acontece com outros telespectadores do Jornalismo Policial.

É claro que esta experiência não pode ser generalizada, assumindo-se que seja a experiência da maioria dos telespectadores. Relatamo-la aqui apenas como um possível disparador para pesquisas futuras a respeito dos efeitos sociais de programas como os do gênero Jornalismo Policial ou mesmo a respeito da exposição direta e indireta à violência, debates estes que julgamos importantíssimos para o Brasil atual.

Referências

- ADORNO, T. W. A Indústria Cultural (1967). In Cohn, G. (org.), *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. A teoria freudiana e o padrão da propaganda fascista (1951). *Margem esquerda: ensaios marxistas*. São Paulo: Boitempo Editorial, nº 7, p. 164-189, 2006.
- _____. Capitalismo Tardio ou Sociedade Industrial. In: _____. *Theodor W. Adorno: sociologia*. São Paulo: Ática, 1986, p. 62-75.
- _____. La Television como Ideologia. In: _____. *Intervenciones: nueve modelos de critica*, Caracas, Monte Avila, 1969a. p.75-87.
- _____. Prólogo à TV. In: _____. *Intervenciones: nueve modelos de critica*, Caracas, Monte Avila, 1969b. p.63-74.
- _____. Teoria de la Seudocultura. In: _____.; HORKHEIMER, M. *Sociológica*. Madrid: Taurus Ediciones, 1971, p.233-267.
- _____. 17ª Aula. In: _____. *Introdução à Sociologia* (1968), São Paulo: Editora UNESP, 2008. p.327-346.
- ADORNO, T. W. & SIMPSON, G. Sobre Música Popular (1941). In Cohn, G. (org.), *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1994.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento* (1947). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- AGRIMANI, D. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus Editorial, 1994
- ALMEIDA, G. Nota preliminar do tradutor. In ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M., *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- AMARAL, M. *O Espectro de Narciso na Modernidade*, São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

- AROUCA, M. A. B. *Cidade Alerta: o dito e o feito*. 2003. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BÄCHTOLD, F.; FREIRE, S. 61 políticos eleitos são proprietários de rádios ou TVs. *Folha de São Paulo*, 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/po1710201025.htm>>. Acesso em: 29 jan. 2013.
- BATISTA, N. Regras do Mercado da Informação sobre Violência. In *Mídia e Violência Urbana*. Rio de Janeiro: Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro, 1994.
- BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*: promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 29 jan. 2013.
- BORGES, A. A blogosfera e a luta pela democracia. In CASTRO, D.; MELO, J. M. *Panorama da comunicação e das telecomunicações no Brasil*. Brasília: Ipea, 2012. v.1.
- BORGES, R. S. *Ficção e Realidade: as tramas discursivas dos programas de TV*. 2008. Tese (Doutorado em Jornalismo) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- _____. *Jornalismo-verdade ou condenação sumária: jornalismo policial e os mal-ditos no programa de TV Bandeira 2*. 2002. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BUCCI, E. Ainda sob o signo da Globo. In: Bucci, E.; Kehl, M. R. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004. p.220-240.
- BUCCI, E. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
- CARVALHO, M. C. Para 43%, PM que mata bandido não deve receber punição. *Folha de São Paulo*, 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/1190938-para-43-pm-que-mata-bandido-nao-deve-receber-punicao.shtml>>. Acesso em: 31 jan. 2013

CARTA CAPITAL. Band é condenada por relacionar ateus a crimes bárbaros. *Carta Capital*, 2013. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/band-e-condenada-por-relacionar-ateus-a-crimes-barbaros/>> Acesso em: 31 jan. 2013.

CARTA CAPITAL. Ministério Público Federal vai à Justiça contra repórter da Band. *Carta Capital*, 2012. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/ministerio-publico-entra-com-acao-contra-reporter-da-band/>>. Acesso em: 31 jan. 2013.

CASTILHO, A. L., Entre eleitos, 80 parlamentares controlam rádio ou televisão. *Observatório da Imprensa*, 2006 Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/entre-eleitos-80-parlamentares-controlam-radio-ou-televisao>> Acesso em: 24 set. 2012.

CASTRO, D. Brasileiro já assiste TV durante 5 horas e meia por dia, diz IBOPE. *Blog Daniel Castro*. 2012. Disponível em: <<http://noticias.r7.com/blogs/daniel-castro/2012/01/23/brasileiro-ja-assiste-tv-durante-5-horas-e-meia-por-dia-diz-ibope/>>. Acesso em: 19 set. 2012.³⁹

CROCHÍK, J.L. Razão, Consciência e Ideologia: Algumas notas. *Estilos da Clínica*. São Paulo Vol. XII, n.22, p.176-195, 2007.

DONOS DA MÍDIA, O mapa da comunicação social. Disponível em: <<http://donosdamidia.com.br/inicial>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

FORTUNE, Fortune 500 - Our annual ranking of America's largest corporations. *Fortune*, 2012. Disponível em: <<http://money.cnn.com/magazines/fortune/fortune500/2012/industries/145/>> Acesso em: 29 jan. 2013.

FREUD, S. *Notas Psicanalíticas sobre um Relato Autobiográfico de um Caso de Paranóia* (1911). Edição Standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud v.XII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. *Um caso de Paranóia que Contraria a Teoria Psicanalítica da Doença* (1915). Edição Standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud v.XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

³⁹ Informação confirmada com o próprio IBOPE, via consulta por e-mail, em 15 jan. 2013.

- GOMIDE, A.P. *Um Estudo sobre os Conceitos Freudianos na Obra de T. W. Adorno*. 2007. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- GÖRGEN, J. *Sistema Central de Mídia: proposta de um modelo sobre os conglomerados de comunicação no Brasil*. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- HERZ, D. *A História Secreta da Rede Globo*, Porto Alegre: Ortiz, 1989.
- IBGE. Sinopse do Censo Demográfico. 2011. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/0000000403.pdf>> Acesso em: 29 jan. 2013.
- IBOPE. Audiência de TV SP. Disponível em: <<http://www.ibope.com/pt-br/conhecimento/TabelasMidia/audienciadetvsp/Paginas/default.aspx>>. Acesso em: 27 dez. 2012.
- IBOPE. AUDIÊNCIA DE TELEVISÃO. Disponível em: <<http://www.ibope.com.br/pt-br/relacionamento/duvidas-frequentes/Paginas/Audiencia-de-televisao.aspx>>. Acesso em: 20 fev. 2013.
- KUSNETZOFF, J. C. *Introdução à Psicopatologia Psicanalítica*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de Psicanálise*, São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- LEAL FILHO, L. Quarenta anos depois, a TV brasileira ainda guarda as marcas da ditadura. *Revista USP*, São Paulo, n.61, p. 40-47, março/maio 2004.
- LIMA, V. *Política de Comunicações: um balanço dos governos Lula [2003-2010]*. São Paulo: Publisher Brasil, 2012.
- LIMA, V. Sete teses sobre mídia e política no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n.61, p. 48-57, março/maio 2004.

- MAIA, A. F. *Televisão e barbárie: um estudo sobre a indústria cultural brasileira*. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MARCUSE, H. *Eros e Civilização – uma interpretação filosófica do pensamento de Freud* (1955). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- MAURO, F. Inquérito sobre escândalo de escutas revela influência de Murdoch sobre governo britânico. *Opera Mundi*, 2012. Disponível em: <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/21489/inquerito+sobre+escandalo+de+escutas+telefonicas+revela+influencia+de+murdoch+sobre+governo+britanico.shtml>> Acesso em: 29 jan. 2013.
- PATERNOSTRO, V. I. *O Texto na TV: manual de telejornalismo*. Rio de Janeiro: Campus, 1999.
- PERIGAGO, F. R. *O Perfil do Repórter de Telejornal Policial no Brasil*. 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- ROCCO, M. T. F. *A Linguagem Autoritária: televisão e persuasão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- RICCO, F. Prefeito Datena. *Coluna Flávio Ricco*, 2011. Disponível em: <http://televisao.uol.com.br/colunas/flavio-ricco/2011/09/05/milton-neves-vai-substituir-o-pastor-r-r-soares-na-band.jhtm#datena>>. Acesso em: 29 jan. 2013
- SILVA, C. E. L. Televisão e política na virada do século. *Revista USP*, São Paulo, n.61, p.78-85, março/maio 2004.
- SILVEIRA, S. A. Ciberativismo, cultura *hacker* e o individualismo colaborativo. *Revista USP*, São Paulo, n.86, p.28-39, junho/agosto 2010.
- SOUSA, R. A. F. Futuros desafios para o programa nacional de banda larga. In CASTRO, D.; MELO, J. M. *Panorama da comunicação e das telecomunicações no Brasil*. Brasília: Ipea, 2012. v.1.
- TERRA. Mais de 90% dos brasileiros conectados acessam redes sociais. *Portal Terra*, 2011. Disponível em: <http://tecnologia.terra.com.br/internet/mais-de-90-dos-brasileiros-conectados-acessam-redes->

sociais,864881874900b310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html> Acesso em: 23 dez. 2012.

VALLADARES, R. O homem do gogó de ouro: se os poetas são a antena da raça, o apresentador José Luiz Datena é o poeta da antena, *Veja on-line*, São Paulo, ed. 1795, mar. 2003. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/260303/p_112.html>. Acesso em: 03 ago. 2011