

ALEX NICHE TEIXEIRA

**A produção televisiva do crime violento na
modernidade tardia**

Porto Alegre, fevereiro de 2009.

ALEX NICHE TEIXEIRA

A produção televisiva do crime violento na modernidade tardia

Tese apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Prof. Orientador: Dr. José Vicente Tavares dos Santos

Porto Alegre, fevereiro de 2009.

AGRADECIMENTOS

Esta tese foi possível devido à cooperação de diversas pessoas e instituições. Meus agradecimentos a todo o *staff* da QSR International, representado na pessoa de Cynthia Jacobs pelo apoio na utilização do software NVivo. Da mesma forma agradeço às funcionárias do Programa de Pós-Graduação em Sociologia pela presteza nos encaminhamentos das questões administrativas em geral e daquelas referentes à minha condição de bolsista do Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento.

Também destaco as importantes contribuições dos membros do Grupo de Pesquisa Violência e Cidadania da Universidade Federal do Rio Grande do Sul nas reuniões de pesquisa e nas conversas informais, as quais, na medida de minha capacidade, foram incorporadas ao desenvolvimento deste trabalho. Especial agradecimento à Luciana Silva Santos pelo empenho na manutenção das garantias materiais, à Laura Zacher pela ajuda com as traduções multilíngües e à Milena pelas transcrições do programa Linha Direta. O estimulante convívio neste Grupo de Pesquisa não seria possível sem a figura de seu Coordenador, José Vicente Tavares dos Santos, a quem tenho o prazer de ter como orientador deste trabalho. Ao amigo, meu agradecimento pelo interesse em meu desenvolvimento acadêmico e profissional e minha admiração pela capacidade de liderar com excelência as diversas frentes de trabalho e pesquisa nas quais temos ingressado nos últimos anos.

Agradeço a meus pais, Amaro e Marilú, pela disponibilidade permanente e a meus irmãos Amaro Teixeira Neto e Augusto Niche Teixeira. O primeiro pela assessoria e parceria 24 horas nas questões tecnológicas e artísticas; o segundo pelas conversas arejadas vinculadas às suas filiações teóricas e pelo estímulo concorrencial salutar de haver igualmente ingressado em um curso de doutorado mesmo sendo sete anos mais novo do que eu.

Por fim, sou especialmente grato à mulher que tenho acompanhado, certamente não por coincidência, desde que ingressei no mundo da Sociologia e cuja presença me inspira permanentemente a ser um humano melhor. Em meio ao

turbilhão de transformações pelas quais passamos no período de realização desta tese, Marga ainda me brindou com a graça de conhecer o Guilherme. A este rapazinho, agradeço pela verdadeira sabedoria de me afastar do computador para brincar e rolar pelo chão nos diversos momentos em que o trabalho de qualquer forma já havia chegado ao seu limite.

RESUMO

Esta tese de doutorado trata da abordagem da televisão sobre o crime e a violência na modernidade tardia. Mais especificamente, propõe-se analisar programas televisivos que dramatizam crimes reais, em sua maioria violentos, oferecendo a seus espectadores a possibilidade de contribuir com informações para a captura dos foragidos apresentados.

Foram selecionados para o estudo programas que desempenharam papéis importantes para a consolidação deste tipo de programação entre as décadas de 1980 e 1990: a) o inglês *Crimewatch*, do canal público *BBC*, pioneiro no recorte temporal referido; b) *America's Most Wanted*, da rede *FOX*, o qual simboliza a aparição deste formato aos moldes norte-americanos de defesa da lei e da ordem; e c) o francês *Temóin no. 1* transmitido pela *Tele France 1*. Para estes, o foco foi a análise histórica de suas condições de emergência, contemplando comparações entre os modos de produzir o drama da violência criminal a partir de evidências coletadas em materiais bibliográficos e sequências dos programas acessadas pela internet.

A análise empírica propriamente dita centrou-se no programa brasileiro *Linha Direta*, da Rede Globo de Televisão. Neste caso, foi empreendida uma pesquisa longitudinal dando conta de dois períodos distintos das transmissões. Os episódios foram gravados, digitalizados e analisados com auxílio do programa para análise de informações qualitativas NVivo 8. A especial atenção destinada ao programa brasileiro atende aos desdobramentos singulares da junção deste tipo de programação televisiva com um modelo de justiça criminal e policial em crise, no quadro da transição de um passado autoritário para a tentativa de consolidação de um estado democrático de direito.

Importou evidenciar os critérios de seleção dos casos, os mecanismos de dramatização, as decisões de enunciação, os silêncios e as informações proporcionadas pelos programas, destinadas a privilegiar, ou não, determinados atores sociais segundo as características culturais e institucionais próprias dos países em questão.

A análise apontou que as narrativas variam em função da autonomia dos programas em relação às agências formais de controle social. Com base neste arranjo, as produções televisivas deste tipo concorrem para o exercício de uma dupla violência simbólica: um ocultamento não apenas dos dispositivos estruturados de manutenção da ordem, vinculados à divulgação das orientações punitivas correntes do campo de controle social formal, bem como dos próprios mecanismos estruturantes dos programas na simulação dos crimes, os quais se oferecem como elementos indispensáveis para a realização da justiça diante da aparente perda de controle sobre a criminalidade e a violência.

ABSTRACT

This thesis deals with the television approaching to crime and violence in late modernity. More specifically, it is considered to analyze crime TV programme that dramatize real crimes, mainly violent crimes, offering to the audience the possibility to contribute with information in order to capture the featured fugitives.

The TV programme selected for this research played important roles for the consolidation of this type of programming between the 1980's and 1990's: a) Crimewatch, produced by the English public channel BBC, the pioneer; b) America's Most Wanted, of FOX, which symbolizes the appearance of this format in the North American period of law and order model of social control; c) Temóin no. 1 transmitted by Tele France 1; and d) Linha Direta, from Brazilian Globo Television.

For the foreign broadcasts, the focus was the historical analysis of its conditions of emergency, contemplating comparisons between the ways to produce the drama of criminal violence. We have collected evidences from bibliographical materials and also from footages of the programs available in the Internet sites.

The main empirical analysis is centered in the Brazilian programme Linha Direta of the Globo Television Network. In this case, a longitudinal research was made giving account of two distinct periods of the transmissions. The episodes had been recorded, digitally encoded and analyzed with the qualitative analysis software NVivo8. The special attention destined to the Brazilian programme takes care of the singular junction unfolding this TV programme with a model of police and criminal justice in crisis. All this processes framed by the context of Brazilian transition from an authoritarian regime to the political democratic consolidation.

The analytical approach involves the cases selection criteria, the mechanisms of dramatization, the decisions of articulation, songs, silence and the information given by the programmes, destined to privilege, or not, some characteristics according to the cultural and institutional social actors, from each country.

The analysis also pointed that narratives vary in function of the autonomy of the programmes related to the formal law enforcement agencies. On the basis of this arrangement, real crime TV series concur for the exercise of a double symbolic violence: on one hand, a concern with the established model of law and order maintenance, linked with the current punitive pattern of the penal control field; on the other hand, as a mechanism to simulate the crimes by the programs, which produce the effect of a core element for the accomplishment of a virtual justice overlapping the crisis of the criminal justice system.

RÉSUMÉ

Le sujet de la thèse c'est la production par la télévision des émissions sur le crime et la violence dans la modernité tardive. L'objectif c'est d'analyser des programmes télévisés sur des crimes réels d'une forme dramatisée, surtout des crimes violents, tout en proposant aux spectateurs la possibilité de fournir des informations utiles à la capture des criminels en fuite.

Pour la recherche, nous avons sélectionné des émissions de quatre pays lesquelles ont joué un rôle important pour la consolidation de ce type de programmation, pendant les années 1980 et 1990 : a) *Crimewatch*, de la chaîne publique anglaise BBC, pionnier de ce type de programme ; b) *America's Most Wanted*, de la chaîne américaine FOX, qui symbolise l'apparition de ce format sous le modèle de la défense de la loi et de l'ordre ; c) *Temóin no. 1* transmis par la chaîne TeleFrance 1 ; d) le programme brésilien *Ligne Directe*, de la chaîne privée Globo. Les trois premières émissions ont été analysées dans leurs conditions historiques d'apparition, en envisageant les comparaisons entre les manières de produire le drame de la violence criminelle, à partir d'évidences qu'on a pu récupérer dans des matériels bibliographiques et dans les vidéos disponibles sur les sites des chaînes, à l'Internet.

Pour le programme *Linha Direta*, on a pu développer davantage l'analyse empirique, puisque qu'on a fait une recherche longitudinale sur deux longues périodes distinctes des transmissions. Les émissions ont été enregistrées, digitalisées et analysées avec les outils du logiciel d'analyse d'informations qualitatives NVivo8. Cette analyse informationnelle nous a permis de faire attention aux enchevêtrements singuliers de ce type de programmation télévisée avec un modèle de justice criminelle et policière en crise, dans le cadre de la difficile transition d'un régime autoritaire à l'Etat démocratique de droit au Brésil.

Les démarches de la recherche nous ont amenés à démontrer les critères d'élection des cas, les mécanismes de la dramatisation, les décisions d'énonciation, les moments des musiques et des silences et les informations offertes par les programmes. La dramaturgie analysée nous a permis de cerner les moyens de privilégier certains acteurs sociaux selon les caractéristiques culturelles et institutionnelles propres des pays concernés.

Notre analyse a indiqué que les récits varient en fonction de l'autonomie des programmes concernant les agences formelles de contrôle social. À partir de cette base, les productions télévisées exercent une double violence symbolique : d'une part, elles occultent des dispositifs structurés de manutention de l'ordre, attachés à la divulgation des orientations punitives courantes du champ de contrôle social formel; de l'autre, les mécanismes structurels des programmes par la simulation des crimes s'offrent comme des éléments indispensables pour la réalisation de la justice. À la limite, les émissions télévisées des crimes violents, par rapport à la crise des institutions de contrôle formel de la justice criminelle, se proposent à simuler une justice virtuelle qui serait capable de faire face à la criminalité violente de la société contemporaine.

LISTA DE TABELAS E QUADROS

Tabelas

- TABELA 1 - Casos apresentados pelo programa Linha Direta segundo tipo criminais envolvidos - 1999 a 2007 p. 141
- TABELA 2 - Teste de Qui-Quadrado para emissor do discurso e tipo de música no Programa Linha Direta (Passagens codificadas) p. 187
- TABELA 3 - Emissor do discurso e tipo de música de fundo no Programa Linha Direta (Passagens codificadas*) p.188

Quadros

- QUADRO 1 - Amostra dos programas utilizados na análise empírica - Tempos 1 e 2 p. 23
- QUADRO 2 - Perfil de audiência do Linha Direta segundo sexo, classe e faixa de idade - Público estimado em milhões - Maio a Dezembro/1999 ... p. 137
- QUADRO 3 - Estimativa de audiência total individual por programa e emissora - Público em milhões - Maio a Dezembro/1999 p. 138

LISTA DE FIGURAS E GRÁFICOS

Figuras

FIGURA 1 - Esquema de captura e digitalização de imagens para análise ..	p. 24
FIGURA 2 - Exemplo de procedimento de codificação com o programa NVivo 8	p. 32
FIGURA 3 - Visão principal do estúdio do <i>Crimewatch UK</i> (1987)	p. 97
FIGURA 4 - Visão principal do estúdio do <i>Crimewatch UK</i> (1999)	p. 98
FIGURA 5 - Visão principal do estúdio na imagem abertura do <i>Crimewatch</i> (2008)	p. 99
FIGURA 6 - Logotipo do programa <i>Crimewatch UK</i> em 1987	p.100
FIGURA 7 - Logotipo do programa <i>Crimewatch UK</i> em 1999	p. 100
FIGURA 8 - Logotipo do programa <i>Crimewatch</i> em 2008	p. 100
FIGURAS 9 e 10 - Brasão do programa <i>America's Most Wanted</i> (estúdio e detalhe)	p. 113
FIGURA 11 - Apresentador do <i>America's Most Wanted</i> trajando uniforme de policial	p. 116
FIGURA 12 - Estúdio de apresentação do programa <i>Témoin no. 1</i>	p. 123
FIGURA 13 - Apresentador principal do programa <i>Témoin no. 1</i> (Jacques Pradel)	p. 124
FIGURA 14 - Primeira aparição do apresentador de Linha Direta	p. 144
FIGURA 15 - Estúdio de apresentação do Linha Direta	p. 145
FIGURA 16 - Vista do estúdio do Linha Direta a partir de 2002	p. 150

FIGURA 17 - Câmera no ponto de vista da vítima	p. 156
FIGURA 18 - Cena real de crime no telão do estúdio de Linha Direta	p. 163
FIGURA 19 - Presença do apresentador no local real do crime	p.167
FIGURA 20 - Presença do apresentador no local de tomada de depoimento	p. 167
FIGURAS 21 e 22 - Presença do apresentador no ambiente de simulação ..	p.168
FIGURAS 23, 24, 25 e 26 - Fotos do álbum de família de uma vítima	p.173
FIGURAS 27, 28, 29 e 30 - Exemplo do fluxo de imagens na construção das características dos envolvidos	p. 193
FIGURAS 31 e 32 - Exemplos de semelhanças entre acusado e ator	p. 196

Gráficos

GRÁFICO 1 - Comparativo de audiência total individual por programa e emissora - Público estimado em milhões - Maio a Dezembro/1999	p. 139
GRÁFICO 2 - <i>Share</i> médio de audiência total individual às quintas-feiras das 22h às 23h e 59 min por emissora - Maio a Dezembro/1999	p. 140
GRÁFICO 3 - Porcentagem de casos apresentados pelo programa Linha Direta segundo tipo criminais envolvidos - 1999 a 2007	p. 142

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	p. 11
1.1 Objetivos	p. 15
1.1.1 Objetivo geral	p. 15
1.1.2 Objetivos específicos	p. 16
1.2 Argumento	p. 16
1.3 Questões de investigação	p. 17
1.3.1 Problema central	p. 17
1.3.1 Questões complementares	p. 17
1.4 Sistema de Hipóteses	p. 18
1.4.1 Hipótese central	p. 18
1.4.2 Hipóteses específicas	p. 18
1.5 Estrutura da tese	p. 19
2 METODOLOGIA	p. 22
2.1 Desenho de pesquisa e construção da amostra	p. 22
2.2 Múltipla abordagem analítica	p. 24
2.3 As metodologias informacionais na análise de programas televisivos	p. 27
3 POLISSEMIAS: VIOLÊNCIA, CRIME E TELEVISÃO	p. 33
3.1 A televisão como objeto sociológico	p. 33
3.2 Violência e crime nas narrativas ocidentais	p. 53
3.3 Estado, violência e o controle criminal na modernidade tardia	p. 62
3.3.1 Políticas penais na modernidade tardia	p. 67
3.4 O crime na era da televisão: do espetáculo ao simulacro	p. 76
4 CONVERGÊNCIAS: O DRAMA DO “CRIME REAL”	p. 84
4.1 A nova legitimidade do discurso sobre a criminalidade violenta...	p. 84

4.2 <i>Crimewatch</i> e o esforço de “lei e ordem” no Reino Unido	p. 88
4.3 <i>America’s Most Wanted</i> e os cárceres da miséria nos Estados Unidos	p. 102
4.4 <i>Temóin no. 1</i> : emergência e ocaso e uma justiça pela televisão na França	p. 117
5 LINHA DIRETA: A TELEVISÃO CONTRA A IMPUNIDADE NO BRASIL	p. 132
5.1 As condições de surgimento do programa	p. 132
5.2 A seletividade e as estratégias de legitimação do programa	p. 141
5.3 Uma invasão consentida em nome da punição	p. 144
6 O SIMULACRO TELEVISIVO DA CRIMINALIDADE	p. 158
6.1 Cenários narrativos e personagens no Linha Direta	p. 158
6.1.1 O apresentador	p. 162
6.1.2 Vítimas, amigos e familiares	p. 169
6.1.3 Os agressores	p. 175
6.1.4. As autoridades	p. 179
6.2 Os elementos narrativos e a trama e o no Linha Direta	p. 182
6.2.1. Fotografia e fundo sonoro	p. 182
6.2.2. O fluxo narrativo e as simulações dos crimes	p. 189
6.3 Polícia, justiça e punição em Linha Direta	p. 197
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 208
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 217
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	p. 225
APÊNDICES	p. 231

1 INTRODUÇÃO

O tema desta tese de doutorado é a abordagem da televisão sobre o crime e a violência na modernidade tardia. Mais especificamente, propõe-se analisar a programação televisiva que trata de crimes reais, em sua maioria violentos, oferecendo a seus espectadores a possibilidade de contribuir com informações para a captura dos foragidos apresentados. Neste processo sobrepõe-se de forma concentrada duas grandes tendências contemporâneas do campo da comunicação, identificadas particularmente a partir da consolidação da televisão como meio de massa. A primeira diz respeito à mistura de informação com entretenimento, o que evidencia-se na dramatização das histórias criminais reais. A segunda tendência consiste em propiciar à audiência uma forma de participação ou interação com a programação.

Entre outros aspectos, a dramatização, enquanto trabalho de incremento emocional da narrativa acerca dos casos reais, tem a capacidade de mobilizar a audiência para que esta utilize o canal oferecido, geralmente telefônico, mas também de correio convencional ou eletrônico, e colabore com denúncias sobre o paradeiro dos foragidos visando sua captura pela polícia. A propagação de programas televisivos baseados neste modelo ocorre em meados dos anos 80. Na Inglaterra, surge o *Crimewatch UK*, apresentado a partir de 1984 pela emissora pública BBC, de Londres. Aos mesmos moldes, quatro anos depois aparece nos Estados Unidos um programas veiculados nas noites de sábado na rede nacional da FOX: *America's Most Wanted*.

A interação com os espectadores, até então não prevista para um “meio de comunicação de mão única” como é a televisão, vinha desde a década de 50 sendo testada em caráter experimental e com difusão restrita nos Estados Unidos como um recurso de aumento da audiência. A ampliação e efetividade do processo de participação do público, com intervenção direta em programas televisivos, foi influenciada decisivamente pelo avanço tecnológico e a convergência de mídias nas últimas duas décadas do século XX, inicialmente pela ampliação das redes de comunicação telefônica e em seguida com o advento da internet (CASTELLS, 2002).

No âmbito do controle criminal, este é o período em que, tanto nos Estados Unidos como na Inglaterra, se verifica uma tendência de reorientação nas políticas penais, as quais configuraram um endurecimento da ação punitiva do Estado, bem como uma substituição do que até então era tomado como diretriz para o controle do crime e da violência. A idéia de reabilitação foi sendo substituída por um investimento em ações mais duras e repressivas que privilegiam o encarceramento. Este redirecionamento reflete, na esfera do controle social formal, as profundas transformações econômicas, sociais e culturais em curso já desde a década de 70 nos países alinhados com o modelo capitalista de desenvolvimento.

Em um contexto mais amplo, trata-se do esgotamento de um modelo de acumulação baseado na produção e consumo em massa, onde o Estado atuava de modo central como financiador do processo de industrialização e mantenedor de uma rede de benefícios que permitia aos trabalhadores uma noção de previsibilidade e segurança. Por uma questão de foco na análise, a discussão acerca do Estado de bem-estar (*welfare state*) e sua crise não foi diretamente tratada com fins explicativos em toda a sua abrangência, embora tenha estado presente como elemento contextual das mudanças ocorridas, as quais convergem para surgimento da modernidade tardia (O'BRIEN & PENNA, 1998 ; GARLAND, 2001).

No centro deste processo esteve a crise de instituições socializadoras como família, escola e fábrica, contribuindo para a escassez de fontes de valores coletivos e para o crescimento de múltiplos arranjos societários. Com efeito, explodiram as conflitualidades sociais em diversas novas formas de violência acompanhadas de uma alteração da dinâmica criminal. Estas convergiram para uma sociabilidade marcada pelo medo e a insegurança. Diante do esgotamento das instâncias tradicionais, formais e informais, de controle social, novos atores, como grupos organizados da sociedade civil e organizações profissionais privadas, passam a fazer parte do esforço de controle criminal. O debate em torno do tema salienta que a importância direta destes grupos para o novo arranjo do controle do crime significou um enfraquecimento da soberania do Estado, embora em última instância, para que haja uma aplicação efetiva da lei penal, por mínima que seja, deva existir algum tipo de intervenção estatal (HERBERT, 2005).

A espécie mal-estar que acompanha a modernidade tardia já se fazia sentir antes nos países da periferia do sistema capitalista mundial. Entre outras coisas, o sentimento de insegurança e medo difuso, tem, na maioria dos países latino-americanos, o ingrediente adicional da desconfiança nas instituições formais responsáveis pela manutenção da ordem.

No Brasil, a situação de dilaceramento do tecido social não é novidade, dado o caráter socialmente implantado da violência como recurso para a resolução de toda sorte de conflitos, o que, no plano político, evidenciou-se pelo histórico autoritarismo dos regimes republicanos de governo, tendo nos agentes de Estado os principais utilizadores de violência ilegítima e ilegal para fins de controle social. Com a adoção de orientações políticas conservadoras, aliadas posicionamentos econômicos liberalizantes ensejados nos países desenvolvidos e promovidos em escala global, houve um aprofundamento daquelas desigualdades desde há muito promovidas pela dinâmica própria do modelo de acumulação brasileiro, as quais se atualizaram e explodiram em diversos novos conflitos e modalidades de violência. Com efeito, desde a década de 80, a despeito da implantação de um regime democrático, o Brasil continuou a testemunhar episódios de violência ilegítima do Estado além do aumento dos níveis gerais de criminalidade violenta (ADORNO, 1995 ; TAVARES DOS SANTOS, 2004).

Nesta época surgiu a primeira versão brasileira da moderna empreitada televisiva contra o crime. Em 1990, começou a ir ao ar, pela Rede Globo de Televisão, o programa Linha Direta, apresentado pelo jornalista Hélio Costa¹. Amplamente inspirado no modelo do programa norte-americano *America's Most Wanted*, esta primeira versão do programa ficou pouco tempo no ar. Quase uma década depois, em março de 1999, voltou renovado para manter-se em atividade até 2007. A estrutura básica permaneceu inalterada: dramatização de crimes reais e apelo à colaboração a audiência para a prisão dos acusados.

A problemática apresentada a seguir parte de um ponto do espaço social que cresce em importância nestes tempos de medo da violência e aposta em atitudes

¹ O jornalista já havia sido correspondente da Rede Globo em Washington e atualmente ocupa o cargo de Ministro das Comunicações do governo brasileiro.

repressivas, para o qual convergem as ações do Estado e de outros agentes sociais, como os programas de televisão. As instâncias formais de controle social para fins de manutenção da ordem nas sociedades burguesas estiveram historicamente voltadas à repressão dos despossuídos e das classes consideradas perigosas. Nos países latino-americanos este traço apresenta-se de modo mais perverso em função das profundas desigualdades econômicas e sociais apresentadas.

O sistema penal, incapaz de dar resposta aos sentimentos de insegurança e impunidade da maioria da população, perde legitimidade. O sistema judicial é constantemente atingido por mudanças pontuais, fragmentadas, por conta de leis feitas muitas vezes ao sabor dos clamores da chamada “opinião pública” amplificada pelos meios de comunicação. Da polícia exige-se “eficiência” no combate ao crime e à violência, mas também uma adequação para atuar em conformidade com o Estado Democrático de Direito, a fim de que assegure os direitos de cidadania de toda a população, e não apenas das elites (ZAFFARONI, 2000 ; AZEVEDO, 2003).

A discussão no âmbito das ciências sociais acerca da necessidade de ruptura com as práticas violentas ilegítimas desempenhadas pela polícia nestes países convergiu para a construção da noção de “segurança cidadã”, onde a “eficiência” do sistema de justiça passa por uma remodelização das instituições responsáveis pelo controle social duro, orientada por princípios democráticos e de justiça social (SOARES, 2000 ; TAVARES DOS SANTOS, 2004).

Enquanto os aparatos de repressão estatais parecem estar longe de conseguir dar uma resposta satisfatória à escalada da violência e da criminalidade, o discurso televisivo dos programas sobre crimes reais fortalece a orientação política geral de endurecimento, mas o fazem, principalmente, afirmando a necessidade de sua existência enquanto instância que possibilita de modo eficaz a realização da justiça, uma vez que mostram foragidos sendo presos por intermédio de sua ação.

A respeito das disputas e cooperações estabelecidas entre jornalistas, autoridades e espectadores no trabalho conjunto de caça aos criminosos, além da questão da aplicação eficaz do controle penal dentro dos limites da legalidade democrática, o caso brasileiro, permite acrescentar a importância da promoção de

sensação de participação em questões de interesse público como a realização de justiça.

A recorrência em distintos contextos deste formato que mistura jornalismo tradicional com dramaturgia e participação dos espectadores na tentativa de captura de criminosos, impõe a necessidade de tratamento comparativo, a fim de possibilitar um entendimento abrangente acerca das relações que se estabelecem no processo de aparecimento, manutenção e funcionamento de um programa com tal perfil no Brasil contemporâneo. Interessou, igualmente, compreender o modo como uma sociedade distinta produz formas próprias de relações entre as instâncias formais de controle criminal e os produtos televisivos que se ocupam em dramatizar a criminalidade oferecendo-se, adicionalmente, como espaço para combatê-la.

Frente às várias dimensões de análise mobilizadas pelo estudo, os procedimentos de investigação contemplaram análise bibliográfica e documental, além de uma combinação de estratégias baseadas na análise de conteúdo e de discurso, incluindo a análise do uso das imagens e sons, para dar conta tanto da dimensão verbal como não-verbal presente nas emissões (BAUER & GASKELL, 2001 ; SOUZA, 2003).

Nesta última tarefa foi particularmente necessária a utilização de recursos informacionais, tanto para o registro dos programas, possibilitado pela utilização de um dispositivo de captura de vídeo, como para a análise deste material audiovisual, operacionalizado com o auxílio do programa para análise de dados qualitativos não numéricos e não-estruturados QSR NVivo, o qual opera com base no princípio da codificação (STRAUSS, 1987).

1.1 Objetivos

1.1.1 *Objetivo geral*

- Analisar a abordagem dramatizada de casos criminais reais por parte da programação televisiva brasileira, mantendo comparações com experiências

internacionais, particularmente a inglesa, em virtude de seu pioneirismo nesta área no âmbito da modernidade tardia.

1.1.2 Objetivos específicos

- A. Verificar os critérios que orientam a seleção dos casos de crimes reais apresentados;
- B. Identificar os recursos narrativos privilegiados nas reconstruções dos casos e como se relacionam com o apelo aos espectadores para a colaboração com informações sobre os acusados apresentados;
- C. Avaliar o grau de autonomia dos agentes do campo televisivo em relação às autoridades formais na reconstrução dos casos, atentando para os limites do trabalho de investigação própria por parte dos primeiros;
- D. Examinar o modo de mediação entre as denúncias dos espectadores e a polícia e como se dá narrativamente a divulgação deste processo.

1.2 Argumento

A possibilidade de cooperação da audiência para a captura de foragidos apresentados nos programas remete ao fenômeno da divisão do poder do Estado com outros atores no processo de controle criminal na modernidade tardia. O papel que jogam as emissoras no incremento de cumplicidade para com a audiência, a fim de que esta colabore com informações sobre os foragidos dos casos apresentados, pode estar ligado mais a seus próprios interesses ou aos interesses das agências formais de controle. A construção deste caráter passa não somente pelos recursos de comunicação utilizados, mas pela relação estabelecida entre o programa e tais instituições. Em outras palavras, entre os critérios que definem o papel da televisão em termos de uma cooperação ajustada ou uma disputa cooperativa com a polícia e a justiça, há elementos externos ao processo de emissão em si, ou seja, aquilo que o programa, a partir de seus recursos narrativos, oferece à audiência. Uma parte desta condição está dada por variáveis estruturais, ligadas à orientação das políticas de controle social e o modo como as instituições

formais as colocam em prática. Nesta equação, no âmbito da modernidade tardia, a própria televisão é um operador importante.

Partindo da idéia de que o funcionamento de tais programas é diferente da tradicional cooperação entre polícia e reportagem², trata-se de investigar até que ponto o que se dá é uma mediação das ações da justiça e a partir de que momento pode-se falar numa mediatização da justiça criminal, isto é, uma atuação orientada pelos critérios próprios da televisão no tratamento aos casos criminais abordados, amparada na falência da relação política entre o Estado e o cidadão.

1.3 Questões de investigação

1.3.1 *Problema central*

- No marco da modernidade tardia, como é abordada violência criminal pelos programas de televisão que dramatizam casos reais?

1.3.2 *Questões complementares*

- A. Como se dá a interação dos agentes envolvidos na dramatização televisiva do crime e da violência (produtores / polícia e justiça)?
- B. Que critérios orientam a seleção dos casos apresentados?
- C. Quais os recursos narrativos privilegiados nas reconstruções dos casos reais tendo em vista o convencimento da audiência para fins de realização de denúncias?
- D. Qual o grau de autonomia dos programas em relação às autoridades formais na reconstrução dos casos? Há trabalho próprio de investigação por parte dos programas?

² Trabalho de troca de informações que ocorre entre policiais e jornalistas no dia a dia da reportagem policial sem a qual não seria possível a existência das “páginas policiais” nos jornais diários.

- E. Como se dá a intermediação entre as denúncias dos espectadores e a polícia e como ela é apresentada no espaço narrativo dos programas?

1.4 Sistema de hipóteses

1.4.1 Hipótese geral

- O caráter das narrativas dramatizadas de casos criminais reais em programas de televisão varia em função da autonomia destes em relação às agências formais de controle social. Com base neste arranjo, as produções televisivas deste tipo concorrem para o exercício de uma dupla violência simbólica: um ocultamento não apenas dos dispositivos estruturados de manutenção da ordem, vinculados à exposição do campo de controle social formal, mas também dos próprios mecanismos estruturantes dos programas na simulação desta realidade. Este duplo ocultamento pode ofuscar uma disputa pela legitimidade dos símbolos de poder do campo do controle social que tende à relativização dos papéis das delegacias e tribunais, baseado em um discurso ambíguo de reafirmação da ineficácia dessas instâncias no combate ao crime e à violência.

1.4.2 Hipóteses específicas

- A. No tocante à relação necessária que se estabelece entre o campo do controle social formal e o campo televisivo onde estão os programas, ocorre uma homologia estrutural de mão dupla. De um lado o programa reproduz simbolicamente o modo de operar policial no “tratamento” à questão da criminalidade e, de outro, os agentes do controle social formal, policiais, promotores, especialistas, orientam sua atuação pela lógica estrutural do campo televisivo sob pena de serem “censurados” (nem sequer indo ao ar) ou, ainda, desautorizados pelo programa.
- B. A decisão acerca de quais casos mostrar tende a obedecer prioritariamente às demandas do programa, as quais, por sua vez, orientam-se pela capacidade de mobilização emotiva dos espectadores ligada à maximização

de fornecimento de elementos passíveis de dramatização. Tais características apontam para crimes letais entre conhecidos que contenham um alto grau de violência empregado.

- C. O arsenal emotivo mobilizado pelo programa, evidenciado, entre outros aspectos, pela utilização frequente de fundos sonoros na narração dos casos, apresenta-se como o principal recurso de convencimento junto aos espectadores para a colaboração com informações sobre os acusados apresentados, convertendo a divulgação dos casos criminais sem solução em uma forma de entretenimento que proporciona um modelo monolítico de percepção do fenômeno da violência ligado à naturalização da disposição para o crime por parte dos agressores apresentados.
- D. Os programas dedicados à divulgação de notícias sobre a criminalidade contribuem, por um lado, para o reforço de valores morais e idéias de ordem, e, por outro, para a promoção de um espaço de produção simbólica para divulgação de noções próprias de realização da justiça, podendo remeter a uma flexibilização da legitimidade das instituições formais de controle do crime.
- E. Narrativamente, os programas tendem a associar sua atuação à imagem da polícia na medida em que isto possa incrementar sua legitimidade junto ao público. No caso do Linha Direta, oferecendo um canal próprio para o recebimento das denúncias e assegurando ao espectador a manutenção de seu anonimato, o programa afirma sua própria contribuição para a prisão dos criminosos com grande centralidade, renovando a promessa de justiça sem aparentemente comprometer-se com a instituições policiais.

1.5 Estrutura da tese

Para o detalhamento dos procedimentos metodológicos utilizados na análise empírica, particularmente o uso do programa NVivo 8, com o qual foi viabilizada a análise dos diálogos transcritos dos programas selecionados e também suas imagens em movimento e eventos sonoros, optou-se por elaborar um capítulo específico,

disposto na sequência do atual. Neste espaço são ainda expostos o desenho da pesquisa e as opções metodológicas para fins de análise. Também presta-se esclarecimentos sobre aspectos técnicos relacionados ao registro digital dos programas utilizados análise empírica, bem como sobre os procedimentos para construção da amostra.

No Capítulo 3 buscou-se construir a televisão como um objeto sociológico, retomando as bases sociais, econômicas e políticas de sua invenção até a incorporação como item de primeira necessidade nos lares modernos. Nos distintos espaços culturais analisados, foi salientando o próprio papel desempenhado pela cobertura dos eventos criminais como fator importante da conquista da legitimidade da televisão enquanto uma nova instituição social. A parte recente deste percurso é abordado com o aparecimento dos *reality shows* sobre crimes violentos e suas centralidade para a realização do televisão como uma das principais instituições sociais na contemporaneidade, superando a lógica de representação do mundo em imagens, em favor de uma conversão das imagens do mundo no simulacro dele próprio.

O capítulo quarto refaz o caminho do aparecimento de três programas televisivos sobre criminalidade real no âmbito da modernidade tardia. O pioneiro do formato foi o programa inglês *Crimewatch* da BBC, o qual evocou a respeitabilidade e isenção da emissora com a intenção de desempenhar um serviço público em cooperação com as autoridades policiais. Na esteira das transformações ocorridas no âmbito da economia, das políticas estatais e da justiça criminal nos países centrais de língua inglesa durante a década de 80, surge nos Estados Unidos o *America's Most Wanted* apresentado na FOX. Na França, o representante do formato é o *Temóin no. 1* do canal TF1, surgido no início dos anos 90 cercado de desconfianças quanto à legalidade de sua atuação. São discutidos aspectos formais e elementos narrativos dos programas, bem como os limites ou liberdades de suas emissões em função do arranjo de política criminal em cada um dos referidos países.

No quinto capítulo trata-se especificamente do contexto de surgimento do programa brasileiro Linha Direta da Rede Globo de Televisão, o qual, embora apresente clara inspiração nos antecessores de outros países, adapta o formato dos

programas televisão sobre crimes reais às condições de trabalho em conjunto com autoridades policiais e de justiça no marco de uma democracia em reconstrução como a brasileira.

O capítulo 6 é dedicado à análise empírica das emissões do programa Linha Direta mantendo contrapontos pontuais com os programas *Crimewatch* e *America's Most Wanted*. Em uma das estratégias investigativas, é feita uma análise diacrônica do conteúdo verbal e não-verbal de uma amostra intencional do primeiro e segundo períodos de apresentação do programa brasileiro, tendo como suporte informacional o software NVivo 8. Transversalmente, de forma sincrônica, são operadas análises comparativas entre as formas de abordagem dramatizada dos crimes reais por parte do programa brasileiro e os demais, particularmente o *Crimewatch*. No caso do programa inglês, as considerações baseiam-se nas emissões de 2007 e 2008 do programa, mantendo o registro comparativo das transformações em relação a outros períodos a partir de dados bibliográficos secundários.

Por último, seguem considerações finais recuperando as sínteses de cada um dos capítulos e ressaltando suas principais contribuições de modo articulado às hipóteses e às questões propostas no problema de pesquisa. Também são prospectadas possibilidades de abordagem televisiva acerca do crime e da violência em um cenário pós-dramatização de casos reais.

2 METODOLOGIA

Em virtude da utilização de metodologias informacionais para o efetivo alcance dos objetivos deste trabalho, considerou-se relevante este breve capítulo com o duplo objetivo de tornar transparente a forma como foram trabalhadas as informações, bem como estimular a utilização destas ferramentas analíticas em outros estudos.

2.1 Desenho de pesquisa e construção da amostra

O presente estudo contemplou uma dupla estratégia metodológica, a qual envolveu uma análise comparada de aspectos históricos e uma análise longitudinal, ambas a partir de fontes secundárias, embora com distintas características.

A primeira abordagem diz respeito à comparação dos traços particulares bem como do contexto de surgimento dos programas sobre criminalidade real na Inglaterra (*Crimewatch*), Estados Unidos (*America's Most Wanted*), França (*Témoign no. 1*) e Brasil (Linha Direta). Para tanto, foram utilizados materiais bibliográficos e informações coletadas na internet, tais como documentos oficiais, além de imagens fotográficas e vídeos, cujas fontes encontram-se especificadas na medida de sua aparição no corpo do texto.

A análise longitudinal deteve-se no programa Linha Direta, dando conta de uma sequência de episódios representativa da fase inicial (tempo 1), a qual abarcou desde a primeira exibição, em março de 1999, até março de 2000, e outra (tempo 2) referente à fase intermediária/final do período em que o programa foi transmitido, envolvendo os meses de abril a julho de 2006.

No total foram gravados 56 episódios, perfazendo aproximadamente 42 horas. Destes, 21 foram selecionados para compor a amostra de programas analisados: 11 no tempo 1 e 10 no tempo 2. A seleção buscou seguir critérios aleatórios embora, eventualmente, medidas intencionais de inclusão de episódios na amostra tenham sido tomadas a fim de contemplar interesses de análise

vinculados ao encadeamento de conteúdos por conta da sequência semanal de exibição do programa. Em sentido comparável, o primeiro episódio foi propositalmente incluído no tempo 1 da análise por representar o ato de fundação do programa, ficando a amostra final com as seguintes distribuições:

QUADRO 1 - Amostra dos programas utilizados na análise empírica - Tempos 1 e 2

	Período dos registros	
	Tempo 1	Tempo 2
Datas de exibição dos programas	27/05/1999	06/04/2006
	10/06/1999	20/04/2006
	17/06/1999	04/05/2006
	01/07/1999	11/05/2006
	08/07/1999	18/05/2006
	30/09/1999	25/05/2006
	07/10/1999	15/06/2006
	06/01/2000	22/06/2006
	27/01/2000	29/06/2006
	16/03/2000	06/07/2006
	23/03/2000	

Os programas pertencentes ao tempo 1 da amostra foram gravados utilizando-se um aparelho de vídeo cassete no formato VHS³. Os demais contaram com o recurso de registro digital direto, a partir um dispositivo de captura de imagem⁴ ligado a uma antena comum para o acesso ao sinal de televisão e a um computador equipado com conexão USB para a armazenagem do material audiovisual (Figura 1).

O *software* fornecido com o dispositivo de captura permitiu digitalizar os episódios do Linha Direta no formato MPEG-2⁵, os quais foram armazenados no disco rígido do computador para posterior tratamento e análise.

³ Acrônimo de *Video Home System*, formato analógico de reprodução e gravação largamente utilizado nos aparelhos de vídeo domésticos antes da difusão dos formatos digitais.

⁴ Fabricante: D-Link; modelo DUB-T120.

⁵ Acrônimo de *Moving Picture Experts Group*, esquematizado pela *International Organization Standardization* (ISO) para definir os padrões de vídeo digital. O aperfeiçoamento do formato levou à sua utilização nos discos de DVD (*Digital Video/Versatile Disc*).

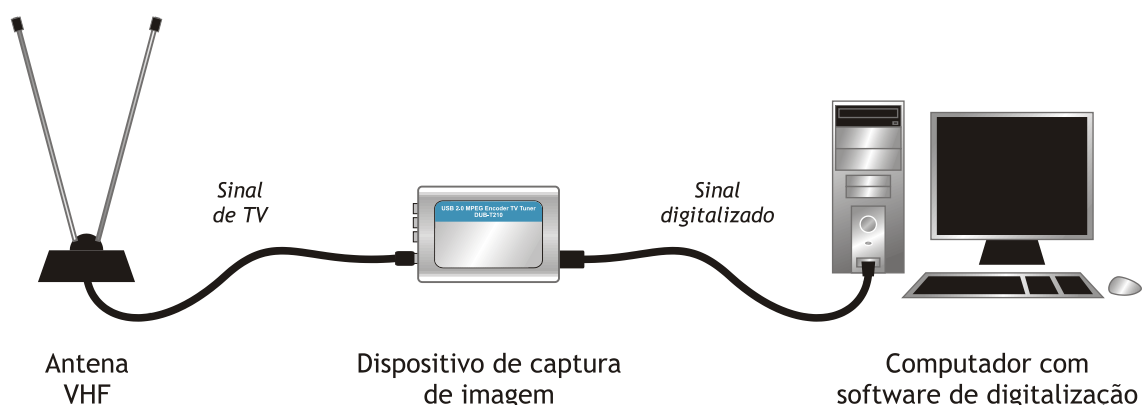


FIGURA 1 - Esquema de captura e digitalização de imagens para análise

Para a padronização de todo o material a ser posteriormente interpretado com *software* de análise qualitativa assistida por computador, os programas selecionados no tempo 1 da amostra, gravados em fita magnética, foram digitalizados seguindo praticamente o mesmo arranjo técnico da amostra de tempo 2 (Figura 1), com exceção da antena, a qual foi substituída pelo aparelho reproduzidor de VHS.

Todos os programas da amostra foram submetidos à transcrição integral do conteúdo verbal visando sua utilização combinada com as informações audiovisuais. Como unidades de análise foram definidos os casos criminais específicos apresentados nos programas selecionados.

2.2 Múltipla abordagem analítica

Desde seu aparecimento na década de 20 até os dias atuais, os conceitos acerca do que consiste e a que se presta a Análise de Conteúdo (AC) sofreram diversas reformulações. Tais mudanças estiveram ligadas a diferentes orientações metodológicas, inicialmente com concepções que limitavam-na a uma técnica de investigação de caráter quantitativo com objetivos predominantemente descritivos e classificatórios, passando pelas discussões promovidas a partir das décadas de 50 e 60, as quais permitiram ultrapassar a dicotomia entre a AC quantitativa e sua

forma qualitativa, onde se dá atenção à presença ou ausência de características de determinado conteúdo em lugar de apenas suas frequências (VALA, 1986).

Segundo Bardin (1977), o intuito da AC é a inferência, na medida em que permite a passagem da descrição à interpretação, enquanto atribuição de sentido às características do material que foram levantadas, enumeradas e organizadas.

No mesmo sentido, para Bauer e Gaskell (2000), a AC constitui uma técnica de tratamento de informação para fazer inferências de um texto para seu contexto social de uma maneira objetivada, ou seja, sistemática e explícita quanto aos procedimentos.

Assim, o material sujeito à AC deve ser concebido como resultado de uma rede complexa de condições de produção, cabendo ao analista construir um modelo capaz de permitir inferências sobre uma ou várias dessas condições de produção. Trata-se da desmontagem de um discurso e da produção de um novo discurso através de um processo de localização-atribuição de traços de significação que deve manter uma estreita vinculação com a teoria escolhida pelo investigador a fim de cumprir com os objetivos propostos em sua pesquisa (VALA, 1986).

A análise de programas televisivos seria simples se a produção do discurso obedecesse apenas a uma lógica formal; entretanto, a matriz de pensamento que se manifesta na linguagem deriva também de uma lógica que envolve convenções e símbolos, aspectos racionais e não-racionais, conscientes e inconscientes.

Esta pesquisa desenvolveu-se primeiramente por uma circunscrição exaustiva dos programas de televisão gravados, na qual as informações foram reunidas de forma controlada e sistemática para depois serem organizadas, preparadas, classificadas e descritas. Posteriormente, buscou-se estabelecer associações válidas entre as categorias. Para tanto, utilizou-se o tratamento estatístico unidades discursivas com o suporte da análise de conteúdo em conjunto com a “análise interna e externa” da pluralidade discursiva do programa (PINTO, 1989).

Além disto, foi necessário dar conta do universo não-verbal que compõe os programas, isto é, as imagens e os sons indispensáveis à experiência televisiva. Conforme Souza (2003), na apropriação do não-verbal através do verbal, ocorre um

reducionismo na própria conceituação de linguagem, na medida em que a imagem é pensada com relação ao signo linguístico. Para escapar disto, frequentemente procura-se entender os traços da imagem a partir de um olhar técnico, vinculado ao processo de produção das imagens. Em ambos os casos, se propõe para o estudo do não-verbal uma descrição formal da imagem, não entrando em pauta a materialidade significativa da imagem na sua dimensão discursiva. Com isto não se discute os usos que vêm sendo feitos da imagem, nem as possibilidades de interpretação da imagem social e historicamente determinadas:

Ao se pensar a imagem através do verbal, acaba-se por descrever, falar da imagem, dando lugar a um trabalho de segmentação da imagem em unidades discretas. A palavra fala da imagem, a descreve e traduz, mas jamais revela a sua matéria visual. Por isso mesmo, uma "imagem não vale mil palavras, ou outro número qualquer". A palavra não pode ser a moeda de troca das imagens. É a visibilidade que permite a existência, a forma material da imagem e não a sua correlação com o verbal (SOUZA, 2003).

Isto, entretanto, não descarta fato de que a imagem pode e deve ser lida. Propriedades como a representatividade, garantida pela referencialidade, sustentam, por um lado, a possibilidade de leitura da imagem e, por outro, reafirmam o seu status de linguagem. Não se trata simplesmente de que, dadas essas propriedades, a imagem também informe, comunique, e sim que - em sua especificidade - ela se constitui em discurso. Assim, analisar os modos de significação implica o trabalho de interpretar a imagem, procurando entender como ela se constitui em discurso e como ela é utilizada para sustentar discursos produzidos verbalmente.

A abordagem analítica do programa Linha Direta, não poderia prescindir das imagens e sons emitidos, isto é, restringir-se apenas à análise dos diálogos dos casos na forma de texto transcrito. Assim, optou-se por trabalhar de uma forma múltipla, utilizando, de um lado, as estratégias metodológicas da análise de conteúdo, a fim de dar conta das falas emitidas transformadas em texto; e, de outro lado, a análise do "não verbal" e dos "usos da imagem nos meios de comunicação", a fim de dar conta do universo das imagens, enquadramentos, iluminação, mas também fundos sonoros e outros recursos narrativos (SOUZA, 2003).

Desta forma pretendeu-se alcançar também as entonações, os silêncios, o ritmo das cenas, enfim, elementos que se perdem na simples conversão do oral para o escrito, os quais estão inextricavelmente ligados ao campo da televisão.

A utilização combinada de texto, som e vídeo na análise empírica foi tecnicamente viabilizada pelo uso do programa NVivo versão 8, cujo emprego é explicitado a seguir.

2.3 As metodologias informacionais na análise de programas televisivos

No início da década de 80 começaram a circular no mundo anglófono as primeiras versões de programas de computador com a finalidade de auxiliar o processo de análise de dados qualitativos. Programas como The Ethnograph, Alceste, Kwalitan, Hyper Research, Winmax, Atlas/TI e NUD*IST, ainda com uma interface pouco amigável, passaram a ser utilizados particularmente por entusiastas pesquisadores das ciências sociais e foram agrupados sob a sigla CAQDAS (Computer Aided Qualitative Data Analysis Softwares)⁶. Colocava-se, para a análise de informações não numéricas e material discursivo, a idéia de um suporte informatizado comparável àquilo que já antes existia para o tratamento estatístico de dados quantitativos (KELLE, 1999).

No Brasil, o contato com estas ferramentas informacionais deu-se somente a partir da metade dos anos 90 quando os programas já haviam passado por aperfeiçoamentos significativos, mediante experiências de utilização em situações práticas de pesquisa. Este, a propósito, consistiu em um diferencial importante do programa NUD*IST Vivo⁷, que foi e tem sido a principal porta de entrada dos pesquisadores brasileiros para o mundo da análise de dados qualitativos auxiliado por computador: o programa foi desde o início desenvolvido a partir da intervenção direta de pesquisadores orientados por métodos e técnicas de investigação e

⁶ Para mais informações sobre pesquisa qualitativa auxiliada por computador, como comparações entre softwares disponíveis e sua aplicabilidade, convém consultar o site da “CAQDAS Networking Project” na internet: <http://caqdas.soc.surrey.ac.uk>

⁷ Em 1999 a QSR International, fabricante do NUD*IST lançou a primeira versão do NUD*IST Vivo, ou apenas NVivo como passou a ser chamado.

análise do campo das ciências humanas (RICHARDS, 2006a ; MANGABEIRA, LEE & FIELDING, 2001).

A sigla que deu nome ao programa NUD*IST auxilia a entender a finalidade dos programas de computador voltados para a análise qualitativa: *Non-numerical Unstructured Data Indexing, Searching and Theorizing*. Sendo um sistema de indexação, busca e teorização de dados não numéricos e não estruturados, tinha-se que o pacote permitia analisar todo tipo de material passível de ser transformado em texto, como diários de campo, transcrições de entrevistas, grupos focais, programas rádio ou televisão, reportagens jornalísticas, atas de reuniões, artigos etc

Trata-se, portanto, de uma tecnologia para estruturação de informações, mesmo quando estas não tenham sido pensadas e elaboradas para fins de pesquisa. Isto inclui uma parte importante do universo atual de fonte de dados em pesquisas qualitativas, isto é, fontes secundárias que podem inclusive ser coletadas diretamente da internet⁸.

Quando se fala na objetividade das variáveis em um banco com informações quantitativas, não raro, omite-se o trabalho qualitativo originário da construção e seleção das informações, formação de escalas, entre outros, o qual nada mais foi que um processo de estruturação e redução da complexidade do mundo real. Um dos aspectos relevantes de programas como o NVivo é o fato de agregarem à pesquisa qualitativa, aos seus moldes, sem importação ou cópia dos tratamentos analíticos para dados numéricos, um caráter metódico, de transparência nas decisões de pesquisa e, portanto, de objetividade nos limites em que ela se coloca para a pesquisa científica de um modo geral na contemporaneidade.

Em termos de funcionamento, o NVivo herdou o princípio básico do NUD*IST que era a codificação dos textos selecionados como material empírico visando posterior recuperação (*code and retrieve*). A codificação implica a criação de

⁸ O formato para utilização com o NUD*IST era necessariamente texto sem formatação (txt). Com o NVivo abriu-se a possibilidade de trabalhar com texto formatado (rtf) desde que sem elementos gráficos (imagens e tabelas). A versão 8 do NVivo já importa sem restrições documentos do Microsoft Word (DOC e DOCX), Acrobat Reader (PDF) além de uma ampla gama de arquivos de foto (JPEG, BMP, GIF), som (WAV, WMA MP3) e vídeo (AVI, WMV, MPEG, MOV).

códigos, ou categorias, nas quais são armazenados índices de referência (indexadores) às porções do material empírico utilizado na análise.

Uma categoria é geralmente composta por um termo chave que indica a significação central do conceito que se quer apreender. A definição de categorias é uma tarefa que se liga à necessidade de estabilizar, identificar, ordenar e atribuir sentido ao objeto de estudo, visando reduzir sua complexidade. A inclusão de um segmento de material empírico numa categoria pressupõe a detecção dos indicadores relativos a esta. O que importa são os conceitos, e a passagem dos indicadores aos conceitos, isto é, a codificação é uma operação de atribuição de sentido (VALA, 1986).

Codificação, portanto, é sinônimo de indexação; é um processo. Já os códigos dizem respeito a categorias, ou seja, dimensões de análise ligadas aos problemas e interesses de pesquisa. São “recipientes” que recebem um nome e opcionalmente uma definição. No NVivo os códigos são denominados nós (*nodes*). Estes, em conjunto, formam a *index tree root*, uma espécie de árvore em que os ramos correspondem às dimensões de análise dispostos de forma hierarquizada e relacional⁹.

Os nós podem ser criados antes do processo de codificação, a partir de uma lista de categorias pré-elencadas, ou ao longo dele, isto é, pode-se alimentar o sistema de códigos na medida em que a leitura do material empírico suscite questões não previstas no plano original de análise (RICHARDS 1999; TEIXEIRA e BECKER, 2001).

Entre as diversas formas de empreender a codificação com o NVivo, a mais comum é a leitura ou visualização direta das fontes, onde poderia ser aplicada a idéia de codificação em três planos, no caso de texto, proposta por Strauss (1987): primeiramente uma análise linha à linha onde seriam examinadas palavras, frases e outras evidências, passando à análise de sentenças ou parágrafos, a fim de construir uma categorização a respeito destes blocos e, por último, uma análise do documento como um todo.

⁹ O NUD*IST tinha justamente uma árvore como logomarca.

Ainda no âmbito texto transcrito, outra possibilidade é a busca automática por palavras ou padrões léxicos, a qual oferece, por um lado, a vantagem da velocidade, principalmente quando são utilizados grandes volumes de informações, mas, por outro lado, pode levar a uma codificação dispersa ou frouxa. A decisão por uma ou outra forma de empreender a codificação dependerá de fatores que dizem respeito às decisões do pesquisador acerca de quando parar ou seguir no processo refinamento das informações. É possível, por exemplo, usar as buscas automáticas de texto para recolher um primeiro volume de parágrafos e sentenças que então serão lidos mais cuidadosamente. Tanto no caso do processo de codificação, como na condução das buscas ou outros mecanismos visando à análise, a estratégia mais adequada vai depender em muito de fatores externos ao funcionamento do programa, como o tipo de material utilizado, os objetivos da pesquisa, prazos etc. O fato é não existe fórmula pré-concebida para condução de uma pesquisa com CAQDAS e os programas, para o bem da pesquisa e dos pesquisadores, têm oferecido cada vez mais flexibilidade.

A codificação de um trecho de texto em um nó não significa que esta passagem, ou ainda uma fração dela, não possa também ser codificada em outra dimensão analítica, ou seja, em outro nó. Isto porque o programa não trabalha de forma destrutiva, retirando da fonte original a porção selecionada para codificação. Esta capacidade de registrar e armazenar codificações sobrepostas é justamente o que permite posteriormente resultados ricos de análise, com o auxílio das ferramentas de busca e exploração do material codificado.

O versão 8 do NVivo utilizada nesta pesquisa permitiu que a codificação fosse operada diretamente sobre os arquivos digitais de vídeo sem impedir que os conteúdos transcritos dos programas fossem também levados em conta de forma sincronizada. Tal recurso potencializou um universo de análise muitas vezes inexplorado quando se trata de programas de televisão ou outras fontes empíricas que envolvem dimensões não verbais relevantes.

Além disto, o NVivo superou o simples *code and retrieve*, na medida em que foram acrescentados os chamados atributos (*attributes*) à análise das informações provenientes da codificação do texto e/ou material audiovisual. Com os atributos, os quais podem ser comparados às variáveis de um banco de dados, foi possível

incluir informações acerca das unidades de análise como um todo sem a necessidade de codificação. Em outras palavras, para fins de análise, variáveis categóricas ou numéricas, provenientes de uma planilha de dados externa, puderam ser importadas e fazer parte dos critérios busca e filtragem das passagens discursivas codificadas nos nós.

No ambiente do software (Figura 2), o gerenciamento das informações, é feito pelo acesso às guias no canto inferior esquerdo, as quais dão acesso ao seu material empírico importado (texto, sons e imagens) ou às instâncias organizacionais e analíticas (nós, atributos, buscas, modelos).

Em termos operacionais, de forma sucinta, uma vez importados os arquivos digitais de vídeo dos programas, bem como suas transcrições por meio da guia *Sources*, foram providenciadas as suas respectivas sincronizações. A seguir, o projeto foi alimentado com uma lista inicial previamente desenvolvida de categorias a partir da guia *Nodes*. O passo subsequente envolveu a visualização do conteúdo das unidades de análise, ou seja, cada um dos casos apresentados nos episódios da amostra, a fim de codificar suas passagens em uma ou mais categorias no sistema de nós.

Na medida em que o texto transcrito estava sincronizado às passagens de vídeo, foi possível utilizar buscas automáticas por palavras e expressões (guia *Queries*, opção *Text Search*) a fim de dar conta de parte do processo de codificação. Entretanto, a maior parte deste trabalho foi feito de modo manual, vendo, ouvindo e, eventualmente, lendo as transcrições dos programas para então selecionar e incluir os trechos de vídeo ou texto concernentes a determinados nós na árvore (*Tree nodes*).

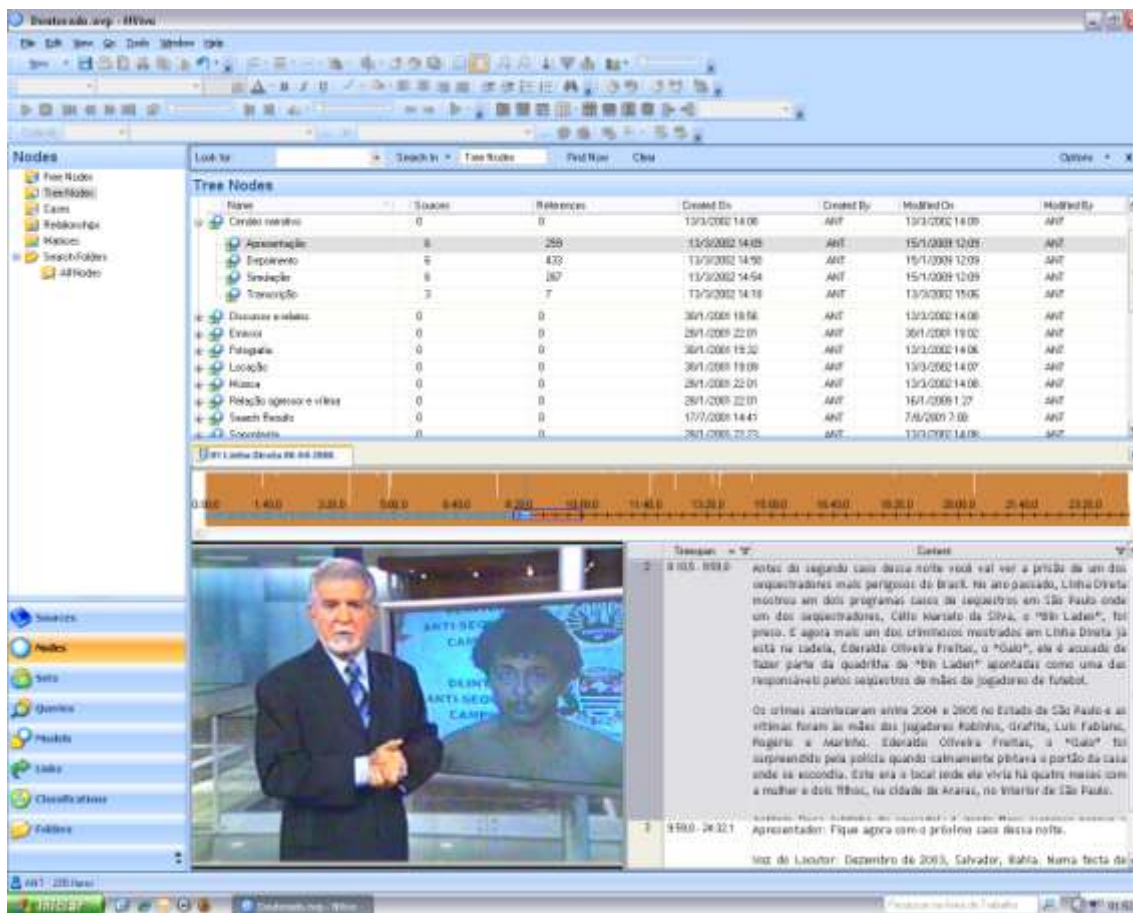


FIGURA 2 - Exemplo de procedimento de codificação com o programa NVivo 8

A lista completa das instâncias de análise utilizadas no NVivo, tais como fontes, nós e atributos, encontram-se detalhadas no Apêndice A.

3 POLISSEMIAS: VIOLÊNCIA, CRIME E TELEVISÃO

A televisão em si mesma é um fenômeno polissêmico. Seu entrecruzamento com a violência e o crime da forma como ocorre na modernidade tardia torna ainda mais complexo o entendimento destes em suas relações com o mundo social. Este capítulo, dividido em quatro momentos, trata de estabelecer os pilares para pensar as injunções entre estes fenômenos a partir de uma reconstrução histórica e teórica.

Primeiramente, são abordadas as condições de emergência da televisão em seus aspectos técnicos e sociais, contextualizando sua consolidação enquanto instituição social após a Segunda Guerra nos países centrais e no Brasil a fim de fornecer o argumento de construção do objeto da pesquisa.

No segundo item, trata-se de reconstruir os encontros entre o crime e a violência nas narrativas ocidentais, passando pelos folhetins e a literatura até chegar ao cinema, ao rádio e à televisão.

O penúltimo tópico explora a histórica relação entre violência e Estado com o propósito de apontar os caminhos e descaminhos do controle social na modernidade, mantendo o foco nas agências formais, polícia e justiça até as profundas transformações econômicas, sociais e políticas pelas quais passaram, e continuam passando as diferentes sociedades.

Por fim, discute-se as bases analíticas para programas de televisão na contemporaneidade a partir da proposta de um deslizamento dos conceitos de espetáculo e representação em favor das noções de simulacro e simulação.

3.1 A televisão como objeto sociológico

A história social da televisão como tecnologia remonta ao último quartel do século XIX e dependeu de um complexo de invenções e desenvolvimentos geográfica e cronologicamente descontínuos. Os primeiros sistemas públicos de televisão desenvolveram-se como tecnologias específicas apenas na década de

1930, a partir da convergência de aplicações já em uso nas áreas de eletricidade, telegrafia, fotografia, cinema e rádio. Embora a televisão já tivesse sido antevista como um possível sistema de comunicação à época dos demais inventos técnicos referidos, o interesse no uso desta tecnologia, a ponto de provocar o investimento social necessário ao seu efetivo surgimento, liga-se diretamente às transformações da produção industrial no início do século XX e às novas formas de organização social e política que as acompanharam.

De acordo com Williams (2005), não só o surgimento da televisão, mas, guardadas as proporções, também da telegrafia, fotografia, cinema e rádio, devem ser colocados no quadro do desenvolvimento de uma tecnologia moderna de comunicação operacionalmente relacionada à expansão de um novo tipo de sociedade, móvel e complexa. Neste sentido, os sistemas de mobilidade e transferência tanto na produção quanto na comunicação foram ao mesmo tempo respostas e incentivos em uma fase geral de transformação social.

A rigor, as necessidades que levaram ao desenvolvimento destas novas tecnologias têm já na imprensa escrita uma boa evidência, enquanto resposta para o desenvolvimento e expansão de um sistema econômico, político e social e sua crise. O processo de centralização do poder político levou a uma necessidade de mensagens de um centro outro que o oficial. Ademais, já existia um sistema de comunicações para a transmissão de ordens simples, assim como para a transmissão de uma ideologia havia as instituições tradicionais específicas. Mas, para a transmissão de notícias e contexto - todo o processo orientador, preditivo e atualizador que o desenvolvimento da imprensa como um todo representou - havia a evidente necessidade de outra forma que não a igreja ou a escola, as quais já não eram suficientes. A controvérsia e a ansiedade provocadas pela crise geral apontavam novas necessidades sociais para a imprensa, tornando-a uma nova instituição social (WILLIAMS, 2005).

Houve nisto, de um lado, uma possível resposta a uma necessidade da crise política, na medida em que, por exemplo, a luta pelo voto nas campanhas políticas se tornava mais clara, mas também, de outro, ao aprofundamento dos problemas sociais em uma sociedade em mudança, especialmente após a Revolução Industrial. Novas relações entre indivíduos e entre indivíduos e coisas estavam sendo

intensamente vivenciados e para estes as tradicionais instituições da igreja, da escola e da família tinham pouco a dizer.

Ainda no âmbito da redefinição da função e do processo da comunicação social, efeitos similares também podem ser vistos no desenvolvimento da fotografia e do cinema. A foto, entre outras coisas, é uma extensão popular do retrato para fins de reconhecimento e memória. Em um período de grandes mudanças, com novas separações de famílias, migrações internas e externas, ela se tornou mais centralmente necessária como uma forma de manutenção de certas conexões pessoais, apesar da distância e através do tempo (WILLIAMS, 2005; SONTAG, 1981).

Em seus aspectos técnicos, é difícil separar a fototelegrafia da pré-história da televisão. Mas os desdobramentos que efetivamente lhe definiram os contornos no século XX passam pelos significativos avanços técnicos nos sistemas de transmissão de som a partir de 1925, os quais deram suporte ao surgimento do rádio. Depois de avanços na telegrafia sonora, feitos com fins militares durante a Primeira Guerra, houve ao mesmo tempo uma oportunidade econômica e uma necessidade social para uma nova definição em termos de comunicações. A eletricidade que era empregada ao longo do século XIX para transmissão de mensagens específicas para pessoas específicas, orientada à melhoria da comunicação e do controle nas operações de expansão militares e comerciais, teve seu uso ampliado já no século XX com uma tecnologia de mensagens variadas para um público geral.

Nenhuma nação ou grupo fabricante deteve o monopólio dos meios técnicos das transmissões e houve um período de intenso litígio e registro de patentes, seguido, necessariamente, de inúmeros licenciamentos para que fosse possível unir em um aparelho os componentes básicos responsáveis por uma transmissão e recepção de sucesso. Ainda no âmbito do rádio, os investimentos voltaram-se a soluções técnicas a fim de construir um receptor doméstico simples e pequeno, do qual dependia toda a transformação qualitativa da telegrafia sem fio. Este avanço aconteceu nas principais sociedades industriais: Estados Unidos, Grã-Bretanha, Alemanha e França. Ao final dos anos 20, a indústria do rádio havia se tornado um dos principais setores da produção industrial, vinculada à rápida expansão geral nos novos tipos de máquinas que viriam a ser chamadas de “bens duráveis”, incluindo

os carros motorizados, a câmara fotográfica e os eletrodomésticos (WILLIAMS, 2005, p.19).

Estes desenvolvimentos foram caracterizados por duas tendências sociais aparentemente paradoxais, profundamente ligadas ao surgimento do moderno estilo de vida urbano-industrial: de um lado a mobilidade e de outro a família doméstica auto-suficiente. Os primeiros tempos das tecnologias públicas, como a ferrovia e a iluminação das ruas, foram sendo substituídos por um tipo de tecnologia para a qual ainda não havia um nome satisfatório. Esta servia ao mesmo tempo a estilos de vida marcados pela mobilidade, mas também pela centralidade do lar, em uma forma de privatização móvel. Nesta conjuntura, o receptor de rádio barato foi especialmente bem-vindo por todos aqueles com menos oportunidades sociais e que careciam de mobilidade independente ou acesso aos lugares onde tradicionalmente se dispunha de entretenimento e informação. Sob certos aspectos, as transmissões serviram como uma forma de “informação” social unificada embora não necessariamente unificante.

Esta nova forma de comunicação foi própria e significativamente chamada de “broadcasting”, cuja tradução mais precisa seria “ampla transmissão”, mas que de modo simplificado acabou em português associada ao termo “transmissão”. Independentemente da tradução adotada, a noção de “broadcasting” é conceitualmente mais precisa que o termo “comunicação de massa” para se referir à difusão em larga escala orientada a diversos lares individuais para a qual foram desenvolvidos o rádio e a televisão. A idéia de “comunicação de massas” é uma abstração baseada em uma característica mais geral do fenômeno: a possibilidade de os conteúdos chegarem a várias pessoas (as “massas”). Tal conceito, entretanto, obscurece o fato de que tanto no rádio quanto na televisão as mensagens são oferecidas a aparelhos receptores individuais e, na imensa maioria dos casos, em ambientes privados.

Diferentemente das tecnologias de comunicação precedentes, o rádio e a televisão foram sistemas primariamente idealizados para transmissão e recepção como processos abstratos, com pouca ou nenhuma definição de conteúdo.

Na história das imagens em movimento, o desenvolvimento capitalista deu-se inicialmente na produção. A distribuição em larga-escala dos filmes veio

muito depois. Já nas transmissões de rádio e depois de televisão, o maior investimento foi primeiro orientado aos meios de distribuição e só depois voltado à produção, como forma de fazer a distribuição tecnicamente viável e então atrativa (WILLIAMS, 2005, p.18).

Somente a partir de 1930, na segunda fase do rádio, começaram os avanços mais importantes em termos de produção de conteúdos. Este modelo teórico das transmissões é particularmente relevante para a compreensão do posterior desenvolvimento da televisão no que se refere à tentação conspiratória de vincular seu surgimento à tentativa de manipulação das massas por um agente político central como o Estado. Em verdade, embora este investimento não possa ser desconsiderado, principalmente nos regimes totalitários do segundo quartel do Século XX, o impulso, desde o princípio, esteve mais ligado a aspectos econômicos. A própria intervenção estatal direta no desenvolvimento das transmissões efetivou-se estritamente em uma dimensão técnica: a distribuição das faixas de frequências.

O marco institucional mais importante no processo de surgimento de televisão ocorreu em 1922 na Inglaterra, após complicadas negociações entre fabricantes de aparelhos transmissores e receptores, o Escritório dos Correios e as Forças Armadas. O consórcio formado pelas seis maiores empresas do setor levou o nome de British Broadcasting Company (BBC) e ficou responsável por prover a programação, até então de rádio, de acordo com os termos acertados com os Correios e o Governo. A ingerência dos Correios se devia ao fato do rádio ser uma decorrência do telégrafo. A chave do acordo era a garantia de monopólio da companhia e a decisão pelo financiamento das transmissões a partir da venda de licenças para os receptores. Com isto se resolvia de uma só vez, o problema técnico e o político: no âmbito técnico, evitava a proliferação caótica das frequências como vinha ocorrendo nos Estados Unidos da América e, no âmbito político, estabelecia um único interlocutor com o governo na área de radiodifusão. O surgimento da BBC, como empresa, foi também uma forma de controlar a proliferação da produção artesanal de receptores de rádio, decorrente do fim do uso exclusivo das transmissões pelos militares após a Primeira Guerra, desestimulando-a para garantir o mercado aos produtores britânicos de equipamentos (LEAL FILHO, 1997).

Após alguns anos de operação, no intuito de manter o monopólio no setor e garantir um modelo de transmissões que oferecesse um serviço público, isto é, o atendimento às necessidades da população sem a interferência de “interesses comerciais” ou dos “governos do dia”, o comitê gestor da BBC sugeriu a transformação da companhia em uma corporação pública, surgindo assim, em 1926, a British Broadcasting Corporation (igualmente BBC) licenciada pela Realeza Britânica em 1º de janeiro de 1927 por um período inicial de 10 anos. Com a autorização, a BBC passou a produzir conteúdos, ao invés de meramente transmitir.

O momento histórico particular por que passava a Grã-Bretanha teve grande influência na formação dessa corporação pública para administrar os serviços de radiodifusão. A centralização pelo Governo da gestão de recursos como saúde, segurança, carvão e alimentos durante a Primeira Guerra Mundial, gerou um corpo experiente de servidores públicos nessa forma de administração. Neste clima mais intervencionista, o desenvolvimento da BBC esteve ligado a uma rejeição das elites em relação às forças políticas e de mercado em favor do crescimento planejado e controlado por especialistas (LEAL FILHO, 1997).

Williams (2005) aponta três importantes elementos que concorrem para a solução do modelo britânico de transmissões:

- a) O desenvolvimento pioneiro da Inglaterra como uma nação industrial, com uma extensa rede de comunicações em um espaço geográfico relativamente pequeno, tinha já tratado de nacionalizar a cultura, o que levou, por exemplo, à predominância de um modelo nacional de imprensa;
- b) Uma versão dominante da cultura tinha se estabelecido, levando a uma classe dominante, de forma que o serviço público pôde ser efetivamente entendido e administrado como um serviço de acordo com os valores de uma definição pública existente e um eficaz conceito de responsabilidade;
- c) O Estado Inglês, por conta da solidez de sua classe dominante, encaminhava-se em vários assuntos mais por encontro e delegação, do

que por centralização administrativa estatal. Isto permitiu a emergência de uma corporação pública regulada e patrocinada pelo Estado, embora não sujeita a um controle estatal detalhado. A flexibilidade que foi latente neste tipo de solução, embora continuamente uma matéria de disputa, permitiu a real emergência de uma política de transmissão qualificada e independente, especialmente em relação a partidos políticos e eventuais administrações, devido a sua definição em termos de uma hegemonia cultural pré-existente.

Em diferentes sociedades capitalistas o aspecto tecnológico em si não foi determinante no modelo institucional de transmissões. A disputa travada na Grã-Bretanha entre o Estado e os interesses capitalistas dos fabricantes, principais responsáveis pelo aporte tecnológico sem o qual não haveria o desenvolvimento das transmissões, deu-se em termos de uma divisão limitada de poderes. A solução mais típica no restante da Europa Ocidental foi o controle estatal direto sobre a produção das transmissões, como na Itália e na França. Nos governos fascistas este controle direto foi um instrumento natural da política. Nas sociedades comunistas, o controle estatal das transmissões foi racionalizado como um instrumento e garantia do poder popular (WILLIAMS, 2005).

Do ponto de vista do controle e financiamento, pode-se perceber seis modelos típicos no tocante à intervenção das forças políticas e do mercado observáveis em treze países até a onda liberalizante dos anos 80 (BLUMER e NOSSITER 1991, apud LEAL FILHO, 1997):

1. Forte controle governamental (França, Grécia e Itália até 1975);
2. Serviço público “puro” (Suécia, Dinamarca e Noruega);
3. Serviço público com limitado apoio comercial (Alemanha e Holanda);
4. Sistema misto, com forte regulamentação pública no setor público e comercial (Reino Unido);
5. Sistema misto, com fraca regulamentação pública sobre o setor comercial (Austrália, Canadá e Japão);

6. Livre mercado com um sistema público marginal (Estados Unidos);

Enquanto na Europa ocidental a opção por sistemas públicos de transmissão de rádio e televisão foi geral, nos Estados Unidos estabeleceu-se uma solução alternativa, numa direção bastante diferente. Sempre houve pressão para o controle das transmissões segundo um interesse nacional, mas neste país os fabricantes dos equipamentos eram poderosos demais para serem controlados, de tal forma que o consórcio por eles formado levou a uma rápida expansão do mercado. O controle federal somente se efetivou após o caos estabelecido em decorrência do tipo de expansão. As pioneiras redes de transmissões eram federações dos primeiros fabricantes, os quais adquiriram facilidades de produção de conteúdos como uma operação essencialmente secundária em relação à necessidade de vender aparelhos. O financiamento da produção, nesta situação altamente competitiva, foi feito pelos anúncios comerciais na forma de inserções e patrocínios. Mais claramente do que em qualquer outro lugar, as instituições estadunidenses apresentaram os contornos de uma simples tecnologia aplicada. As grandes redes que começaram a se formar em 1926 tornaram-se as instituições que ditavam os contornos tanto do rádio quanto da televisão no país. O “serviço público” desenvolveu-se dentro dos parâmetros do mercado, com uma estrutura já dominada por estas instituições. A sua emergência está acompanhada de uma clássica regulação controlada pelo mercado, no qual foram inseridas posteriormente, sempre com dificuldades e controvérsias, noções não mercadológicas de interesse público (WILLIAMS, 2005, p.30).

A compreensão deste arranjo é importante na medida em que a expansão do sistema de comunicações dos Estados Unidos foi o fator determinante no desenvolvimento das transmissões em todo o mundo não comunista a partir dos anos 50. Este movimento teve estreitas relações com a formação de um complexo sistema de comunicações militar, político e industrial neste país, bem como sua operação para penetrar nos sistemas de transmissões de todos os Estados disponíveis, ou seja, que não se mostrassem suficientemente capazes de desenvolver tecnologia e institucionalidade próprias.

No Brasil, por exemplo, embora o processo de implantação do rádio tenha ocorrido no mesmo período em que ocorre na Grã-Bretanha e seus principais

responsáveis tivessem idéias semelhantes a respeito do papel que o novo veículo deveria desempenhar na sociedade, os caminhos seguidos na passagem dos anos 20 à década de 30 foram distintos. Enquanto a Grã-Bretanha adotou o sistema de serviço público mantido pelos ouvintes, o Brasil optou por um modelo comercial mais aos moldes dos Estados Unidos (LEAL FILHO, 1997, p.66).

A passagem das transmissões do rádio à televisão ocorreu nas principais nações industrializadas a partir do final dos anos 30. Na Inglaterra, o serviço público de televisão iniciou a operar em 1936 e nos Estados Unidos em 1940. Enquanto as transmissões estiveram restritas ao som, o poder visual do cinema foi uma alternativa imensamente popular. Quando imagens passaram a ser transmitidas, a opção por suas vantagens sociais, ligadas ao espaço familiar privatizado da casa e às distâncias físicas e sociais entre estes lares e os centros políticos e produtivos, superou inclusive as deficiências técnicas que tornavam a qualidade das imagens muito inferior em relação ao cinema.

A exemplo do rádio, nos primeiros estágios da televisão houve uma espécie de parasitismo em relação a eventos existentes, em detrimento da produção de um conteúdo original. As transmissões voltavam-se para peças teatrais, um evento esportivo, uma posse ou coroação (no caso inglês). A rigor, um parasitismo comparável ocorreu no cinema, até que o declínio no interesse alterou os termos do negócio. As dificuldades no campo da produção de programas estiveram ligadas à complicada definição técnica e social inicial das transmissões. O que a televisão podia fazer de modo relativamente barato era transmitir alguma coisa que estivesse acontecendo ou tivesse acontecido. Em notícias, esportes e áreas similares ela poderia prover um serviço de transmissão a um custo relativamente baixo. Entretanto, em todo tipo de novo trabalho que precisasse ser produzido, a televisão se tornava um meio muito caro. Uma resposta econômica para a necessidade de um sistema socialmente financiado de produção e distribuição foi o licenciamento aos moldes ingleses, baseado na licença de receptores domésticos. Outra, menos direta, foi o patrocínio comercial e, depois, os anúncios. O investimento total em transmissão e recepção de televisão, repetindo o modelo do rádio, com transmissores centrais e aparelhos domésticos, ocorreu somente a partir de 1950; uma vez iniciado, cresceu rapidamente impulsionando a produção de

novos programas, promovendo avanços importantes no uso do meio, inclusive com alguns tipos de trabalhos originais (WILLIAMS, 2005).

Enquanto as principais nações industrializadas entravam em uma espécie de segunda fase da televisão, com investimentos em conteúdos originais e criação de gêneros propriamente televisivos, inaugurava-se oficialmente, em 18 de setembro de 1950, a televisão no Brasil com as transmissões das primeiras imagens pela TV Tupi de São Paulo. Durante seus primeiros 15 anos de existência a televisão brasileira manteve-se subalterna à popularidade do rádio e do cinema, com baixa audiência e pequena expressão econômica. Em 1956, havia apenas 250 mil receptores em todo país, concentrados no eixo Rio - São Paulo. Essa situação esteve diretamente ligada ao quadro socioeconômico do país no período, com consequências tanto para os produtores quanto para os espectadores. O país ainda estava longe de ser uma nação predominantemente industrial: tinha mais de dois terços da população vivendo em áreas rurais onde sequer existia energia elétrica. Tais condições, aliadas aos imprevistos e limitações técnicas dos equipamentos, mantiveram a televisão brasileira em um longo período inicial de hibernação.

À rarefeita legislação do período somava-se a precariedade técnica para definir os contornos dos primeiros anos da televisão no Brasil. As poucas sucursais de propaganda americanas foram convocadas a intervir diretamente na programação, importando scripts e programas e fazendo as adaptações possíveis no material. Como resultado, os horários de transmissão eram ocupados com meras adaptações de sucessos norte-americanos: “Essa é sua vida”. “Gincana Kibon”, “Sabatinas Maizena”, “O céu é o limite”, entre outros (SIMÕES, 2004).

A este respeito são visíveis os paralelos entre o desenvolvimento das comunicações, mais especificamente da televisão, e o desenvolvimento industrial brasileiro.

O desenvolvimento capitalista baseado no “pacto fordista” após a Segunda Guerra nos países centrais produziu um arranjo específico entre Estado, empresas e trabalhadores entre as décadas de 1950 e 1960. O período, conhecido como “Anos Dourados”, esteve marcado por um formidável ciclo de crescimento econômico

com altos níveis de produção e acesso a bens de consumo duráveis, pleno emprego e garantias para os trabalhadores (LIPIETZ, 1991).

Tomando este arranjo como parâmetro, o modelo de desenvolvimento capitalista brasileiro, bem como de outros países semi-industrializados, pode ser caracterizado como incompleto e precário na medida em que, entre outras coisas, não garantiu para amplas parcelas da população o acesso ao mercado de trabalho formal e aos bens de consumo nos quais se baseavam as promessas de felicidade das políticas econômicas desenvolvimentistas do período (DRUCK, 1999).

Em conformidade com a tardia e parcial industrialização brasileira, e estando a história social da televisão inextricavelmente ligada aos desenvolvimentos da moderna sociedade industrial, pode-se dizer que a TV também se estabeleceu de modo incompleto e precário no Brasil.

Não por acaso, com a aceleração do desenvolvimento industrial vivenciada no período da ditadura militar brasileira de 1964 a 1985, a televisão ganha um impulso decisivo em direção ao que hoje representa no país. O casamento de interesses entre as emissoras e o governo autoritário coincide com a implantação de uma infra-estrutura estatal que embasa o crescimento da TV a ponto de alcançar quase todo o território nacional e se estabelecer como a forma de comunicação mais importante do país, o verdadeiro porta-voz do “Brasil Potência”.

Em conformidade com a ideologia da segurança nacional, convinha aos militares estabelecer um sistema de comunicações que cobrisse todo o país. Com o pesado e estratégico investimento estatal em infra-estrutura e legislação de comunicações, a televisão brasileira abandonaria seus resquícios de voluntarismo para assumir funções estratégicas no novo ciclo econômico alinhado ao desenvolvimento capitalista do país. Em 1965, um ano após o golpe militar que, com ampla aprovação da maioria das emissoras, depôs o presidente eleito João Goulart, foi inaugurada a TV Globo no Rio de Janeiro, marcando definitivamente a segunda fase da TV brasileira.

O gerenciamento organizado e profissional da Globo contrastava com as formas de administração caóticas e baseadas no paternalismo ou personalismo das

demais emissoras no período. Permaneceu, entretanto, a postura servil aos detentores do poder instituídos, a quem os donos das emissoras efetivamente sempre deveram satisfação, pois, apesar dos canais de televisão serem concessões públicas, a fiscalização no Brasil jamais foi exercida pela sociedade. A docilidade e conivência da televisão com o regime militar não representou nenhuma novidade e seu significativo crescimento nos anos 60 e 70 deveu-se em grande medida à sua intimidade com o novo regime (SIMÕES, 2004).

Um fator técnico não pode ser desprezado neste novo momento da televisão brasileira. Trata-se da adoção do *videotape* ou “VT” o qual, inventado ainda na década de 50¹⁰, entrou em escala comercial a partir de 1962 no Brasil. Como resultado, a televisão libertou-se da transmissão exclusivamente ao vivo, a qual, até então, reduzia tudo ao registro do que estava no campo visual imediato da câmera. A própria linguagem específica da televisão, com os cortes, o ritmo e as montagens eletrônicas ganhou um novo impulso. Já com o uso do recurso, a novela consolidava-se como gênero que marcaria a televisão brasileira, contribuindo para que esta começasse a apresentar um progressivo aumento na participação do bolo publicitário nacional.

A novela “O direito de nascer”, apresentada pela TV Tupi no ano do golpe militar de 1964, foi o primeiro fenômeno televisivo a arrebatá-lo e despertou os empresários para a capacidade de criar hábitos. A elevada audiência, somada à mobilização popular provocada, implicou a majoração dos preços dos intervalos comerciais, o que não impediu de transformar a TV em um ótimo negócio, marcado pelo retorno rápido do investimento (SIMÕES, 2004).

Diferentemente de seus primeiros anos de vida, nos quais a dimensão continental do país e a maioria rural da população constituíam-se em obstáculos, com a crescente capacidade de atingir os locais mais longínquos, a televisão passou a ter grande influência em hábitos e padrões de comportamento principalmente dos jovens, diminuindo o descompasso interior/capital e despertando a atenção para o potencial de consumo da juventude brasileira. Gradativamente convertida

¹⁰ A invenção técnica remonta a 1951 e foi utilizada pela primeira vez em 30 de novembro de 1956 pela emissora CBS nos Estados Unidos para transmitir uma gravação do programa “Douglas Edwards and the News” (MORTON, 2008).

em emissora líder, a Globo capitaneou a formação do imenso supermercado de bens simbólicos que se tornou a televisão no Brasil, ajudando a concretizar, no âmbito ideal, os sonhos e as promessas do Milagre Brasileiro proposto pelos militares, os quais, em verdade, nunca se realizaram por completo. No final dos anos 80, a Globo já era citada como uma das cinco maiores redes privadas de televisão no mundo (BUCCI e KEHL, 2004).

Esta fase do desenvolvimento da televisão no Brasil resultou, ao mesmo tempo, num instrumento de propaganda política e também num instrumento de modernização, de identidade nacional e de abertura cultural. Não se tratava exatamente de manipulação, como de resto em nenhum outro lugar acontece com a televisão. Se, por um lado, as autoridades militares controlavam a infra-estrutura de comunicações, por outro lado, não controlavam completamente o conteúdo dos programas, com exceção da informação - tendo em vista o regime de concessão imitado do modelo norte americano e, portanto, aberto a pressões. Além disto, por mais que desejassem controlavam menos ainda a recepção, pois

[...] mesmo que saibamos, graças a inúmeras pesquisas, que a televisão tem menos influência política do que acreditam aqueles que a dirigem ou controlam, isso não impede que em quase todos os países do mundo ela seja objeto de poder. Se os exemplos de regulamentação, para separar poder político e televisão pública ou privada, são indispensáveis, é preciso não ter muitas ilusões sobre a sua influência a curto prazo. A televisão fascina de tal forma as elites há duas gerações, que não adianta querer acreditar no surgimento de uma maior sabedoria. Aí, como em outras partes, os que desejam servir-se da televisão têm muito menos sabedoria do que os públicos que, cultivados [sic] ou analfabetos, aceitam ou recusam. Na verdade, o poder da comunicação seduz e fascina muito mais aqueles que a controlam do que aqueles a quem ela é destinada! (WOLTON, 1996, p.160).

O que o arranjo institucional da ditadura militar produziu em relação à televisão foi um efeito muito próprio no tocante ao caráter de sua atuação e aos mecanismos de controle quando comparado a experiências de outros países: a televisão no Brasil é um serviço público, mas privatizado. Na medida em que as condições políticas autoritárias transformaram o processo de controle da televisão em uma questão de governo e daqueles que o ocupavam - ao invés da sociedade organizada - a televisão brasileira desenvolveu um mecanismo de controle de si que depois se transformou em controle por si, para os outros. Este papel foi

gradativamente sendo incorporado pela Globo na medida em que consolidava seu quase monopólio diante da falta de um concorrente público forte.

Grande parte da tradição "pública" da televisão brasileira e do seu papel de serviço público provém da Globo, uma emissora privada, cuja opção por abordar questões de interesse geral, dirigida a todas as camadas da população, é observável na Europa exatamente por parte de emissoras públicas. Sem este direcionamento a própria condição de liderança da Globo não se sustentaria em uma sociedade heterogênea.

Tal traço, entretanto, não iguala indistintamente a experiência televisiva brasileira da europeia: entre estas há diferenças essenciais, principalmente no que se refere à dominação do privado, à influência do modelo norte americano e às disparidades econômicas e culturais. Mas no que diz respeito ao tipo de influência, pode-se encontrar por parte da Globo efeito similar ao pretendido pela televisão europeia, na medida em que ela foi um fator de identidade cultural nacional e de integração social, a despeito das grandes distâncias sociais entre os mais pobres e analfabetos e os mais ricos e educados. Como um efetivo instrumento de cultura de massa numa sociedade hierarquizada, para além de um mero instrumento de controle político e ideológico, apesar de seu oficialismo, a Globo, enquanto principal emissora de televisão brasileira durante o regime militar, foi um fator de modernização para todas as classes sociais que amplamente se alimentaram da televisão (BUCCI E KEHL, 2004 ; WOLTON, 1996).

Essa televisão [Globo] não poderia ter tal audiência se estivesse defasada em relação às expectativas dos brasileiros [...] Se o seu objetivo não é modificar as estruturas sociais, é, pelo menos, saber apreendê-las e acompanhá-las (WOLTON, 1996, p.158 e 159).

A contribuição da experiência brasileira para uma teoria social da televisão reside nesta particularidade que envolve a Globo e sua hegemonia: uma emissora privada que, em certos aspectos, comporta-se como se tivesse as responsabilidades de serviço público, isto é, como se a lógica do lucro se misturasse com uma postura envolvida com a expectativa de seu papel social, nacional e cultural.

Com características comparáveis, a televisão pública com sinal "aberto" na Europa foi fundamental para a manutenção dos tecidos esgarçados pela

modernização, pelo êxodo rural e pela aparição de novas desigualdades. No Brasil, sob o signo da Globo, a atuação da televisão contribuiu para amortecer os efeitos políticos negativos da ditadura.

Visualizando o quadro mais amplo, mesmo no Brasil a televisão foi um "fio condutor" para uma sociedade também confrontada com os dilemas da modernização, principalmente na esfera econômica, tensionados pela permanência de uma forte hierarquização social e pela supressão da liberdade política e de outros direitos.

Se, de um lado, de acordo com as teses clássicas sobre o cinema, o rádio e a televisão, estas formas de comunicação próprias da modernidade foram consideradas fatores de desestabilização cultural, de destruição das tradições, linguagens, culturas, de outro lado, sem negar a existência desse risco, é preciso reconhecer o papel de laço social desempenhado pela televisão no período conturbado de uma modernização autoritária.

A televisão contribuiu para destruir as tradições, mas foi co-responsável por urdir os laços sociais da modernidade, como todos os aspectos anti-emancipatórios que podem envolver este processo - não só em relação à comunicação - cuja percepção é favorecida em casos como o brasileiro:

Todas as televisões visam o público de classe média, que é mais uma referência e um horizonte do que uma realidade sociológica. Ai está a originalidade da sociedade brasileira. A despeito de suas profundas desigualdades sociais, de suas disparidades geográficas, das distâncias entre as grandes cidades do sul e do resto, a classe média parece uma espécie de referência comum no Brasil. O que é prova de uma certa integração, ou, pelo menos, prova da existência de um imaginário do consumidor, comum a todas as classes sociais (WOLTON, 1997, p. 161).

Trata-se de um trabalho particularmente sofisticado, pois a televisão foi capaz de promover e estimular novos valores, profundamente articulados de um lado, ao novo quadro econômico do capitalismo mundial e, de outro, aos espaços de sociabilidade cada vez mais privatizados e individualizados: a sala de estar. A vida moderna do trabalho a casa (e ao televisor), pouco tem a ver com a sociabilidade tradicional ou comunitária, a não ser pelo efeito de assistir a um programa de televisão - o "Jornal Nacional", ou a novela - com a expectativa de fazer parte, ainda que restrita a certos aspectos, de uma "comunidade" de certos

valores em relação aos demais espectadores que se crê existirem naquele momento:

Não é a televisão que cria as distâncias sociais, mesmo que ela seja capaz de representá-las, isso quer dizer também que ela contribui para evitar uma fratura social muito forte. Poder "encontrar" a sua própria experiência seja ela a mais pobre, em um programa de televisão, constitui um meio de socialização. Seja como for, é um meio de evitar a espiral do silêncio e da exclusão simbólica (WOLTON, p. 165).

Do término da ditadura militar até os dias de hoje, têm-se um terceiro momento da televisão no Brasil, marcado pela distribuição a granel de concessões e recuo das funções regulatórias do Estado, permitindo à televisão colocar-se acima dos controles institucionais, tornando-se não só a principal formadora de opinião pública, e sobrepondo-se ao espaço público brasileiro, rearticulando-o em um patamar no qual a Rede Globo exerce uma centralidade tal que

[...] dispõe da prerrogativa de prestar-se não exatamente como um meio de comunicação, mas de um topos nuclear em que a sociedade brasileira elabora seus consensos e equaciona seus dissensos. A Globo é por assim dizer, um palco do espaço público que ela mesma delimita. Ela soube forjar uma gramática universalizante através de uma combinação do melodrama (a novela) com o telejornal, num repertório dinâmico que a nacionalidade se reconhece e reelabora (BUCCI E KEHL, 2004, p. 221).

Passados três quartos de século, diferentes abordagens teóricas discutiram e tentaram medir o potencial de influência da televisão convergindo ao apontar uma íntima relação entre a televisão e a manutenção da ordem social. Seu grande desenvolvimento após a Segunda Guerra, quando se consolidam as mudanças da era industrial, rumo ao lar privatizado e ao consumo de massa, evidencia a característica de laço social da televisão na medida em que aproxima distâncias e propõe, para públicos heterogêneos, um recorte perceptivo uniforme e um horizonte de aspirações comuns. Tal orientação esteve longe de fazer desaparecer conflitos, pois a televisão - embora em muitos casos desejassem os que a controlam - não tem esse poder. Em um sentido diverso, tratou-se de administrar esta aproximação, causadora do efeito de "estar juntos", equilibrando-se entre a divulgação do diferente, para reforçar os laços entre si e a sua "comunidade" simulada de espectadores, e a (sub)divulgação, dissimulada, do desigual (social, econômico, político) a fim de não estimular atritos estruturais. O caso da sociedade brasileira e da televisão que produziu é particularmente favorecido na demonstração deste aspecto de "dupla agência".

A dupla tarefa da televisão consiste, de um lado, na necessidade de prender a atenção dos telespectadores e, de outro, na necessidade de não desacomodá-los, isto é, não ofender ou colocar em jogo os critérios de percepção do mundo com os quais estão acostumados: isto se faz a partir de uma seleção e construção daquilo que será mostrado em função de um princípio geral de conservação: a acomodação do que se entende por opinião pública¹¹ a “verdades” já estabelecidas. Nisto consiste a eficácia do poder simbólico da televisão, uma vez que ela se fundamenta em concepções culturais e matrizes do senso comum dominantes em uma sociedade (FAUSTO NETO, 1995).

O campo do jornalismo, a exemplo de outros campos como o político, pressupõe a existência de uma estreita relação entre um campo de produção e um campo de consumo: a possibilidade de um criar o outro está definida pelas condições preexistentes [...] A produção [...] limita, dá forma, exclui e redefine, mas não pode impor algo que não encontre qualquer predisposição de ser aceito (PINTO, 1993, p.120).

Neste processo existem determinadas regras que acabam por constituir-se em censuras subjetivamente instauradas, sequer percebidas por aqueles que as promovem. Coisas que, por um acerto tácito, podem ou não ser ditas desta ou daquela maneira - mesmo que esteja sendo mostrada a reportagem de um assassinato - mas que dificilmente podem identificadas como ordens expressas dos donos das emissoras, dos anunciantes que lhe sustentam ou mesmo do Estado que lhe concede o canal (BOURDIEU, 1997).

Essas coisas são tão grossas e grosseiras que a crítica mais elementar percebe, mas ocultam os mecanismos anônimos, invisíveis, através dos quais se exercem as censuras de toda ordem que fazem da televisão um formidável instrumento de manutenção da ordem simbólica (BOURDIEU, 1997, p.20)

A sofisticação dos mecanismos de manutenção da ordem simbólica revela-se na busca constante e necessária do extraordinário no convencional. A ação simbólica da televisão decorre disto. Ela consiste justamente em chamar a atenção para fatos com grande potencial de surpreender, como sexo e violência, os quais, embora sejam relevantes, pelo modo como são abordados, não tocam em nada de estrutural:

¹¹ Bourdieu (1982) tem uma postura crítica em relação à noção corrente de “opinião pública”, ainda que neste caso se refira mais especificamente às pesquisas políticas de cunho eleitoral.

A televisão pode, paradoxalmente, ocultar mostrando, mostrando uma coisa diferente do que seria preciso para realmente fazer aquilo que supostamente se faz, isto é, informar; ou ainda, mostrando o que é preciso mostrar ... [mas] construindo-o de tal maneira que adquire um sentido que não corresponde absolutamente à realidade (BOURDIEU, 1997, p.24).

Bourdieu (1997) chama atenção para os perigos políticos ligados à utilização descompromissada da televisão, uma vez que a imagem tem a particularidade de poder produzir o que os críticos literários chamam de “efeito de real”, ou seja, a televisão pode fazer ver e fazer crer no que faz ver. O “poder da televisão” reside no fato desta provocar uma coincidência entre a imagem e o real. Não se trata de uma mera reprodução da realidade, mas do poder de construir imagens simbólicas. Seus efeitos sociais se fazem sentir quando forma o campo da opinião pública e também quando opera a transformação de situações telecomunicadas e, portanto, não experimentadas, em situações vividas, com todas as consequências na mobilização de emoções, sentimentos e condutas sociais.

Esta espécie de desrealização do mundo gerada pela televisão está ligada ao fato desta basear-se, em última instância, na produção do fascínio. O estado de fascínio coletivo provocado pela televisão faz com que o fenômeno da violência, por exemplo, torne-se um espetáculo contínuo, praticamente ininterrupto. Nesta atmosfera generalizada de show, em que o entretenimento adquiriu o caráter de matriz cultural, o próprio sofrimento do outro é produzido como espetáculo tendo como centro a mobilização total das emoções em jogo na narrativa a fim de prender os espectadores (JEUDY, 1994; SODRÉ, 1996).

Ramonet (1999) aponta que a mobilização dos recursos comunicacionais em direção à captura dos espectadores pela “hiperemoção”, até um tempo atrás restrita a alguns, começou a modificar-se aos poucos sob a influência da televisão enquanto forma dominante de difusão de informações. O sucesso mercadológico de tal estratégia deu credibilidade à idéia de que qualquer informação sempre é simplificável, redutível, capaz de converter-se em espetáculo de ampla divulgação e decompor-se num certo número de segmentos-emoções.

“O telejornal, em seu fascínio pelo “espetáculo do evento”, desconceitualizou a informação, imergindo-a novamente, pouco a pouco, no lodaçal do patético. Insidiosamente, estabeleceu uma espécie de nova

equação informacional que poderia ser formulada desta maneira: ‘Se a emoção que vocês sentem ao ver o telejornal é verdadeira, a informação é verdadeira’” (RAMONET, 1999, p.9).

A estratégia de apelo à emoção é central na “era do entretenimento” ou do “espetáculo”, mais de que uma aberração, um desvio em relação ao pensamento moderno, um movimento em oposição à razão, pode ser vista como uma condição de um momento histórico que propriamente produziu e encaminhou o surgimento da televisão. Em outras palavras, não foi a televisão que inventou o espetáculo. Como qualquer outra instituição moderna ela foi socialmente gestada sob circunstâncias precisas e, em seu desenvolvimento e ação, não poderia ter outro caráter que o próprio do tempo histórico da sociedade que a contém.

Debord (1997) considera que a moderna sociedade industrial não é fortuita ou superficialmente espetacular, mas fundamentalmente espetacularizante. Sua análise parte de uma apropriação radical da perspectiva materialista histórico-dialética para afirmar que

... toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos¹² [...] o espetáculo é o capital a tal grau de acumulação que se torna imagem (DEBORD, 1997, p. 7).

Neste sentido, é descabido opor abstratamente o espetáculo e a atividade social efetiva, pois, neste arranjo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retorna em si própria à ordem espetacular dando-lhe uma adesão positiva. Cada informação, cada imagem assim fixada tem por fundamento apenas a sua passagem ao oposto, de tal forma que a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo se torna real. Com efeito, a realidade objetiva fica presente nos dois lados. No mundo “realmente reinvertido”, o verdadeiro é um momento do falso. Para o autor, esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente e corresponde a um fabrico concreto de alienação:

O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade, e como *instrumento de unificação*. Enquanto parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo o olhar e toda a consciência. Pelo próprio fato de este setor ser *separado*, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; e a

¹² A adaptação do parágrafo inicial de “A Mercadoria” de Marx n’O Capital é proposital e dá conta da pretensão teórica de Debord.

unificação que realiza não é outra coisa senão uma linguagem oficial da separação, ou alienação, generalizada (DEBORD, 1997, p.7).

Este argumento não parte teoricamente da televisão para explicar o espetáculo em que se transubstanciou o modo de produção capitalista, mas, tomando-o como a síntese deste modelo de desenvolvimento que se consolidou no século XX, - justamente quando a televisão encontrou suas possibilidades técnicas e sociais de surgimento - vai de encontro à televisão atingido-a com uma crítica poderosa. Para entendê-la é preciso separar conceitualmente espetáculo e televisão. Embora estejam intimamente ligados “[...] o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, midiaticizada por imagens” (DEBORD, 1997, p.14).

Se o espetáculo é a síntese do capitalismo industrial, a televisão é um dos produtos mais significativos desta sociedade em que a lógica espetacular, baseada na aparência, exerce uma supremacia sobre todas as atividades humanas, afirmando a si e a toda vida social como simples aparência. Os programas televisivos não inventam mentiras, mas contam verdades aparentes em circulação e as reforçam, administrando a atenção para aquilo que não coloca em jogo esta “irrealidade real” do mundo. Como um prodígio da era industrial, a televisão apresenta-se como uma positividade indiscutível e inacessível, pois, ao produzir e transmitir seus programas reafirma a máxima “o que aparece é bom e o que é bom aparece”; ou ainda, “o que ocupa o caro espaço da televisão vale à pena; e só o que vale à pena é capaz de ocupar o espaço da televisão”.

Convertida em espetáculo, a expansão econômica não quer chegar a outra coisa senão a si própria. O caráter fundamentalmente tautológico do espetáculo, imagem da economia vigente, é também o da televisão e decorre do fato de os seus meios serem ao mesmo tempo a sua finalidade:

As imagens que se desligaram de cada aspecto da vida fundem-se num curso comum, onde a unidade desta vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada *parcialmente* desdobra-se na sua própria unidade geral enquanto pseudomundo *à parte*, objeto de exclusiva contemplação. A especialização das imagens do mundo encontra-se realizada no mundo da imagem autonomizada, onde o mentiroso mentiu a si próprio (DEBORD, 1997, p.7).

Diante da televisão a atitude exigida por princípio é a aceitação passiva que já está inscrita em sua maneira de fazer-se aparecer sem réplica, efetivando o monopólio espetacular da aparência. Em suas interações com a televisão, neste espaço inescapável de possibilidades, outras atividades sociais, como as de justiça e polícia, próprias deste tempo, bem como os fenômenos com os quais lidam - os direitos, as violências, os crimes - também estão sujeitas aos mecanismos espetaculares. “A era do espetáculo está assim marcada pela confusão paradigmática que é colocada aos espectadores e que os faz cada vez mais aprisionados” (JEUDY, 1994, p.67).

3.2 Violência e crime nas narrativas ocidentais

A genealogia da violência nas prisões mostra como historicamente o espetáculo da morte e da punição corporal dramatizou a operação do poder, seus aparatos e efeitos no corpo do sujeito criminoso. A punição que ocorria num campo público de visão, dirigindo o olhar da comunidade para o sujeito criminoso, era tanto entretenimento como um ato de auto-disciplinamento: um poderoso lembrete aos indivíduos da soberania da lei (FOUCAULT, 2004).

Com o declínio da punição em praça pública e o encerramento dos criminosos nas prisões, o espetáculo das punições foi afastado do alcance da visão direta da população. Um novo processo judicial surgiu intimamente ligado à ruptura que representou a passagem da instância da soberania para a constituição de uma sociedade disciplinar. Neste contexto:

Desenvolvem-se esforços reiterados no sentido de controlar ambientes, coisas e pessoas, e diante da existência de inimigos reais (os operários, os partidos radicais, os e intelectuais de *avant-guard*) ou difusos (a pobreza, a doença, a loucura, a criminalidade, a prostituição, a criança abandonada), fomenta-se uma cultura obcecada pela necessidade de refrear impulsos e exercer controle sobre tudo (ADORNO, 1999, p.83).

O papel do criminoso no discurso legal e popular foi transformado de tal forma que simplesmente confessar o crime não era suficiente. Os procedimentos dos tribunais do início do século XIX e o estabelecimento do discurso médico-legal requereram não somente a mera confissão do sujeito criminoso, mas uma declaração, “uma revelação de como foi”. Tanto os operadores da lei quanto os

cidadãos em geral também queriam saber e entender as motivações por trás dos atos delitivos (BIRESSI E NUNN, 2005).

Os meticulosos depoimentos estimulados a partir do referido período não eram raros nem únicos naquele momento histórico; ao contrário, formavam uma memória popular dos crimes, atuando como mediadores entre o familiar e o notável, entre o cotidiano e o histórico, na medida em que transformavam um acontecimento corriqueiro em uma narrativa universalmente transmissível, digna do registro. Nesta operação há a necessidade de inserir elementos, personagens, nomes, diálogos, os quais, por indignidade ou carência de importância social, na maioria das vezes não teriam lugar nas narrativas. E, mais importante ainda, é preciso "que todos estes pequenos acontecimentos, apesar de sua frequência e monotonia, surjam como singulares, curiosos, extraordinários, únicos, ou quase, na memória dos homens" (FOUCAULT, 1984).

Biressi e Nunn (2005) argumentam que o criminoso começou a exercer um novo tipo de fascínio popular no exato momento em que os procedimentos da lei o obscureceram em relação ao olhar da população, removendo-o para dentro das delegacias policiais, salas de tribunais e instituições prisionais. Como consequência, e talvez como uma forma de compensação para um público curioso, os atos criminais e, mais particularmente, a perseguição da lei ao criminoso tornaram-se altamente visíveis, aparecendo primeiro nos folhetins e na literatura sobre crimes e detetives e, mais tarde, nos programas de rádio e filmes de ficção até chegar à televisão com os programas que abordam casos criminais não-ficcionais.

Para Barata (1995), ocorreu uma espécie de atualização na mudança da economia punitiva: o suplício do corpo passou ao suplício mediático. Em outras palavras, na representação do rito do delito, em lugar das praças públicas, o cenário punitivo está nas primeiras páginas e nas telas a cumprir a função que tinha o castigo público no século XVIII, como um instrumento útil para administrar e explorar os ilegalismos. Neste sentido a violência na televisão remeteria aos ritos de sacrifício, uma nova sacralização das relações sociais nos termos do que Durkheim (2003) havia chamado "divino social". Como uma força que tem função de agregação, o relato dramatizado do crime seria proposto como um antídoto contra a despersonalização social da modernidade.

Já nos folhetins franceses o crime era matéria privilegiada. Em grande medida como expressão de inquietações na sociedade francesa pós-revolucionária, a literatura vaticinou maus presságios contra o futuro da ordem pública. Nisso, o crime e todo seu entorno - a polícia, corrupção, prostituição, mendicância, vícios morais - representavam tudo o que se queria combater (ADORNO, 1999).

Os volantes lidos e vendidos nos mercados surgiram ainda no século XVIII, paralelamente a romances de autores que consolidaram, na literatura, a tradição de protesto social e de rebelião expressa nas histórias dos bandoleiros. As crônicas presentes na literatura popular, entretanto, diferiam das histórias dos bandoleiros, pois refletiam uma sociedade pré-capitalista baseada na pequena produção de bens com uma ideologia ainda semifeudal e um modelo tácito de sociedade cristã integrada, onde os malfeitores eram proscritos que se recusavam a realizar um trabalho honesto numa comunidade honesta. Tais bandidos, porém, podiam ser redimidos se abraçassem os valores cristãos e o castigo que recebiam nestas histórias representava um apelo para que a comunidade se conformasse com esses valores (MANDEL, 1988).

A descrição de crimes, no entanto, não era o único conteúdo dos panfletos daquele período. Também eram narradas histórias oficiais de conquistas militares e ações heróicas dos governantes e suas tropas. Essas tinham em comum a missão de dar lições aos leitores expressando a divisão entre o gesto elevado do soldado e o infame do assassino (FOUCAULT, 1984).

Consonante à abordagem de Chevalier (2000) sobre a formação da noção das classes perigosas, a literatura folhetinesca

[...] circunscreveu esta representação imaginária dos conflitos sociais e suas resoluções ao diferenciar virtuosos e laboriosos - as classes trabalhadoras - dos seus opostos, os viciados, portadores de carência moral ou moral defeituosa, em uma palavra os 'perigosos' [...] nesta literatura, inferioridade física, moral e política aparecem estreitamente associadas ao crime e aos criminosos (ADORNO, 1999, p.83).

O advento do folhetim destinado a conquistar as camadas mais populares da sociedade assinalou o surgimento de um novo tipo de escritura a meio caminho entre a informação e a ficção. Esta combinação foi a forma encontrada para atingir

um público pouco acostumado a notícias objetivas ou a elaborados romances característicos da cultura erudita (MARTIN-BARBERO, 1997).

Por volta da metade do século XIX, em um ponto do desenvolvimento capitalista marcado pela mendicância, pela criminalidade e pela primitiva revolta social contra a sociedade burguesa, populariza-se o romance policial como gênero literário. Com a crescente necessidade da classe burguesa em defender a ordem social, já que não mais se tratava de uma classe revolucionária, o “bom bandido” foi sendo transformado no criminoso cruel característico dos romances policiais do século XX (MANDEL, 1988).

As histórias populares que no século XVIII manifestavam a contradição entre a natureza e uma ordem social irracional, passaram no século XIX a enfatizar da contradição entre a natureza e a racional sociedade burguesa:

O espaço crescente dos romances policiais na literatura popular corresponde a uma necessidade objetiva da classe burguesa em reconciliar a consciência do “destino biológico” da humanidade, da violência das paixões, da inevitabilidade do crime com a defesa e a justificação da ordem vigente. A revolta contra a propriedade privada se torna individualizada. Com a motivação deixando de ser social, o rebelde se torna ladrão e assassino (MANDEL, 1988, p.26).

A literatura popular respondia a uma necessidade de distração aguçada pela crescente tensão do trabalho industrial, pela competição generalizada e pela vida urbana. Era necessário superar a monotonia crescente e a padronização do trabalho e do consumo da sociedade burguesa por meio da inofensiva reintrodução da aventura e do drama na vida cotidiana. Daí a proximidade desta literatura com o teatro popular e o relacionamento ainda mais próximo com o cinema e, anos mais tarde, com a televisão. A este respeito, é notável a correspondência cronológica entre o surgimento da literatura policial e a criação e difusão da fotografia a partir de 1840. De fato, o criminoso foi um dos primeiros sujeitos das tecnologias fotográficas e cinematográficas, dando corpo ao desenvolvimento da relação entre vigilância, a reprodução da imagem icônica e a circulação de imagens na modernidade (MANDEL, 1988; BIRESSI E NUNN, 2005).

Os primeiros romances policiais eram bastante formalizados e distantes do naturalismo literário, não se preocupando com o ato criminal “em si”. O assassinato era apenas um arcabouço para um problema a ser solucionado. O que

realmente interessava era o enigma, ainda que a maior parte dos crimes, especialmente os violentos, cometidos de fato na Inglaterra, França e Alemanha e Estados Unidos não demonstrasse qualquer esforço de ocultação arduamente arquitetado contra inocentes ou bodes expiatórios. O verdadeiro herói contra o crime tinha de ser um brilhante investigador oriundo da classe alta e não um esforçado policial (MANDEL, 1988).

Neste sentido, a essência comum do romance policial original e clássico da Inglaterra, Estados Unidos e países continentais europeus está marcada por uma ideologia eminentemente burguesa:

[...] morte coisificada, detecção criminal formalizada, aceita nos tribunais de justiça, que operam segundo regras estritamente definidas; a perseguição do criminoso pelo herói descrita como uma batalha de cérebros; seres humanos reduzidos à pura inteligência analítica; racionalidade parcialmente fragmentada elevada ao status de um absoluto princípio diretor do comportamento humano; conflitos pessoais empregados como um substituto generalizado para conflitos entre grupos e camadas sociais - isto tudo é ideologia burguesa *par excellence*, uma síntese impressionante da alienação humana dentro da sociedade burguesa [...] É uma literatura reconfortante, socialmente integrante, apesar da preocupação com o crime, a violência e o assassinato (MANDEL, 1988, p.80-81).

Já no século XX, com a maioria do crime organizado e a conscientização das massas acerca da natureza violenta destas atividades criminosas, assiste-se ao fim do romance policial clássico ambientado na sala de visitas. A literatura tipo *série noir* que se consolida nos anos 40 e 50, embora tenha sua origem nos anos 20 - não por acaso junto com a Máfia - substitui a sequência de cenas por uma trama bem construída, traz agentes perseguindo criminosos ao invés de coletar pistas, movimentando-se mais e de forma mais rápida de cena para cena. O novo estilo consistia no próprio cinema explodindo em literatura popular (MANDEL, 1988).

A espetacularização da violência e do crime, portanto, tem raízes na formação da moderna sociedade ocidental e sua utilização como produto de consumo visando o entretenimento avançou com a consolidação das relações capitalistas de produção. Com efeito, o desenvolvimento e a massificação de novos meios de comunicação aprofundaram esta tendência e, de modo quase simultâneo, despertaram as primeiras polêmicas sobre os possíveis efeitos no estabelecimento de pautas morais e estímulo a comportamentos desviantes. A rigor, já na Londres

vitoriana, as notícias sobre “Jack o estripador” motivaram debates neste sentido. Mas, no início do século XX, com a invenção do cinematógrafo, se instituiu um verdadeiro movimento alarmista que inspirou inclusive a discussão científica do período (MANDEL, 1998; BARATA, 2000).

Até os anos 20, as análises acadêmicas estavam apoiadas, de um lado, nas perspectivas criminológicas positivistas, segundo as quais os periódicos estavam entre os fatores criminógenos, e, de outro lado, na teoria da comunicação conhecida como “agulha hipodérmica”, que considerava a facilidade de influência dos poderosos meios de comunicação sobre indivíduos com debilidades anormais. Estas idéias estavam influenciadas pela Teoria da Associação Diferencial, de corte psicológico, e pelo desenvolvimento do Behaviorismo que se impôs nos Estados Unidos a partir dos anos 30 com o positivismo científico (BARATA, 2000).

No rádio, o programa inglês “Dick Barton, Special Agent” de 1946 foi um dos pioneiros na narração de histórias criminais e chegou a adquirir grande popularidade, mas caiu em desgraça quando setores conservadores o acusaram de irresponsável por promover a violência criminal.

Até os anos 50 permaneceu no mundo acadêmico um consenso generalizado sobre a grande influência dos meios de comunicação nos comportamentos delitivos. Esta ênfase nos estudos sobre os efeitos, no entanto, não foi capaz de estabelecer evidências claras sobre as relações diretas entre a narração mediática da violência criminal e os comportamentos desviados (BARATA, 2000).

Após a Segunda Guerra surgiram pesquisas sobre comunicação que partiam do conceito de construção social da realidade formulado por Berger e Luckmann e das contribuições da sociologia fenomenológica de Schutz, propondo investigar as formas em que os meios modelam o conhecimento que o sujeito tem da realidade. Tal perspectiva interpretativa estimulou o desenvolvimento de estudos em três campos: a produção e as rotinas profissionais; o conteúdo da informação; as notícias como construção da realidade. Neste contexto, cresceu o interesse sociológico por desvelar os processos de produção da notícia. Esta reorientação também foi acompanhada pelas mudanças nos estudos de criminologia, com o

surgimento da “nova criminologia”¹³ e da “teoria da reação social” ou “rotulação”¹⁴ nos anos 60, bem como pela crescente oferta de novos referenciais empíricos, a partir da massificação da televisão e seus programas de informação criminal e séries policiais. Os anos 70 assistiram à explosão da ficção criminal nos “Cop Shows”, os quais ofereciam uma maneira cheia de estereótipos para ver os ilegalismos alinhada a visões mais conservadoras a respeito da criminalidade (BARATA, 2000; SPARKS, 1992).

As mudanças ocorridas nas dramatizações do crime e dos criminosos ao final da década de 70 podem ser percebidas pela figura dos vilões no cinema, os quais passaram a ser mais malvados, apelando para uma maior violência. Na dramatização dos programas televisivos sobre crimes reais, a polícia, por intermédio de detetives, especialistas forenses ou policiais de rua, foi retratada como a última linha de defesa contra a escalada criminal que ameaça os cidadãos. Diferentemente de Garland (2001), que atribui um papel secundário aos meios de comunicação para o processo de decadência das políticas penais de bem-estar e reabilitação em favor do endurecimento penal no âmbito da modernidade tardia, Cavender (2005) considera que talvez tais imagens tenham ressonado nas audiências dos filmes e televisão deste período, mas, ao mesmo tempo, a dramatização dos crimes reproduziu e reforçou o tema narrativo das notícias apresentadas, privilegiando a alternativa prisional como solução para o medo do crime. Para Barata (2005), está claro que o alarmismo utilizado pelos meios de comunicação inflama os medos e as inseguranças no imaginário coletivo, podendo-se inclusive falar em “violência da representação”.

A hiperemoção que caracteriza a atual utilização exacerbada dos recursos dramáticos na comunicação teria sempre existido, embora restrita a certos jornais da chamada imprensa demagógica que lidavam de modo fácil com o sensacional, o espetacular e o choque emocional. Opostamente, a mídia considerada “séria” apostava no rigor, na frieza conceitual, banindo o quanto possível o “pathos” para se manter estritamente nos fatos, nos dados, nos atos (RAMONET, 1999).

¹³ Cf. TAYLOR, Ian, WALTON, Paul e YOUNG, Jock. *Criminologia Crítica*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

¹⁴ Cf. BECKER, Howard. *Outsiders: Estudos de Sociologia do Desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

No Brasil, os antecedentes discursivos destas formas comunicativas, incorporadas em seguida pelos jornais sensacionalistas, podem ser localizados na literatura de cordel, a qual misturava o noticioso ao poético e à narrativa popular. Nesta espécie de protojornalismo popular à venda nas feiras e mercados nordestinos e, em geral, escrito visando à difusão oral, para ser lido, declamado e cantado em lugares públicos, já se encontra a melodramatização de um discurso fascinado pelo sangrento e o macabro, com títulos grandes chamando a atenção para o fato narrado em versos e desenhos ilustrando o texto (MARTIN-BARBERO, 1997).

O melodrama é um gênero que permite grande visibilidade dos mecanismos de mediação entre a indústria cultural e as culturas populares na América Latina. O gênero melodramático, base do sensacionalismo, consiste, neste sentido, em uma estratégia de comunicabilidade operada pela incorporação de matrizes simbólicas presentes no imaginário popular, cotidiano e familiar, por meio da qual são comunicados valores morais, normas de socialização e modelos de identificação heróicos (SODRÉ, 1992 ; MENDONÇA, 2003).

A imprensa tradicional brasileira afirmou-se historicamente com base em uma espécie de “ética dos conteúdos”, rejeitando a fabulação, os segredos e a deformação dos fatos. Por conta desta orientação, o estilo folhetinesco do texto oitocentista terminou cedendo lugar às frases curtas, à economia do dizer, onde os fatos noticiosos funcionavam como material probatório da objetividade jornalística. Isto muda bastante com a atual influência da comunicação eletrônica, reino da televisão, onde são frágeis as fronteiras entre realidade e ficção (SODRÉ, 1996, p.211):

O telejornal, em seu fascínio pelo "espetáculo do evento", desconceitualizou a informação, imergindo-a novamente, pouco a pouco, no lodaçal do patético. Insidiosamente, estabeleceu uma espécie de nova equação informacional que poderia ser formulada desta maneira: "Se a emoção que vocês sentem ao ver o telejornal é verdadeira, a informação é verdadeira" (RAMONET, 1999, p.22).

Do ponto de vista do texto, a tendência do jornalismo contemporâneo em misturar o conteúdo estritamente informativo com a interpretação e a dramatização, tem propiciado às notícias recursos característicos de formas literárias tradicionais. Ao lado da velha “notícia direta”, em torno da qual surgiu

toda uma mitologia da objetividade jornalística, expande-se a “notícia de criação” e as imagens tendem a ser mais verossímeis do que verdadeiras (SODRÉ, 1996).

A utilização cada vez maior de recursos dramatizados, onde o apelo emocional se impõe sobre a racionalidade na divulgação de notícias, está ligada em grande medida à competição entre as empresas jornalísticas pela necessidade de manter ou conquistar um maior público de espectadores-consumidores. A televisão aberta¹⁵, por depender fundamentalmente de seus telespectadores, sofre, como nenhum outro meio de comunicação, a pressão do campo econômico por intermédio do índice de audiência. Ou seja, é o índice de audiência que determina o montante de investimento que os anunciantes cortarão, manterão, ou aumentarão nesta ou naquela emissora (BOURDIEU, 1997).

Esta necessidade de garantir o nível de audiência por parte do campo jornalístico é operada por seus produtores a partir das idéias que estes têm acerca do público ao qual se destinam os programas. Dentro desta lógica, coloca-se cada vez mais para as narrativas televisivas a idéia de que “um fato só se torna comunicável como notícia quando interessa a um número importante de pessoas” (SODRÉ, 1996, p.211) e o recurso ao drama e à emoção são elementos potencialmente amplificadores desta espécie de “mais-valia” comunicativa.

Chibnall (1977 apud KIDD-HEWITT & OSBORNE, 1995) resume os imperativos profissionais que atuam como guias gerais para os jornalistas no processo de seleção e construção das reportagens na televisão:

1. Imediaticidade (velocidade, o presente);
2. Dramatização (drama e ação);
3. Personalização (cultura da personalidade, celebridade);
4. Simplificação (eliminação de nuances);
5. Excitação (revelação do proibido);

¹⁵ Canais convencionais de televisão, que se situam na faixa de sintonia do VHF (very high frequencies - canais 2 a 13) ao UHF (ultra high frequencies - canais 14 a 69); aqueles que podem ser sintonizados sem a necessidade do pagamento de uma assinatura.

6. Convencionalismo (ideologia hegemônica);
7. Acesso estruturado (visões de especialistas, autoridades);
8. Novidade (novo, extraordinário).

3.3 Estado, violência e o controle criminal na modernidade tardia

Weber (1970) aponta importantes transformações ocorridas no poder estatal na transição do feudalismo ao capitalismo na Europa ocidental entre os séculos XV e XVIII, concomitantemente ao desenvolvimento da empresa capitalista e ao avanço de processos que caracterizam as sociedades modernas, como a laicização da cultura, a racionalização da vida social, a progressiva diferenciação das estruturas sociais e econômicas e a separação das esferas da religião, da ciência, da arte e da moral. A estes processos está vinculada a gênese do Estado em sua forma contemporânea: “uma comunidade humana que dentro dos limites de determinado território [...] reivindica o monopólio do uso da violência física” (idem, p.56).

Instaura-se a íntima relação entre o Estado e a violência, como meio específico desta entidade política: uma instituição que detém o monopólio tanto da coerção física legítima quanto o monopólio da soberania jurídico-política:

É, com efeito, próprio de nossa época não reconhecer [...] o direito de fazer uso da violência, a não ser em casos em que o Estado o tolere: o Estado se transforma, portanto, na única fonte de ‘direito’ à violência (WEBER, 1970, p. 56).

A tentativa de supressão da violência para além destes limites vai se dando por uma transformação da agressividade e um investimento no controle social, “em uma configuração social definida pelo conceito de civilidade, a qual é assegurada pelo monopólio da força física passado a autoridades centrais” (TAVARES DOS SANTOS, 1995, p.284).

Como elemento garantidor da pacificação dos costumes e abrandamento dos hábitos enraizados na sociedade, Adorno (2002) salienta a importância da criação de um direito positivo, fruto da racionalidade dos homens, voltado tanto para

restringir e regular o uso da força decorrente do monopólio à violência física legítima, quanto para mediar os conflitos entre os indivíduos.

No início das monarquias modernas todas as fontes jurídicas foram unificadas na lei e o ordenamento estatal reuniu todos os ordenamentos políticos superiores e inferiores, de modo a fazer do poder estatal um poder absoluto, o único capaz de produzir direito, ou seja, de produzir normas vinculatórias válidas para todos os membros de uma sociedade (ADORNO, 2002, p. 273-274).

O investimento no processo de pacificação social encontra-se amparado num esforço duplo: de um lado, a obediência voluntária às normas de convivência no curso de um processo civilizador, conforme apontado por Elias (1993), ou de um crescente disciplinamento, como assinalado por Foucault (1998); de outro, a efetividade da capacidade de coação do Estado para aqueles que descumprem o direito.

O novo regime de exercício do poder estatal e seu entrecruzamento com a capacidade de autocontenção dos indivíduos na modernidade são analisados por Foucault (1998) com a noção de “governamentalidade”: uma série de tecnologias de poder que determinam a conduta dos indivíduos, ou grupos, submetendo-os ao exercício das diferentes racionalidades políticas específicas que perpassam a vida em sociedade, relativas à produção, aos signos, à dominação e ao indivíduo. Em suma, técnicas de dominação sobre o outro e de si. No limite, o próprio Estado se disciplina. Tal “arte de governar” emerge ligada à formulação da problemática da população, em suas dimensões econômicas, sociais e políticas, que passa a ser analisada como um conjunto de elementos que dizem respeito ao regime geral dos seres vivos e que podem ser objeto de intervenções pelo poder de estado (TAVARES DOS SANTOS, 1997, p.156).

Governar significa fundamentalmente gerir populações e vida tendo por base o tripé território, população e segurança. A população é uma força viva que, no limite, sustenta a força de uma nação no caso de guerra e neste sentido precisa ser alimentada e protegida contra tudo que possa enfraquecê-la. O controle da riqueza se constitui como requisito do fortalecimento das nações, o que só pode ser garantido pelo controle do território (FOUCAULT, 1998).

Resume Adorno (2002, p. 278): “governar é estabelecer certa relação entre as coisas e as pessoas, entre as riquezas e as populações, entre o território e a proteção da vida”.

Tais relações se estabeleceram a partir da disciplina e da biopolítica da população que emergem, ao longo dos séculos XVII e XVIII, como modalidades de tecnologias do poder (Foucault, 1998). A articulação destas tecnologias de poder está diretamente ligada ao processo de construção histórica de dois dispositivos de poder-saber: a Razão de Estado e a Polícia. O primeiro diz respeito à existência mesma do Estado com seus princípios, métodos e racionalidade próprios - em comparação à Igreja, à família, aos estamentos dominantes - e sua preocupação em fazer-se reconhecer como governo e aumentar seu domínio sobre a vida dos cidadãos, implicando necessariamente na administração de todos os aspectos da existência. O segundo, a Polícia, tem um sentido distinto daquele empregado nos dias de hoje. As “polícias”, até o fim do Antigo Regime, na França, diziam respeito não somente à instituição policial, mas ao conjunto de mecanismos pelos quais estariam assegurados a ordem, o crescimento canalizado das riquezas e as condições de manutenção da saúde (TAVARES DOS SANTOS, 1997, p.157).

Tais são as novas funções exercidas pelo poder, as quais se sobrepõem àquelas funções judiciárias, de arbitragem dos litígios e punição dos delitos, exercidas pelos estados desde o início até o fim da Idade Média:

O exercício destas [...] [novas] funções (ordem, enriquecimento e saúde) foi assegurado menos por um aparelho único que por um conjunto de regulamentos e de instituições múltiplas que recebem, no século XVIII, o nome genérico de “polícia” (FOUCAULT, 1998, p. 197).

A Polícia configura-se como dispositivo de poder-saber, abarcando nos seus primeiros tempos, a justiça, as finanças, o exército, enfim, tudo: “o homem vivo, ativo e produtivo, é cuidado pela polícia, [...] a polícia permite aos homens sobreviver, viver e melhorar” (BERGES, 1988, p.324 apud TAVARES DOS SANTOS, 1997, p.158). Em sua justificativa de favorecimento tanto do vigor do Estado quanto da vida dos cidadãos, a Polícia, enquanto dispositivo de poder-saber, reencontra a Razão de Estado, uma vez que, desenvolvendo os elementos relativos à vida dos indivíduos, reforça o domínio da institucionalidade estatal.

Tavares do Santos (1997) salienta a emergência da Polícia ligada à expansão do poder do Estado nos principais países europeus marcados pelo Absolutismo. Será efetivamente no século XIX que as polícias, passarão a tomar os contornos mais próximos dos atuais, como instituições marcadas pelo poder, em geral centralizadas e estatais, encarregadas da proteção social e da expressão da autoridade. Na França, já após a Revolução Francesa, a polícia é instituída pelo Código Brumário Ano IV para manter a ordem pública, a liberdade, a propriedade e a segurança individual. No marco de uma ideologia pós-revolução burguesa, os ilegalismos que atentam contra o patrimônio ou ameaçam a construção do regime disciplinar do capitalismo industrial, aliados ao adensamento da população urbana das cidades passam a ser alvo da ação do Estado por intermédio da instituição policial. Este último traço de instituição de controle da ordem pública dirigida contra as classes populares e causadores de agitações de natureza política será nitidamente delineado pela criação da Nova Polícia de Londres, em 1829 (TAVARES DOS SANTOS, 1997, p. 159).

Embora a tradição clássica, ao pensar o processo de formação do Estado, tenha privilegiando o traço de centralização jurídica e de monopolização da violência física aceita, a preservação da ordem social e pública não se dá somente pela imposição da força. Boa parte do trabalho de produção de consenso desempenhado pela Polícia enquanto dispositivo que legitima a Razão de Estado esteve baseado na capacidade de imposição simbólica. Como refere Bourdieu (1989), as relações de força mais brutais são ao mesmo tempo relações simbólicas. Trata-se de um

... poder simbólico [...] quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário (BOURDIEU, 1989, p.14).

O modelo inglês de policiamento diferia substancialmente da experiência francesa na medida em que buscava prevenir o crime e a desordem, empregar minimamente a força física e oferecer um serviço a todos os cidadãos com vistas a ganhar a cooperação voluntária do público a partir da aprovação de seu trabalho. Portanto, ao menos em seus aspectos teóricos, tem-se na combinação dos modelos

francês e inglês de polícia a orientação para as organizações policiais na modernidade:

Mantém-se, pois, uma ambivalência no trabalho policial entre o exercício da coerção legítima e o desempenho de uma função social marcada pelo consenso, isto é, o exercício de funções de bem-estar social ou de relacionamento com as coletividades ou comunidades locais: uma e outra atividade tendem a se reforçarem duplamente, configurando um movimento [...] que ajuda a construir o poder do Estado sobre o conjunto e sobre cada um dos membros da coletividade e, simultaneamente constrói a legitimidade da organização policial enquanto tecnologia de poder que realiza a governabilidade do Estado-Nação (TAVARES DOS SANTOS, 1997, p. 161).

Embora o policiamento profissional na Inglaterra não tenha conseguido aceitação rápida e sem sofrimentos, de fato os “homens de azul” ganharam aceitação crescente de setores substanciais da classe operária, não só como resultado da prestação de serviços “leves”, mas também por suas funções “duras” de aplicação da lei e manutenção da ordem. Tendo surgido como uma instituição profundamente contestada no início do século XIX, a polícia inglesa foi bem sucedida em conseguir um alto grau de legitimidade, não mais sendo vista por todos como uma força politicamente opressiva. Isto se deu pela combinação de estratégias específicas que deram à polícia inglesa uma característica distinta e contribuíram para consolidá-la como um mito nacional (REINER, 2004, p.78-79).

Já no Brasil, com uma forte influência do modelo francês, a polícia foi criada no âmbito das províncias em duas forças separadas, uma militar e outra civil. A Corte Portuguesa recém chegada de Lisboa, evadida pelos exércitos de Napoleão no início do século XIX, foi decisiva para esta criação. Imperava uma percepção de que o espaço urbano estava dominado pelos africanos em escravidão, uma população considerada hostil e perigosa, somada ao temor dos proprietários de que se repetisse a revolta dos escravos, ocorrida em 1792 no Haiti, então a mais rica colônia francesa. Em 1831, dois anos após a criação da polícia de Londres, foram criadas as polícias do Rio de Janeiro e de São Paulo, com a principal tarefa de recapturar escravos fugidos e açoitá-los. A herança desta orientação de controle e repressão das classes consideradas perigosas representa ainda hoje um desafio para a legitimação das organizações policiais brasileiras enquanto instituições republicanas e democráticas (SILVA E GALL, 2005).

3.3.1 Políticas penais na modernidade tardia

Garland (2001) emprega a noção de “modernidade tardia” para designar a ampla gama de transformações ocorridas nas três últimas décadas do século XX nos países centrais, dentre as quais: desestruturação da família tradicional; conflito e degradação de qualquer senso de identidade ou destino; subúrbios segregados; império da televisão e da comunicação massiva; declínio das comunidades tradicionais; mudança dos padrões de autoridade; crescimento da criminalidade. Este conjunto de transformações levou a uma sociedade dividida pelo ressentimento, donde emergem novos padrões de alienação e isolamento, mas também de mobilidade e necessidade. Simultaneamente, articulado ao livre mercado e às políticas conservadoras que dominaram os Estados Unidos e a Inglaterra nos anos de 1980, contribuiu decisivamente para a construção de uma sociedade mundializada, marcada pela insegurança, pelos riscos e pelos desafios ao controle social, os quais, por sua vez, convergiram para o delineamento do arranjo contemporâneo de controle do crime.

Até 1970, aproximadamente, vigoravam nos Estados Unidos e Inglaterra políticas penais orientadas por noções criminológicas e das teorias de controle do crime que conferiam ao conjunto formado por polícia, promotoria, tribunais e prisões, contornos denominados de “*penal welfarism*” por Garland: as idéias que davam base a tais correntes postulavam que as reformas e as intervenções sociais eram respostas aceitáveis ao crime e à criminalidade; que a saúde e a psiquiatria eram alternativas para a prisão; que a pena de morte, além de cruel, era inútil; que o controle do crime deveria ser orientado pela atividade científica, livre de sentimentos populistas; que as vítimas não faziam parte da equação criminal; que o Estado era o agente único e privilegiado no controle do crime; que uma taxa básica de crimes era parte normal e aceitável de uma sociedade de massa; que o conhecimento na área da justiça criminal estava progredindo e que o Estado conseguiria controlar as fontes do crime e promover métodos racionais de re-inserção dos criminosos à sociedade (GARLAND, 2001).

No entanto, a partir da década seguinte, com a profunda reorganização do discurso e das práticas de controle do crime por que passaram os Estados Unidos e a Inglaterra, essas premissas não só deixaram de se confirmar, como foram

praticamente invertidas. Cresceu nestes dois países um discurso de exacerbação punitiva como mecanismo de controle das populações historicamente representadas como as “menos úteis e potencialmente mais perigosas” (desempregados, sem-teto, sem documentos, vadios e outros marginais), configurando “a substituição do Estado do Bem-Estar por um Estado penal e policial, onde a criminalização da miséria e o enclausuramento das categorias marginalizadas tomam o lugar da política social” (WACQUANT, 2004, p. 88).

Bauman (1998) também percebe as crescentes ondas de criminalização e intensificação na resposta punitiva como tentativas de solução para a ameaça representada pelas parcelas cada vez maiores de desvalidos e delinquentes. O autor sustenta que o aumento da criminalidade e a guinada nas políticas de punição são produtos inevitáveis da crise de uma sociedade baseada no consumo a partir do processo de potencialização lucrativa operado nas últimas décadas do século XX. Com o esgotamento do modelo de desenvolvimento de uma sociedade que operava a significação de seus integrantes através da sedução aquisitiva para todos os indivíduos indistintamente, a diferenciação passa a ser feita em função daqueles que continuam realizando seus desejos materiais em detrimento da outra crescente parcela incapaz de atender aos apelos consumistas. Aos primeiros se reforça que comprar é a condição necessária para a felicidade. Aos segundos, sem acesso ao mercado e à capacidade de auto-satisfação do desejo despertado, sobram as margens incriminadas, onde se reúnem os fracassados e rejeitados da sociedade consumista intrínsecos ao próprio sistema (idem, 1999).

Neste contexto, forma-se a “indústria da prisão” norte-americana, alvo crescente do investimento privado, que passa a ser modelo de administração para instituições prisionais. Com sua clientela preferencial de detentos advinda de setores empobrecidos ou socialmente mais vulneráveis - particularmente, negros e latinos - estas instituições contribuem para a consolidação do incremento das prisões no marco da modernidade tardia em termos de “cárceres da miséria” (CHRISTIE, 1998; WACQUANT, 2004).

Além do desmonte das garantias para o trabalho, a lógica de flexibilização dos programas neoliberais de governo, em franca implementação nos Estados Unidos e Inglaterra, preconizavam a cooperação entre o Estado e agências privadas

na definição de estratégias de controle do crime, bem como um maior investimento econômico na área de segurança empresarial e doméstica. Dada a flagrante insuficiência das agências públicas e estatais no sentido de garantir a lei e a ordem, o aumento da ação punitiva apela de modo cada vez mais frequente à participação da sociedade civil, fazendo com que esta se torne parceira na prestação dos serviços de segurança.

Na modernidade tardia aparece, de um lado, uma ideologia de endurecimento penal e de outro, uma orientação que faz com essas políticas sejam levadas a cabo por uma ação não somente do Estado, mas também de outros setores sociais, que podem ser associações de moradores de vizinhança, mas também corporações profissionais. Isto não significa uma retirada total do Estado do cenário punitivo, mas tem implicações para as agências responsáveis por lei e ordem e, conseqüentemente, para a soberania do Estado de direito. Os esforços estatais no gerenciamento cotidiano da violência são redirecionados e recombinaados com a ação de grupos privados.

Concorre para um grande desenvolvimento da segurança privada, o sentimento de que a vida urbana se torna a cada dia mais insegura; aliado à complexificação dos problemas relacionados à violência e ao crime, dificilmente equacionáveis nos limites propostos pelo direito liberal de punir, baseado na responsabilidade individual. Esta transferência de responsabilidades da esfera estatal para a privada e individual, bem como o desenvolvimento por parte destas empresas de seus próprios instrumentos de ação e de informação, sobre os quais, inclusive por impedimentos legais, o poder público dispõe de pouco controle, contribuem para o enfraquecimento da percepção clássica acerca do poder atribuído à soberania do Estado. De algum modo, essas empresas também precisam proporcionar uma modalidade de sanção que ofereça aos consumidores a sensação de que a justiça foi aplicada, em curto espaço de tempo, sem os inconvenientes do processo judicial e seus elevados custos (ADORNO, 2002).

No limite o poder estatal abdica do monopólio na distribuição das sanções, de acordo com os princípios que regem o devido processo legal, entre os quais, direito amplo à defesa, direito de não ser submetido a tratamento violento ou humilhante (ADORNO, 2002, p.283).

As novas tecnologias de informação, no que diz respeito ao crime e às atividades policiais de combate, alteram o controle estatal do território, rompendo as fronteiras convencionais do Estado-nação, colocando em cheque o conceito weberiano de soberania. No mesmo sentido, embora não especificamente acerca do controle penal, Wieviorka (1997, p.19) afirma que “a célebre fórmula weberiana parece cada vez menos adaptada às realidades contemporâneas”. No que diz respeito à economia, por exemplo, o Estado revela-se cada vez mais incapaz de controlá-la, sendo forçado a recuar diante de fenômenos como as atividades informais, o mercado negro, o trabalho clandestino entre outros, os quais “contribuem para reforçar solidariedades infra e transestatais, inscritas ou não em territórios precisos que não mais os espaços estatais” (ADORNO, 2002, p. 278-279).

A idéia de que a soberania do Estado é capaz de prover segurança, lei e ordem, e controle do crime nas fronteiras de um território é um mito fundante da sociedade moderna que está sob o ataque, além dos fatores já citados (intervenção comunitária e expansão da segurança privada), da internacionalização das operações policiais (GARLAND, 2001).

Quanto a este último fenômeno, como resposta à internacionalização empresarial e organizada do crime, Adorno (2002) esclarece a perspectiva de Garland salientando que os países são cada vez mais constrangidos a aceitarem as orientações dos organismos internacionais, fazendo com que tenham de modificar suas legislações penais nacionais para adequar-se às exigências e requisitos firmados nas convenções internacionais. Além disso, a inserção de qualquer país neste processo leva quase sempre a acordos bilaterais entre Estados-nação que implicam intercâmbio de atividades policiais, inclusive troca de informações normalmente sigilosas. A repressão ao crime organizado acaba submetida à autoridade extra jurisdicional, o que se traduz em perda do papel do Estado-nação em suas tarefas de controle social e de aplicação de lei e ordem (ADORNO, 2002, p.281-284).

Em contraposição à idéia de que o Estado-nação é “uma espécie em extinção”, no sentido de que os Estados têm sido incapazes de regular suas respectivas populações num espaço jurisdicional definido, Herbert (2005), examinando especialmente o caso dos Estados Unidos, demonstra que a ação direta

do Estado continua sendo muito relevante para o controle do crime e a manutenção da ordem em relação aos esforços da segurança privada e de redução de crime pela intervenção comunitária.

O que está colocado para os países centrais é um quadro de difícil manutenção, por parte do Estado, de suas funções clássicas. Se, de um lado, dependendo do contexto social, não faz sentido falar em substituição da ação estatal por agentes privados profissionais ou não para fins de controle do crime, de outro, vislumbra-se a possibilidade de recurso a atos de violência ilegítima por parte deste mesmo Estado para dar conta dos novos conflitos que atravessam a modernidade tardia.

Tais considerações acerca das transformações sociais e econômicas das últimas décadas, bem como os desafios colocados particularmente à esfera estatal no tocante ao controle do crime e prevenção da violência, são, via de regra, baseadas em exemplos dos países capitalistas centrais. Certamente há continuidades entre os processos em curso nestes países e os que são vivenciados na periferia do sistema capitalista mundial: a globalização dos mercados, os aumentos dos índices de criminalidade e da sensação de insegurança urbana são apenas alguns destes elementos que podem ser experimentados por aqueles que vivenciam o cotidiano de ambos os contextos locais. No entanto, a respeito do papel do Estado neste período em que ressurgem as teses liberais na economia, lado a lado com os discursos de expansão punitiva, algumas considerações quanto à especificidade dos países periféricos são necessárias.

Os aparelhos administrativos estatais em países como o Brasil são produtos da importação de modelos e concepções de Estado dos países centrais Benites (2004). Disto decorre uma coexistência tensa entre distintas lógicas permeando os discursos e práticas no espaço estatal, em função da importação, geralmente parcial, de certos traços políticos pelas elites conservadoras ou revolucionárias destas sociedades periféricas, os quais foram produzidos em condições sociais distintas daquelas apresentadas nos contextos importadores.

Não é difícil encontrar os efeitos deste processo ora nos conflitos, ora nas complementaridades que se estabelecem entre “legalismo” e transgressão de normas, sistemas meritocráticos (concurso público, etc.) e

apadrinhamentos, impessoalidade e formas de apropriação privadas do bem público (patrimonialismo, clientelismo, corrupção, etc.) no seio das referidas burocracias (BENITES, 2004).

No que diz respeito ao papel dos Estados latino-americanos, em termos dos sistemas penais desenvolvidos para fins de controle do crime e da violência, destaca-se a falta de êxito na monopolização da violência física legítima. Ao contrário, o Estado por intermédio de seus agentes e instituições foi um instrumento de manutenção da ordem baseado na opressão, utilizando-se, ele próprio, de violência não legítima como recurso sistemático.

Os sistemas penais latino-americanos, desde os tempos da primeira colonização, se apresentam como um exercício de poder controlador disciplinador exercido sobre os desprivilegiados e dissidentes. Com a vinda maciça de imigrantes europeus para o Cone Sul entre 1880 e 1914, a partir da desestruturação da produção escravista que consolidou o processo de concentração urbana, as polícias foram, dentre as agências do poder executivo, aquelas que se encarregaram do poder disciplinador do sistema penal. Cabia a elas o exercício da repressão das contravenções, da detenção por mera suspeita, por simples averiguação, valendo-se de expedientes extraordinários ou de suspensão de garantias (estados de exceção) a mando de “superiores” na hierarquia estatal e, por vezes, de fora dela. As agências policiais conservam o poder seletivo primário, deixando para os juízes a ostentação de um poder mais aparente que real, isto é, uma capacidade seletiva muito secundária (ZAFFARONI, 2000, p.63-64).

Esta não chega a ser uma característica exclusiva dos países latino-americanos. A “criminologia crítica” há muito reconhece que a polícia em qualquer lugar, mais que ninguém, detém o poder discricionário e, portanto, é quem toma a maioria das decisões políticas no tocante ao controle social. Mesmo levando-se em conta a alternativa do “*total enforcement*”, que seria a resposta total por parte da polícia ao conjunto da criminalidade, sabe-se que, na prática, ela é impossível, uma vez que na relação com a delinquência e a criminalidade, a polícia tem ao seu dispor todas as possibilidades legais e ilegais (DIAS E ANDRADE, 1992).

A arbitrariedade seletiva do sistema penal latino-americano, no entanto, é muito maior do que nos países centrais, fazendo com que o número de delitos

criminalizados seja quase desprezível face à totalidade incalculável de delitos cometidos. O legislador não faz mais que ampliar o âmbito da arbitrariedade seletiva das agências policiais quando legisla um novo tipo delitivo. Cabe lembrar a extraordinária proliferação de tipos penais na América Latina, especialmente em função do enorme número de leis penais especiais ou fora dos códigos. A ilusão de tutela que justifica o verdadeiro exercício de poder do sistema penal é caracterizada pelo pequeno número de pessoas que são selecionadas e criminalizadas pelo sistema penal formal latino-americano, ou seja, que passa pelas instâncias jurisdicionais para chegar, então, às carcerárias. O sistema penal formal seleciona pessoas e as submete à prisão preventiva mediante um procedimento inquisitório generoso em privações de liberdades provisionais que se estende no tempo até converter-se em verdadeiras penas (ZAFFARONI, 2000, p. 64-65).

Evidencia-se um aspecto perverso da inflação penal nos países periféricos: se de um lado, o número de delitos criminalizados é ínfimo em relação àqueles de fato cometidos, de outro, as prisões estão abarrotadas de indivíduos em condições subumanas, por conta, entre outras coisas, da prática da prisão preventiva que se converte em pena real. Enquanto nos países centrais ocorre um processo de aumento do número de aprisionados a partir da crise do *penal welfarism*, aqui não é a reorientação nas políticas de controle criminal a responsável pelos traços característicos do sistema. Este sempre esteve voltado para o encarceramento dos socialmente indesejáveis, não raro com o uso de violência física e simbólica não autorizada e à revelia da lei.

No caso brasileiro em particular, nem mesmo os avanços democráticos alcançados com o fim do regime militar em 1985 fizeram com que o monopólio do uso legítimo da violência física, dentro dos limites da legalidade fosse conquistado pelo poder civil emergente. A nova Constituição Brasileira, promulgada em 1988, conseguiu incorporar muitos direitos individuais que haviam sido violados no período da ditadura militar. Os direitos à vida, à liberdade e à integridade pessoal foram reconhecidos. A tortura e a discriminação racial passaram a ser considerados crimes. No entanto, apesar do reconhecimento formal desses direitos, continuaram a ser constatadas graves violações aos direitos humanos por parte de agentes

públicos de segurança. A arbitrariedade policial deixou de vitimar militantes políticos anti-regime, em boa parte pessoas de classe média com certo nível de instrução, para foca os mais vulneráveis e indefesos em termos sociais e econômicos: o pobre, o trabalhador rural e os sindicalistas, os grupos minoritários, crianças e adolescentes abandonados, a população de rua (ADORNO, 1995; PINHEIRO, 1997).

Além do problema da violência ilegítima do Estado, outro problema relacionado ao conflito nunca fora devidamente resolvido: a violência disseminada no tecido social. Desde a sociedade agrária tradicional brasileira, a violência esteve incorporada regularmente ao cotidiano dos homens livres, libertos e escravizados, apresentando-se, via de regra, como solução para os conflitos sociais. Apesar da instauração da República Constitucional no final do século XIX, a violência

permaneceu enraizada como modo costumeiro, institucionalizado e positivamente valorizado - isto é, moralmente imperativo - de solução de conflitos decorrentes das diferenças étnicas, de gênero, de classe, de propriedade e de riqueza, de poder, de privilégio, de prestígio. Permaneceu atravessando todo o tecido social, penetrando em seus espaços mais recônditos e se instalando resolutamente nas instituições sociais e políticas em princípio destinadas a ofertar segurança e proteção aos cidadãos (ADORNO, 1995, p.301).

Com a volta ao constitucionalismo democrático, foram eliminadas algumas graves violações contra os direitos humanos cometidos pelos regimes militares; porém, os governos civis não tiveram êxito em proteger os direitos fundamentais de todos os cidadãos. Permaneceu precário o regime da lei em muitos países latino-americanos e ampliaram-se as oportunidades de envolvimento de policiais, tanto civis como militares, com essa delinquência violenta, dados os atrativos financeiros oferecidos pelo tráfico de drogas, sequestros e outros delitos (ADORNO, 1993).

Por intermédio de uma dramatização amplamente divulgada nos meios de comunicação, construiu-se um novo mito - análogo à noção de que o homem brasileiro seria cordial e pacífico, ignorando o histórico quadro de conflito e violência irrestritos - uma imagem maniqueísta da sociedade que tratou a violência essencialmente como um produto urbano e a vinculou diretamente à delinquência nas classes baixas, confundindo-a com o crime ordinário, de rua; dissimulando, assim, a violência promovida pelo Estado, a violência no campo, a violência doméstica. Ao contrário do que acontecia durante o regime militar, a violência

começou a ocupar crescente espaço no discurso político e nos meios de comunicação. No entanto, este suposto olhar para o eminente problema nacional não se apresentou menos enganoso do que a formação do mito da índole pacífica do brasileiro (OLIVEN, 1989).

A partir de uma análise da combinação perversa entre o modelo cultural hierárquico brasileiro e a via autoritária de desenvolvimento adotada no período republicano do país, Soares (2000) propõe uma instigante leitura desta imagem controversa do “ethos do brasileiro” que acaba por desembocar na figura do malandro, assinalada pela histórica tensão entre lei/ordem e margens/transgressões ou desafios à lei. O autor apresenta duas vertentes de valorização desta imagem do malandro. A primeira, minimalista e benigna, “corresponde ao elogio da criatividade adaptativa e da predominância da criatividade e das relações pessoais sobre a frieza reducionista e generalizante da lei” (idem, p.25). Com certa dose de ingenuidade esta postura poderia bem se encaixar numa espécie de antecipação à crítica da modernidade, ou seja, uma postura que reivindica o singular, opondo-se à aplicação mecânica de normas de conduta que subjagam o indivíduo numa sociedade em que o projeto universalizante moderno, de fato, não se concretizou. Na outra vertente, maximalista e maligna, “a valorização da malandragem equivale à negação dos princípios elementares de justiça, como igualdade perante a lei, e ao descrédito das instituições democráticas” (ibidem, p.26; OLIVEN, 1989).

No cerne desta confusão de sentidos, na qual a violência encontra terreno fértil, o autor aponta o drama social brasileiro, enfatizando a dominação de classe e o fenômeno da erosão das relações tradicionais e de sua substituição incompleta por um sistema de relações individualistas, estruturado pelo mercado e por princípios universalistas e igualitários de justiça e cidadania. A hierarquia deixa de ser um valor e um princípio simbólico de ordenação do mundo: os compromissos tradicionais, que compensavam a verticalidade das relações interindividuais, como a responsabilidade que liga o superior e o inferior, dissolvem-se progressivamente. A relação de trabalho perde a dimensão de mutualidade, mas não se moderniza completamente (contratos, horários, direitos, garantias). Com efeito, têm-se a pior combinação de dois mundos:

[...] o pior da hierarquia, da qual escapam os valores que envolvem mutualidade e só se conservam as diferenças e suas consequências, como o exercício do poder e a afirmação de autoridade; e o pior da formalidade moderna, típica do domínio racional-legal, na ordem liberal-democrática, que é a indiferença, a disposição permanente e irrestrita a maximizar benefícios individuais, e a renúncia legitimada à responsabilidade pelo outro (SOARES, 2000, p.35).

O quadro mais amplo da história do Brasil está assinalado por esta deterioração da hierarquia, no contexto da modernização conservadora, socialmente excludente e regressiva. É certo que, pelo menos nas fases preliminares dos impulsos de desenvolvimento, a hierarquia e a via autoritária adequaram-se: o modelo cultural hierárquico atuou sobre o desenvolvimento do capitalismo assim como sofreu as consequências dele. Para o autor, no entanto, o Brasil contemporâneo não está vivendo uma transição da hierarquia, do relacional, para o individualismo igualitário, ou seja, da transição clássica da comunidade para a sociedade, do tradicional para o moderno: a singularidade brasileira reside no fato de conviver com ambos ao mesmo tempo. Isto reforça a necessidade de interpretar os aspectos sincréticos ou híbridos da realidade brasileira, assinalando o processo político em que se inscrevem a fim de evitar a estetização do fenômeno e a diluição dos significados tensionantes de um mecanismo que tem servido às dominações de classe, étnica e de gênero, as quais, via de regra, deságuam nas múltiplas formas de violência historicamente vivenciadas no Brasil (SOARES, 2000).

3.4 O crime violento na era da televisão: do espetáculo ao simulacro

No Brasil, uma parte significativa dos esforços de análise sobre produtos televisivos que abordam crimes “reais” adotam as noções de representação e espetáculo como embasamento conceitual, sem necessariamente arcar com as implicações teóricas aqui discutidas, ainda que nem todos privilegiem uma perspectiva sociológica (TEIXEIRA, 2003; MENDONÇA, 2001; MONTANO, 2007; RAMOS, 2004; NEGRINI, 2005; TONDATO E LOPES, 2004).

A idéia de espetáculo como síntese programática do sistema capitalista de produção em sua fase recente é tributária da noção clássica de representação. Afirma Debord (1997): “tudo o que era diretamente vivido se afastou numa representação”.

Está presente, no horizonte da utopia, a crença na possibilidade de resgatar referenciais reais que confirmam real sentido aos signos e às imagens no mundo, embora a alienação desta fase do capitalismo confunda de tal maneira esta relação a ponto não mais de separar real e signo, mas de fazer-lhes parecer fundidos, isto é, confundidos. O emprego deste conceito não deixa dúvidas quanto à filiação marxista, na medida em que mantém intacta a noção de determinação do material sobre o simbólico, ou seja, a representação espetaculista no seio do capitalismo como um movimento que confunde, mas não elimina a distinção entre as coisas reais e seus signos.

Nestas bases, o conceito de espetáculo, levado às últimas consequências teórico-metodológicas, praticamente engessa as possibilidades de investigação empírica da televisão e seus produtos. Sendo a “Era da Televisão” a “Era do Espetáculo” não mais seria necessário investigar a primeira, pois tudo se resume ao momento histórico atual do capitalismo em seu desenvolvimento e efeitos. Em outras palavras, não faria sentido analisar o espetáculo televisivo em si, uma vez que ele é parte e está submetido às mesmas regras da “sociedade espetáculo”, sendo inúteis as análises sobre produtos culturais que se prendem à superfície do fenômeno:

Para descrever o espetáculo, a sua formação, as suas funções e as forças que tendem para a sua dissolução, é preciso distinguir artificialmente elementos inseparáveis. Ao analisar o espetáculo, fala-se em certa medida a própria linguagem do espetacular, no sentido em que se pisa o terreno metodológico desta sociedade que se exprime no espetáculo (DEBORD, 1997, p.9).

Baudrillard (1991; 1996), embora também perceba a moderna fusão entre realidade e ficção, afirma que este “real” possibilitador da distinção entre a “verdade” e a “ficção”, ou entre a consciência e a alienação, não existe mais porque os mecanismos de produção atuais já não são os do espetáculo, mas os do simulacro e da simulação.

Nesta passagem a um espaço cuja curvatura já não é a do real, nem a da verdade, a era da simulação inicia-se, pois, com uma liquidação de todos os referenciais e sua ressurreição artificial nos sistemas de signos [...] Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão (BAUDRILLARD, 1991, p.9).

Bauman (2001) e suas elaborações acerca da “modernidade líquida” vão ao encontro deste apontamento de liquidação dos referenciais, ao perceber a dissolução das bases sólidas, materiais, nas quais se assentou o pensamento moderno ocidental e seu projeto de vida em sociedade.

Em seu aspecto macro-sociológico, o argumento de Baudrillard consiste em uma subversão da crítica da economia política em suas bases materialistas, nas quais se assenta o pensamento de Debord. Para o autor, o materialismo histórico-dialético contribuiu para conferir o que é real no econômico, no trabalho, na produção, mas constitui o referencial de uma ordem que já não existe e cuja simulação preserva o equilíbrio dialético do conjunto:

Lucro, mais-valia, mecânica do capital, luta de classes: todo o discurso crítico da economia política é apresentado como discurso de referência. O mistério do valor é produzido em cena: ‘todos estão de acordo quanto à ‘instância determinante’ do econômico, ela se torna ‘obscena’. É uma provocação. O capital já não vai buscar seus álibis na natureza, em Deus, ou na moral, porém diretamente, na economia política, em sua crítica, e vive de sua própria denúncia interna - estímulo dialético e *feedback*. Donde o papel essencial da análise marxista no design do capital (BAUDRILLARD, 1996, p.43-44).

Reportando a um dos pontos de partida d’O Capital, o autor afirma que a fantasia naturalista do valor de uso apontada por Marx (2002) para criticar a lei de mercado do valor foi atualmente substituída pela fantasia economicista do valor de troca, apoiada na própria economia política. Ambas, cada qual em seu tempo, constituem simulacros referenciais:

Uma mercadoria deve ter um valor de uso para poder alimentar o sistema do valor de troca. Tal era o cenário no primeiro nível. Em nossos dias, a simulação está no segundo nível: uma mercadoria deve funcionar como valor de troca para melhor esconder o fato de circular como signo e de reproduzir o código. A sociedade deve se produzir como sociedade de classes, como luta de classes, ela deve ‘funcionar’ no nível marxista/crítico para melhor mascarar a lei verdadeira do sistema e a possibilidade de sua destruição simbólica (BAUDRILLARD, 1996, p.45).

No horizonte do espetáculo e da representação é possível dissimular, ou seja, fingir não ter o que se tem. Ao fazê-lo deixa-se intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada em suas imagens aparentes. A simulação, entretanto, opera em outro nível, já que simular é fingir ter o que não se tem, o que põe em causa a própria diferença entre o

“verdadeiro” e o “falso”. Eis as sucessivas fases da imagem para Baudrillard (1991, p. 13):

- Reflexo de uma realidade profunda [boa aparência: sacramento]
- Mascara e deforma uma realidade profunda [má aparência: malefício]
- Mascara a ausência de uma realidade profunda [finge ser aparência: sortilégio]
- Não tem relação com qualquer realidade: é o seu próprio simulacro puro [escapa ao domínio da aparência: simulação]

O campo da produção musical - cujos produtos abastecem de forma abundante os programas de televisão - oferece um exemplo comparável para ajudar a perceber a condição da reprodução do mundo nesta fase da modernidade. Os sons dos instrumentos ouvidos nas gravações são cada vez menos eles próprios, em favor de seus modelos capturados e preparados para serem depois digitalmente executados. Os sintetizadores, ou *synths* - cuja primeira aparição remonta à 1876 - à época de sua popularização, nos anos de 1960, ainda eram instrumentos inovadores em relação aos tradicionais instrumentos musicais de cordas, sopros ou percussão. Os primeiros e os segundos tinham seus timbres (vozes) característicos e assim mantinha-se a capacidade de discernimento entre os sons acústicos ou eletroacústicos convencionais e as novas propostas eletro-eletrônicas. Com o avanço da micro-eletrônica, a partir de 1970, os atuais sintetizadores multi-timbrais simulam pianos, baterias, guitarras - de qualquer época ou característica - sem que sequer seja importante invocar a originalidade do som ouvido como critério de validade ou de aferição da verdade do que se ouve. A inflexão sobre si mesmo, completando o circuito de auto-referência, é tal que os próprios sons característicos dos primeiros *synths* são hoje ouvidos como simulacros, ou seja, não mais produzidos pelos “barrocos” circuitos cheios de fios, que conduziam ondas elétricas em diferentes frequências, mas por um processador digital que os simulam a partir de instruções matemáticas. Para quem faz a música já há pouca ou nenhuma diferença. Para quem ouve a diferença já nem está em questão.

Emerge a simulação:

A simulação parte, ao contrário da utopia, do princípio da equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro (BAUDRILLARD, 1991, p.13).

A simulação agora já não tem por referência uma substância. Daí a conveniência de substituir as noções de espetáculo e representação, as quais remetem à idéia de um referencial real que apenas estaria confuso pela condição de alienação geral, em favor das idéias de simulacro e banalização:

Toda a fé e a boa fé ocidental se empenharam na aposta da representação: que um signo possa remeter para a profundidade do sentido, que um signo possa trocar-se por sentido e que alguma coisa sirva de caução a esta troca - Deus certamente. Mas se o próprio Deus pode ser simulado, isto é reduzir-se aos signos que o provam? Então todo o sistema perde a força da gravidade, ele próprio não é mais que um gigantesco simulacro - não irreal, mas simulacro, isto é, nunca mais passível de ser trocado por real, mas trocando-se em si mesmo, num circuito ininterrupto cujas referência e circunferência se encontram em lado nenhum (BAUDRILLARD, 1991, p.13).

Gerada por modelos de um real sem origem, ou pelo menos, não mais recuperável como tal, a realidade possível em que se vive, neste sentido, não é mais propriamente real, mas hiper-real e tem nos simulacros seu princípio gerador e regenerador.

O argumento teórico da auto-referencialidade dos simulacros realiza seu sentido na constatação de Ramonet (1999) acerca da “hiper-emoção” como um dos principais critérios de veracidade daquilo que atualmente aparece na televisão, em conformidade com a era da mistura plena entre realidade e ficção, drama e informação, tão evidente nos programas televisivos sobre “crimes reais”: “Se a emoção que vocês sentem ao ver o telejornal é verdadeira, a informação é verdadeira” (idem, p.8).

Acerca das estratégias de dissuasão presentes nas modernas relações desiguais de poder, o slogan da Rede Globo de Televisão, a maior emissora brasileira, é particularmente ilustrativo: “Globo: a gente se vê por aqui”. O enunciado pode ter várias interpretações, mas em todos é possível abstrair o sentido de obscenidade, tal como abordado por Baudrillard (1991, p.43). Nesta enunciação a TV está a apostar na inoperabilidade da audiência ao se defrontar com sua própria condição impotente diante do argumento circular da simulação:

“Eu me vejo na TV, a TV me vê”; “Sem a TV ninguém se vê”; “Nós todos estamos na TV; “A TV é a sociedade”; “Eu sou a TV”...

O surgimento dos *reality shows* sedimentou o quadro em que o espectador é quem faz o programa tornando impossível distinguir um e outro porque o primeiro se faz aparecer na vida cotidiana e a vida cotidiana se faz aparecer na tela num curto-circuito auto-referenciado.

É o estado ulterior da relação social, o nosso, que já não é o da persuasão da era clássica da propaganda, da ideologia, da publicidade, mas o da dissuasão: “Vocês são a informação, vocês são o acontecimento, vocês são o social, isto é convosco, vocês têm a palavra etc” (BAUDRILLARD, 1991, p. 43).

Como desdobramento, a televisão já não é um *medium* espetacular, pois não mais se vivencia o tipo de alienação e de repressão específicas que a “sociedade do espetáculo” implicava. O próprio termo *reality show*, só pode ser pensado com base neste arranjo anterior, o qual já não se sustenta. Da mesma forma, o “meio de comunicação” já não é apreensível enquanto tal e a indistinção entre “meio e mensagem” de que falava MacLuhan pode ser tomada como a primeira grande fórmula desta nova era. No limite, a televisão como *medium*, literalmente, não existe mais. O que era concebido e interpretado como um meio de comunicação agora se apresenta “inapreensível, difuso e difractado no real e já nem sequer se pode dizer que tenha sido alterado, isto é, tenha sido diferente algum dia” (BAUDRILLARD, 1991, p.44).

O olho da TV já não é mais a fonte de um olhar absoluto e o ideal de controle já não é o da transparência [...] “Você já não está a ver TV, é a televisão que o vê a si (viver). Trata-se da viragem do dispositivo panóptico e vigilância (vigiar e punir) para um sistema de dissuasão onde é abolida a distinção entre o passivo e o ativo. Já não há imperativo de distinção entre o modelo e o olhar: “vocês são o modelo!” “Vocês são a maioria!”. Esta é a vertente de uma socialidade hiper-realista, em que o real se confunde com o modelo, como na operação estatística ou com o *medium* (idem, p.42).

A abolição do espetacular corresponde ao fim do espaço perspectivo e panóptico tal como percebido por Foucault (2004), o qual, propriamente, consistia em uma hipótese moral solidária com todas as análises clássicas sobre a essência objetiva do poder. Nesta viragem do avesso se torna impossível localizar uma instância do modelo, do poder, do olhar, do próprio *medium*, já que “vocês” estão sempre do outro lado. Desaparece o sujeito e o ponto focal, o centro e a periferia

em favor de uma pura inflexão circular: “Já não há violência nem vigilância: apenas a informação, virulência secreta, reação em cadeia, implosão lenta e simulacros de espaços aonde o efeito de real ainda vem jogar” (BAUDRILLARD, 1991, p.43).

A hiper-realidade atualizada e banalizada de modo instantâneo e cotidiano na tela da televisão coloca a condição de conviver com o fato de que todos os assaltos, mortes, desvios de aviões, são violências de simulação, no sentido em que estão antecipadamente inscritas na decifração e na orquestração rituais dos *media*, ou seja, estão antecipados na sua encenação e nas consequências possíveis. Esta condição, entretanto, não torna tais atos inofensivos, pois, enquanto fenômenos indefinidamente refratados uns pelos outros e que já não tem conteúdos ou fins próprios, são justamente incontrolláveis por uma ordem preparada para exercer seu poder sobre o real, o previsível, ou racional.

O deslocamento da problemática causada por esta hiper-realidade da violência, do crime, da insegurança e do medo oferece uma perspectiva interpretativa para a incapacidade atual de lidar com tal situação por parte das instituições formais de controle. Isto diz respeito diretamente à ineficácia da polícia e seu modelo reativo, ao esgotamento das respostas da justiça e da legislação e seu modelo punitivo, os quais operam

[...] sobre causas e fins, ordem referencial que só pode reinar sobre o referencial, poder determinado que só pode reinar sobre um mundo determinado mas que nenhum poder exerce sobre esta recorrência indefinida da simulação [...] acabando o próprio poder por dismantelar-se neste espaço e por se tornar uma simulação de poder (desligado de seus fins e objetivos e voltado a *efeitos de poder* e de simulação de massas) (BAUDRILLARD, 1991, p.32).

O fazer científico não está imune a esta situação e no tocante às implicações para a pesquisa, o próprio autor reconhece que é preciso ter cautela quanto à faceta negativa que a perspectiva impõe, pois, com isto, está em jogo a própria forma tradicional de causalidade em que se apoiou grande parte do esforço do pensamento moderno: “modo perspectivo, determinista, modo ‘ativo’, crítico, modo analítico - distinção da causa e do efeito, do ativo e do passivo, do sujeito e do objeto, do fim e dos meios” (BAUDRILLARD, 1991, p.45). Nesta configuração,

antes de abandonar os temas e os objetos “antigos” como a televisão, impõe-se deslocar-lhes os pontos de partida, as bases de análise.

Uma das chaves em relação aos estudos sobre as interações entre crime, violência e a televisão é ter em conta os produtos televisivos como uma espécie de código genético que ordena a transformação do real em hiper-real. Na era da simulação a televisão e seus programas podem ser percebidos de forma mais apropriada como um DNA:

[...] em todo e qualquer domínio, político, biológico, psicológico, mediático, [...] entra-se na simulação e, portanto, na manipulação absoluta - não a passividade, mas indistinção entre o ativo e o passivo. O DNA realiza esta redução aleatória no nível da substância viva, a televisão [...] atinge também esse limite indefinitivo [...] indecifrável nos seus elementos simples, indecifrável na verdade (BAUDRILLARD, 1991, p.46).

A “Verdade”, portanto, é intangível, está fora de cogitação. Tendo por base a noção de reversibilidade indefinida e infinita entre *medium* e mensagem, assim como entre realidade e ficção, se de um lado é imperativo reconhecer que estudar os programas de que se ocupa a televisão na contemporaneidade é, com todos os seus limites, estudar a própria sociedade que os assiste e nos quais foram concebidos, de outro lado, impõe-se ainda com mais força a necessidade de romper com o senso comum a partir de uma postura de constante vigilância epistemológica a fim de não naturalizar esta relação ou simplesmente reproduzir o argumento de dissuasão reinante.

Torna-se necessário mover-se por deslocamentos na construção do conhecimento, abandonando um discurso linear de “verdade” em favor de caminhos oblíquos que contemplem diferentes saberes e de modo complexo reúnam diversas práticas interpretativas a fim de dar conta destes fragmentos de hiper-realidade e reconstruir criticamente ao menos uma parte do caráter polissêmico que os fenômenos sociais adquiriram na atualidade.

4 CONVERGÊNCIAS: O DRAMA DO CRIME “REAL”

Conforme discutidos no capítulo anterior, associados aos diversos fenômenos constituintes da modernidade tardia, surgiram, sucessivamente, nas emissoras de televisão de distintos países, programas que dramatizam “crimes reais” com vistas a promover a prisão dos acusados apresentados com a ajuda da audiência.

Neste capítulo são apresentados e discutidos os contextos de surgimento e consolidação - ou não - de três programas de televisão com este perfil. Em um primeiro momento, são debatidas as condições sociais e políticas de emergência dos programas em uma perspectiva de mundialização, recuperando também as transformações próprias do campo da comunicação e da cultura.

Posteriormente aborda-se de forma particular e mais aprofundada as características dos programas *Crimewatch* (Reino Unido), *America's Most Wanted* (Estados Unidos) e *Témoin no. 1* (França). A ordem de exposição respeita a cronologia de surgimento dos mesmos.

4.1 A nova legitimidade do discurso sobre a criminalidade violenta

Embora aquém do recorte temporal e político-cultural adotado neste estudo, o programa alemão *Aktenzeichen XY Ungelöst* (Arquivo XY Não-resolvido) merece ser citado por ser o primeiro programa a simultaneamente reconstruir dramaticamente casos criminais reais e pedir a ajuda dos espectadores para prender os acusados. Trabalhando em cooperação e contando desde o princípio com o apoio da Polícia da Alemanha Ocidental, a estréia deu-se em 1967 no canal BZF com transmissões abrangendo a Áustria e a Suíça. Para além do combate a crimes ordinários, o momento político no país propiciou a utilização do programa contra grupos ligados a crimes políticos no contexto da violência política alemã após a Segunda Guerra Mundial. O produtor e apresentador, Eduard Zimmerman, era um policial aposentado e repórter criminal que já há três anos comandava outro programa de televisão bastante popular chamado *Vorsicht: Falle!* (Atenção:

Trapaça!), destinado a precaver os espectadores contra conhecidos golpes e fraudes (BRESLIN, 1990, p. 352-353; JERMYN, 2007, p,28).

Duas décadas depois, *Aktenzeichen XY Ungelöst* forneceu o modelo de atuação para dois novos programas em território europeu. Em 1982, na Holanda, após tentativas fracassadas de lançamento por parte de seus produtores ainda na década anterior, a emissora AVRO deu início às transmissões de *Opsporing Verzocht* (“Procurado”). Em 1984, com a aprovação e cooperação da Associação dos Oficiais Chefes de Polícia, foi a vez do Reino Unido assistir a *Crimewatch UK* pelo canal público *BBC One* (BRESLIN, 1990, p. 353-354).

A experiência do programa inglês, por sua vez, ecoou para além dos limites do continente europeu e serviu de base para a construção do sucesso *America’s Most Wanted* (“Os mais procurados da América”) da emissora FOX, lançado em 1988. O *Crimewatch* também seria a principal influência para a tentativa do canal TF1 em sedimentar o modelo de produto televisivo na França a partir de 1993 com o programa *Témoin no. 1* (“Testemunha nº 1”). Ao contrário dos demais programas, os quais, mesmo tendo passado por reformulações, permanecem sendo exibidos passadas duas décadas de seus lançamentos, a experiência francesa durou apenas quatro anos. Neste sentido, os casos inglês e norte-americano melhor evidenciam a associação entre a programação televisiva que dramatiza “crimes reais” com vistas a promover prisões e os encaminhamentos neoconservadores em termos de política criminal no ocidente capitalista a partir da década de 1980.

O período engendra as transformações sociais, políticas, econômicas e culturais que caracterizam a modernidade tardia - dentre as quais, o fim da comunidade tradicional; a televisão como nova instituição socializadora; o aumento das taxas criminais - e coincide com os governos conservadores de Ronald Reagan e Margareth Thatcher, nos Estados Unidos e na Inglaterra. A conjunção desses fatores foi crucial para a grande aceitação destes programas em suas sociedades.

O planejamento inicial de *Crimewatch UK* previa inicialmente a produção de apenas três episódios, mas a receptividade junto ao público provocou uma mudança de planos por parte de seus produtores no sentido da continuidade do projeto. No terceiro ano de exibição, estimulados pelos altos índices de audiência,

os apresentadores Nick Ross e Sue Cook lançaram um livro sobre a experiência do programa, fazendo um balanço dos resultados, detalhando os casos mais importantes resolvidos e revelando alguns aspectos de bastidores e da relação com a polícia (ROSS & COOK, 1987).

Tendo por base o êxito da experiência inglesa, o *America's Most Wanted* foi gestado já com uma perspectiva de maior permanência no tempo. Após sete semanas de veiculação, a boa aceitação da proposta por parte do público levou à ampliação da abrangência de transmissão, inicialmente restrita a sete estações locais da FOX, para a rede nacional. Quando ficou fora do ar em 1996, a pressão de setores de organizações civis e operadores da área de segurança fez com que a emissora o trouxesse revigorado à programação com o acréscimo do slogan: “A América contra-ataca”¹⁶.

Em grandes linhas colocava-se nestes programas a idéia de que o crime era uma ameaça à sociedade e que a comunidade tinha um papel importante a desempenhar. Até aí nenhuma novidade em relação ao gênero criminal em geral, seja na literatura ou no cinema. Mas na medida em que a escalada criminal se colocava fora de controle, isto é, para além da capacidade de contenção pelos mecanismos tradicionais, a intervenção dos programas se apresentava inevitável, a cooperação dos espectadores era necessária e as tecnologias sociais para viabilizar este arranjo estavam disponíveis. Em certo sentido circulava uma noção de “alguém precisa fazer alguma coisa, e, com nossa ajuda, você pode começar agora”.

Em todos os programas estas noções são problemáticas e serão mais à frente discutidas caso a caso, já que estão condicionadas a aspectos culturais específicos de cada país. Mesmo assim, é possível antever que a abordagem dos programas acerca das alegadas consequências da inação ou falta de vigilância sobre o indivíduo coloca o problema da criminalidade para o cidadão privado ao invés do Estado, construindo uma forma de cidadania orientada pela desconfiança e pelo medo (BIRESSI, 2001, p. 76).

¹⁶ Conforme original em inglês traduzido pelo autor: “America fights back”.

A promoção de uma imagem mais distorcida do que a já limitada versão da realidade do crime apresentada nas estatísticas oficiais é comum a todos. Não está em questão neste tipo de programa apresentar um retrato fiel da distribuição dos crimes, seja a partir dos registros em delegacias, ou de dados referentes às pesquisas de vitimização, as quais, a propósito, são frequentes e eficazes na Inglaterra e Estados Unidos. Tampouco se colocam como espaços para discutir as causas da criminalidade. Além disso, por supostamente agirem em cooperação estreita com a polícia, os programas procuram auto-estabelecer um grau de autoridade capaz de lhes conferir uma noção de serviço público, cujos limites, entretanto, em termos de garantias legais, são, não raro, desrespeitados (KAFATOU-HAUESERMANN, 2007).

O conjunto dos programas expressa um novo arranjo nas relações entre as instâncias de justiça criminal, os *media*, e os espectadores, em termos de uma fascinação com o processo de detecção e investigação, o papel da polícia e a perseguição ao criminoso, os quais têm considerável sucesso na mobilização da audiência. De um lado, esta condição está ligada às tradições da cobertura jornalística criminal como uma forma de cultura popular; por outro lado, pode estar atrelado à desilusão com a realidade do policiamento, às falhas do arranjo de lei e ordem (DOBASH ET AL., 1998, p. 39).

De forma análoga ao conjunto das instituições formais executoras das medidas de lei e ordem, os programas produzem sua própria demanda por mais e mais punição. Entretanto, por operarem no controlado ambiente televisivo, têm a vantagem de alcançarem uma alta taxa de resolução entre os crimes apresentados. Com efeito, quanto mais se evidenciam as falhas do arranjo de lei e ordem, mais aumenta o interesse na resolução destes problemas na televisão. Neste aspecto específico, a exceção fica por conta do programa francês, o qual, após adotar uma postura crítica e independente em relação à polícia e ao judiciário, promovendo inclusive investigações paralelas, não conseguiu produzir resultados concretos em termos de resolução de casos ao longo de seu período de existência.

Há uma clara preferência pela abordagem de crimes violentos contra a pessoa, marcadamente a tipificação legal do homicídio. Justamente os crimes para os quais a polícia costuma dispor de recursos suficientes para montar minimamente

uma versão. A este respeito se evidencia um aspecto determinante da seleção dos casos por parte dos programas. Embora tratem-se de casos “abertos”, isto é, para os quais não foram produzidas detenções e/ou condenações, grande parte do trabalho de investigação e desvelamento das condições do ato criminal encontra-se avançado, restando apenas um desfecho em termos de efetivação de capturas.

A exibição do programa implica uma crença de que à audiência pode estar reservado o papel definidor em cada caso. Para tanto se faz necessária a mobilização da participação dos espectadores e a estrutura narrativa é recorrente nos distintos programas anteriormente citados:

- um ou dois jornalistas na função de apresentadores;
- dramatização das ocorrências com o uso de atores a partir de informações da polícia/justiça;
- um canal de contato para os espectadores contribuírem anonimamente com informações que possam levar à captura dos acusados apresentados.

Os programas levam às últimas consequências a tendência contemporânea das produções televisivas no sentido da incorporação de jornalismo investigativo, entretenimento e interação dos espectadores num mesmo produto. No princípio o ingrediente da interatividade nos programas implicava um condicionante tecnológico: o telefone. Não se trata ainda da era dos celulares, mas nos Estados Unidos e na Inglaterra já na década de 1980 este era um meio de comunicação consideravelmente difundido, fazendo com que o apelo ao espectador para contribuir com a realização da justiça não esbarrasse na baixa difusão social do “telefone como arma”.

4.2 *Crimewatch* e o esforço da Lei e Ordem na Inglaterra

Crimewatch UK (BBC1), como fora inicialmente batizado, foi ao ar pela primeira vez em 1984. Apesar do modelo decisivo para seu surgimento advir do programa alemão *Aktenzeichen XY Ungelöst*, alguns predecessores da temática criminal podem ser localizados no próprio campo televisivo inglês, como o *Police 5*

(ITV), que de 1962 a 1992, fez apelos na TV para receber informações que ajudassem na prisão de foragidos. Tratava-se um programa previamente gravado, voltado para a região de Londres, e que semanalmente ia ao ar com edições de 5 minutos. A produção era uma parceria da LWT e da New Scotland Yard. A partir de um estúdio simples, o apresentador, Shaw Taylor - conhecido pelo bordão “Mantenha-os sob vigilância”¹⁷ - aparecia em plano médio¹⁸ dirigindo apelos à câmera, apresentando imagens dos locais dos crimes e, por vezes, entrevistando policiais. Também havia a possibilidade do apresentador visitar o local de um crime, mas não eram produzidas reconstruções (JERMYN, 2007, p. 22 e 23).

O *Crimewatch* apresenta consideráveis diferenças em relação ao predecessor nacional. A cada três ou quatro semanas, o programa é apresentado ao vivo para todo o Reino Unido com uma duração entre 50 e 60 minutos. Entre as diversas formas de apelo incluem-se reconstruções filmadas, entrevistas, imagens fotográficas e de câmeras de vigilância, assim como inserções de atualização com o intuito de informar sobre o avanço de casos anteriormente abordados. Jornalistas - civis - na função principal de apresentação dividem a cena com oficiais da Polícia Metropolitana de Londres no estúdio da BBC. Embora no ambiente narrativo do programa a imagem dos policiais esteja mais ligada ao atendimento das ligações dos espectadores, reservando-se aos jornalistas da BBC o papel principal na condução do programa, por vezes, principalmente quando se tratam de casos mais simples que não justificariam os dispêndios de uma reconstrução, os próprios policiais assumem a posição de apresentação.

O surgimento e consolidação do programa foram potencializados pelo contexto social inglês da década de 1980 e tiveram profundas ligações com a “Era Thatcher”, marcada pelo ataque à concepção de Estado “babá”, protetor e providente, em direção à independência e à responsabilidade individual, e, por extensão, ao auto-policimento. O governo de Margaret Thatcher foi conduzido por uma combinação particular de temas remanescentes do Torysimo¹⁹ orgânico (nação,

¹⁷ Conforme original em inglês traduzido pelo autor: “Keep'em peeled”.

¹⁸ Da cintura para cima.

¹⁹ Antiga tendência política que serviu de base a formação do Partido Conservador na Inglaterra no final do século XIX (HALL AND JACQUES, 1983).

família, obrigações, autoridade, padrões, tradicionalismo) com as teses agressivas do neoliberalismo econômico reavivado (interesse pessoal, individualismo competitivo, anti-estatismo). A íntima ligação dos encaminhamentos sociais e políticos da época com orientações tradicionais dos conservadores ingleses, efetivou-se em uma espécie de ofensiva contra a chamada “era da permissividade” por referência às décadas efervescentes de 1960 e 70 (JERMYN, 2007, p. 22 e 29; DOBASH ET AL., 1997, p. 38).

Outro elemento propício ao estabelecimento do programa foi a emergência de uma renovada preocupação com o crime. Aumentou não só a preocupação, mas também o conhecimento acerca do possível impacto do crime no Reino Unido, evidenciado pela realização da primeira pesquisa de vitimização na Inglaterra, Escócia e País de Gales, em 1981. No ano de estréia do *Crimewatch* outra pesquisa deste tipo foi feita na Inglaterra e no País de Gales. Operou-se uma mudança na natureza da relação do público com a polícia, já que o apelo a que todos fossem olhos da lei, policiando suas próprias comunidades, implicou numa certa desilusão ou perda de confiança na habilidade da polícia de atacar o que era percebido como o crescimento do crime. Não por acaso difundem-se neste período os esquemas de Vigilância de Vizinhança (*Watch Neighbourhood*) (REINER, 2004 ; JERMYN, 2007, p. 31).

Depois - e com o sucesso - de *Crimewatch*, surgiram no Reino Unido outros programas nos mesmos moldes, inaugurando uma espécie de “programação da lei e ordem”, entendida enquanto um movimento televisivo mais amplo engajado na construção discursiva de um sujeito moral emblemático do arranjo sócio-cultural da Inglaterra no período. Em uma perspectiva mais abrangente, trata-se da era do sujeito moral tipo “lei e ordem”, o qual dá corpo à noção de Cultura do Controle (GARLAND, 2001; JERMYN, 2007, p. 26 e 28 ; BIRESSI, 2001, p. 73).

Investido deste espírito, o programa evita engajar-se explicitamente em discussões de natureza política ou sociais inextricavelmente presentes nas ocorrências criminais abordadas. Todo o esforço volta-se para a captura criminal, sem importar as causas do crime nem tampouco as consequências pós-condenação (JERMYN, 2007, p. 45).

O centro de ação do programa, entretanto, coloca um paradoxo. De um lado, sua própria existência aponta para o fato de que as formas tradicionais de comunidades seguras e colaborativas não existem mais ou estão ameaçadas e sofrendo perdas importantes. De outro lado, o programa conclama à colaboração na luta contra os criminosos justamente os improváveis cidadãos deste comunitarismo inventado. A ligação se dá, portanto, a partir da evocação de uma nostálgica noção de comunidade. Parte do trabalho de *Crimewatch* consiste em equilibrar-se nesta tênue linha que compreende a justificativa de sua necessidade de existência - os tempos mudaram; o crime cresce e assusta; é preciso reagir - e, ao mesmo tempo, convencer a audiência sobre a sobrevivência de um pouco de sentimento de comunidade capaz de arcar com esta tarefa. Este ponto de vista é semelhante ao dos *Tories*, para quem a desorganização social tinha um importante papel na escalada dos níveis criminais, sendo necessário que a comunidade voltasse a ter força moral, com cidadãos ativos.

Em depoimento ao livro oficial do *Crimewatch*, o oficial David Hatcher, apresentador do quadro *Incident Desk* durante os primeiros anos do programa, reconhece que a polícia não teria condições de disseminar um apelo para um número tão grande de pessoas como faz o *Crimewatch* em uma única noite. Em sua opinião a polícia deve usar mais e mais a televisão, o que evidencia uma percepção do programa como um instrumento indispensável do trabalho policial. Ao mesmo tempo, está presente a dificuldade policial em lidar com a moderna dinâmica do crime por conta de sua organização em bases locais, ao contrário dos sinais da televisão que escapam ao limite da territorialidade (ROSS AND COOK, 1987, p. 110).

Em uma hábil manobra discursiva, *Crimewatch* se utiliza e reforça a atmosfera do movimento de lei e ordem, o qual igualmente apontava para o aumento do envolvimento da comunidade, embora colocasse para o indivíduo a responsabilidade pela ordem pública. A novidade promovida pelo programa diz respeito à especificidade de seu âmbito de atuação, o qual lhe permite operar no sentido de um “policimento comunitário eletrônico”, contribuindo para a construção de um novo tipo de comunidade que pouco tem a ver com a noção

tradicional: uma grande comunidade televisiva nacional, que existe sobre e além de muitas fronteiras regionais ou culturais (JERMYN, 2007, p. 35).

A questão da comunidade é recorrente enquanto tema basal na constituição discursiva dos programas que dramatizam crimes reais. Para fins de comparação, no caso do *America's Most Wanted*, a evocação ultrapassa a noção tradicional de comunidade, chegando a ser nacionalista. Com o auxílio da internet, o programa tem possibilitado a criação de uma comunidade real, marcada por um discurso mais beligerante em relação à criminalidade e um apelo patriótico à cidadania ativa, tal como demonstra sua página na *world wide web*²⁰ (idem, p. 36).

Embora exista um apelo comum aos espectadores para tomarem parte ativa e verem a si mesmos como parte de um grupo maior, o fenômeno dos programas televisivos sobre a “realidade” de um modo geral permite identificar que a responsabilidade social se dissolve na teleparticipação. A evocação da participação se justifica pelo valor atribuído ao próprio ato de envolver-se, mesmo que não esteja no horizonte do espectador contribuir com uma informação concreta por telefone, o que certamente constitui a condição da maioria da audiência em relação aos casos apresentados. Neste arranjo, a noção de “comunidade” só pode existir em um nível de simulacro (NICHOLS, 1994, p. 54).

De várias maneiras o *Crimewatch* busca abrandar o paradoxo, diminuir o conflito entre a nostálgica comunidade imaginada e a moderna sociedade de cidadãos vigilantes co-responsáveis pela manutenção da ordem, marcada pela responsabilidade individual na qual é construído. Isso se reflete na opção pelo recurso à divulgação de imagens de câmeras de vigilância nos episódios como uma forma de adesão a um aspecto cultural anterior, ligado à vigilância de vizinhança inglesa. A despeito de toda a discussão que as câmeras de vigilância vêm gerando no mundo em termos do limite entre o espaço público e o privado, a idéia presente é de que embora as ferramentas tenham mudado, não mudou a necessidade do espírito da comunidade, isto é, as imagens das câmeras só perpetuam o princípio de garantia da boa vizinhança, mantendo um “olho vivo”. Por outra perspectiva, é possível problematizar o impacto do recurso às imagens das câmeras de vigilância

²⁰ Conforme <http://www.amw.com>

em espaços como a BBC, com alto conceito junto à população, como forma de incrementar a legitimidade de seu emprego na condução das políticas de segurança na sociedade inglesa (JERMYN, 2007, p. 40).

A evocação do *Crimewatch* por uma comunidade ideal e seus relacionamentos com a “lei e a ordem” passam também pelo aspecto paroquial e reconfortante ligado à imagem de seu apresentador Nick Ross: “o rosto carinhoso e correspondente dos 90”. Junto à audiência inglesa, sua pessoa está diretamente relacionada à preocupação apaixonada com a questão do crime dentro e fora da tela da televisão (idem, p. 38).

Ross era o único remanescente da dupla original de apresentadores de 1984. Sue Cook, sua primeira parceira, foi substituída em 1995 por Jill Dando. Desde o primeiro programa, o apresentador cunhou e passou a sedimentar o famoso bordão final “Por favor: não tenha pesadelos. Durma bem”²¹. Aproveitando o horário tardio de exibição do programa e buscando encorajar os espectadores a manterem-se ativos na cooperação com informações, o apresentador chamava a atenção para o fato de que os crimes violentos, sabidamente aqueles com mais capacidade de provocar medo entre os espectadores, são, em verdade, de ocorrência muito rara. Com esta assinatura, Ross também definia o caráter responsável de sua postura diante da necessidade do programa em mostrar certas atrocidades para o bem da sociedade como um todo. O bordão encerra certo pedido de desculpas à audiência pelo conteúdo transmitido e ao mesmo tempo alerta para a realidade inescapável dos tempos atuais.

O período referente à primeira década de atividade do programa coincide com o processo de reformas ocorrido na política de comunicações inglesa. Simultaneamente proliferaram competidores do *Crimewatch* tais como *Crime Monthly* (1989, ITV) e *True Crimes* (1992, ITV). Orientados marcadamente pela disputa de audiência, os novos programas não eram exatamente pautados pelo histórico comprometimento e senso de serviço público presentes na programação da BBC.

²¹ Conforme original em inglês traduzido pelo autor: “Please don’t have nightmares. Do sleep well”.

True Crimes estava entre os acusados de maior sensacionalismo, exibição de violência gratuita e exploração desmedida de mazelas envolvendo crimes violentos. Ao estilo de Alfred Hitchcock, o apresentador aparecia no início e no fim das dramatizações dos casos criminais fazendo comentários morais. O fenômeno preocupou a sociedade inglesa e as críticas ao estilo de programação repingaram até mesmo no *Crimewatch*. Apesar dos acometimentos, o prestígio, credibilidade e capacidade de persuasão de Nick Ross, em combinação com o histórico de responsabilidade social da BBC foram suficientes para fazer o programa sair ileso desta fase de ataques. O mesmo não ocorreu para a maioria dos seus competidores, os quais, mais cedo ou mais tarde, deixaram de ser transmitidos (JERMYN, 2007, p. 59).

A “fase de mercado” dos programas sobre crimes reais instigou alterações no *Crimewatch*. Permaneceu grande a distância entre ele e as demais tentativas da concorrência no tocante a questão editoriais, mas renovou-se a forma como o programa visualmente se apresentava, desde o logotipo até o cenário e, principalmente, puderam-se notar transformações no uso de certos recursos narrativos nas reconstruções. Tais mudanças chegaram a conflitar com as orientações editoriais fundantes do programa, bem como com as determinações de 1994 da BBC para os programas de informações e atualidades, as quais prescreviam a não utilização de trilha sonora ou efeitos visuais como forma de incrementar impacto junto à audiência. No caso específico de reconstruções de crimes, foram recomendados o banimento de diálogos inventados, imagens com detalhes especulativos, “câmera lenta” e outras técnicas de pós-produção, além de enquadramentos de câmera com o ponto-de-vista da vítima (idem, p. 68).

Embora a orientação de fazer a câmera parecer um observador ao invés de um participante já constasse formalmente nas linhas de atuação editorial do *Crimewatch*, suas reconstruções frequentemente passaram a ultrapassar a pretensa auto-censura. O uso dos recursos narrativos “proibidos” sob condições no mínimo discutíveis no tocante à “necessidade” para fins de comunicação das informações relevantes para a prisão dos criminosos esmaeceu a diferença entre o *Crimewatch* e os demais programas competidores locais. Em acordo com o apelo televisivo criminal contemporâneo, as práticas narrativas e estéticas mostraram aspectos

sensacionalistas em busca de uma experiência visceral de visualização dos crimes. Mesmo assim, apoiando-se no carisma, credibilidade, sinceridade e persuasão de seu apresentador e no estoque de bons serviços prestados pela BBC à sociedade inglesa, foi possível administrar e escapar aos efeitos pejorativos do intenso debate no Reino Unido acerca dos programas sobre crimes reais ao longo dos anos de 1990 (idem, p. 60 e 78).

Se as orientações formais da BBC e da equipe de produção não funcionam como salvaguarda contra a utilização sensacional de determinados recursos narrativos no *Crimewatch*, no programa como um todo é inegável o senso de responsabilidade legal com quais são tratados os crimes abordados. O tempo destinado às reconstruções é relativamente curto, ocupando no máximo 7 minutos do total do programa. Não são utilizados recursos eletrônicos adicionais na divulgação de imagens de foragidos, apenas a narração sobreposta de um policial informando o estritamente necessário. Também não há no programa a divulgação de imagens de fugitivos sendo presos ou em perseguição. A própria designação de reconstrução²² para o momento em que atores revivem para as câmeras os atos criminais, indica o aval por parte da polícia em relação ao tratamento dramatizado dos acontecimentos. Em outros programas como *America's Most Wanted* este recurso narrativo é tratado como re-encenação²³, permitindo intencionalmente especular sobre aspectos ficcionais envolvidos na trama apresentada. A este propósito, tal recurso narrativo no programa norte-americano deveria em verdade chamar-se “encenação”, uma vez que o crime original ao qual se refere foi real e não “encenado”.

Uma modificação operada em 1999, entretanto, não fez parte das deliberações da produção do programa. A entrada de Fiona Bruce como apresentadora ao lado de Nick Ross no lugar de Jill Dando ocorreu por conta do seu assassinato. O caso foi produzido às pressas e abordado pelo próprio *Crimewatch*, constituindo um dos seus episódios mais embaraçosos. Nick Ross, consternado, esforçou-se para transmitir as informações sobre a vítima que deveria estar ao seu

²² Conforme original em inglês traduzido pelo autor: “reconstruction”. Para detalhes vide: <http://www.bbc.co.uk/crimewatch>

²³ Conforme original em inglês traduzido pelo autor: “reenactment”. Para detalhes vide: <http://www.amw.com>

lado apresentando o programa. Apesar da grande repercussão à época, o esforço não produziu nenhum efeito concreto. Alguns suspeitos foram detidos e um respondeu a processo sendo mantido preso até 2008, quando foi inocentado das acusações. O caso continua sem solução.

Os apresentadores do *Crimewatch*, jornalistas ou policiais, sempre evitaram alardear o descalabro da criminalidade em suas manifestações. Mas o conjunto das enunciações do programa, as reconstruções, o senso de emergência e o estímulo a adoção de uma postura vigilante da audiência em face dos perigos modernos, constituem um quadro de ameaça permanente, da qual ninguém está livre. Neste sentido, o assassinato da própria apresentadora do programa fechou o círculo enunciativo de forma nefasta.

A cooperação e proximidade com a polícia, inescapável ao processo de produção dos programas televisivos sobre criminalidade real, constitui outro elemento controverso no *Crimewatch*, tendo em vista a histórica afirmação de independência editorial por parte da BBC. Embora os produtores insistam na necessidade de manutenção de um distanciamento mínimo, na prática se estabelece um relacionamento muito próximo entre a equipe de produção e a polícia, a qual, além de prover acesso aos detalhes dos crimes, tem poder de veto sobre o material produzido para as “reconstruções” dramatizadas dos eventos criminais (DOBASH ET AL., 1998, p. 39).

Esta disputa de bastidores produz manifestações sutis em termos discursivos nas transmissões do programa. Uma delas é o cuidado por parte dos apresentadores no sentido de evitar o uso do termo “nós” para se referirem às atividades conjuntas sem as quais o programa não seria possível. Quando utilizado, o pronome “nós” tende a aparecer como forma de aproximar pessoalmente o apresentador e o espectador, a fim de estimular a adesão à causa da realização de denúncias e prestação de informações acerca dos crimes. Desta forma o programa convida os espectadores a participarem do trabalho da polícia, a qual aparece somente atendendo ligações, ou seja, recebendo as informações prontas para depois tentar pegar os criminosos. Além disso, o programa mostra a polícia como uma instituição que precisa dos *media* para conseguir fazer seu trabalho (JERMYN, 2007, p. 31 e 32).

Apesar das potenciais zonas de atrito, longe de promover empecilhos à atuação de ambos, o programa celebra a polícia, buscando até mesmo quebrar possíveis barreiras entre esta e o público. No limite, embora sejam adotadas medidas formais no sentido de preservar a imagem de independência da BBC, a comunidade do *Crimewatch*, ou seja, o “nós”, é um triunvirato da polícia, do programa e da audiência (idem, p. 34 e 42).

Na primeira versão do programa as posições relativas dos jornalistas da BBC e dos policiais no estúdio operavam mais claramente no sentido de distinguir papéis e espaços de próprios de atuação. Os apresentadores apareciam no primeiro plano e os policiais ao fundo atendendo às ligações (Figura 3). Embora ainda atualmente, os apresentadores não apareçam em cenas fora do espaço do estúdio programa, no caso de deixarem sua bancada de trabalho os apresentadores no máximo circulavam entre os policiais que atendiam às ligações no espaço reservado ao fundo, separados por uma divisória de vidro.



FIGURA 3 - Visão principal do estúdio do *Crimewatch UK* (1987)

Fonte: ROSS E COOK, 1987.

Esta condição foi se desfazendo com as sucessivas remodelações cenográficas do estúdio nas décadas seguintes (Figura 4), de forma que a

delimitação física entre os profissionais da emissora e os oficiais de polícia em atendimento foi ficando menos evidente até parecer se inverter nos últimos arranjos, dispondo, na cena de abertura do programa, os policiais em primeiro plano atendendo ligações e a apresentadora em meio à atividade policial (Figura 5).



FIGURA 4 - Visão principal do estúdio do *Crimewatch UK* (1999)

Fonte: *Crimewatch*.

Uma parte significativa das mudanças em termos formais ocorreu a partir de 2002, as quais incluíram a simplificação do nome para *Crimewatch* com a eliminação do “UK”. Linguagens mais propriamente televisivas e menos teatrais operam no sentido da distinção entre quem é quem no trabalho de combate ao crime. Em outras palavras, trata-se menos do espaço físico que anteriormente dispunha apresentadores e policiais “em serviço” separados por um vidro, em favor de movimentos, enquadramentos de câmera e fluxo de imagens.



FIGURA 5 - Visão principal do estúdio na imagem abertura do *Crimewatch* (2008)

Fonte: *Crimewatch*.

A contiguidade insinuada no plano pictórico aponta, de um lado, um relaxamento na necessidade de afirmação de certa distância entre o programa e a polícia, amparado no status adquirido pelo próprio programa após mais de 25 anos neste tipo de produção. Por outro lado, a orientação também indica uma forma de tomada de posição, ainda mais íntima das agências formais de controle, a qual corresponde às demandas de “guerra contra o crime” e “vigilância total”, no quadro de mundialização de uma violência difusa na virada para o século XXI.

O mesmo movimento não se pronuncia na ostentação dos símbolos gráficos do programa. O primeiro logotipo primava por uma imagem de solidez e austeridade, evocando de forma sutil o ideário de lei e ordem. Na animação da vinheta de entrada, os adornos ao redor da inscrição “UK” eram realçados da esquerda para a direita como as barras, ou grades, de uma cela a fechar-se (Figura 6). As mesmas barras podiam ser vistas na faixa à frente da bancada dos apresentadores na cenografia inicial do *Crimewatch UK* (Figura 4, anterior). A fraca relação inicial com a simbologia do controle criminal desapareceu por completo a partir da segunda versão da assinatura do programa (Figuras 7 e 8).



FIGURA 6 - Logotipo do programa *Crimewatch UK* em 1987.

Fonte: ROSS e COOK, 1997.



FIGURA 7 - Logotipo do programa *Crimewatch UK* em 1999.

Fonte: <http://www.chris-clarkson.com/userimages/crimewatch-logo.jpg>



FIGURA 8 - Logotipo do programa *Crimewatch* em 2008.

Fonte: <http://www.bbc.co.uk/crimewatch>

Já no âmbito sonoro, o tema de abertura do programa - em linhas gerais o mesmo desde o princípio - apresenta um arranjo tenso, com ritmo sincopado,

passando uma noção de belicismo salientada pelos acentos de rufos de caixas ao estilo de fanfarra militar. A melodia principal, entretanto, suscita positividade, como uma marcha triunfal sobre a criminalidade, conferindo sentido ao nome atribuído ao tema musical: “Helicóptero de resgate”²⁴. Comparativamente aos símbolos gráficos, a música de abertura do *Crimewatch* é mais evidente quanto ao estabelecimento simbólico das ligações do programa para com as instâncias de lei e ordem.

Embora a essência do tema musical tenha sido mantida, a sequência de abertura por ele acompanhada passou por várias modificações desde a estréia do programa. A montagem utilizada em 2000 introduziu o esquema de tons escuros de azul e preto com toques em vermelho que passou a caracterizar a cenografia do programa, além de uma edição rápida e fragmentada. Algumas das imagens eram tão breves que se tornavam virtualmente subliminares. No conjunto, efetiva-se a noção do caráter sinóptico de vigilância do programa na sugestão de sua onipresença. A partir das interações de recortes iconográficos da lei e ordem - imagens de olhos, câmeras de vigilância, giroscópio de carros de polícia, manchetes de jornal, policiais armados - e do letreiro de *Crimewatch* sendo formado ao piscar de luzes estroboscópicas opera-se a sensação do programa estar sempre presente, envolvido com as atividades de combate ao crime (JERMYN, 2007, p. 75 e 76).

Mais recentemente, a sequência de apresentação foi encurtada de diferentes formas. Em 2003, somente o logotipo *Crimewatch* sendo soletrado fora usado, mas, em 2005, passou-se a utilizar uma remontagem de 10 segundos com o mesmo tipo de imagens e efeitos digitais para a composição do logotipo. Os efeitos digitais seguem sendo capazes de contar uma história encadeada, ainda que rápida, mantendo a noção de luta contra a criminalidade em acordo com o arranjo endossado e normalizado pela existência do programa, segundo o qual, a audiência contribui com informações, câmeras capturam as evidências, a polícia prende e os criminosos são condenados. A centralidade das imagens de olhos e de câmeras na sequência de entrada reforça a noção de ubiquidade da vigilância e da tecnologia

²⁴ Traduzido pelo autor conforme original em inglês: “Rescue Helicopter” (JERMYN, 2007, p. 72).

ligada a ela, os quais, por sua vez, são elementos-chave para o modo como opera o programa, particularmente em sua fase atual (idem, p. 77).

A longa trajetória do programa implicou sucessivas mudanças como forma de atualizar seus aspectos estéticos e também editoriais. Uma parte destas transformações esteve ligada à necessidade de incorporação de novas tecnologias, como ocorreu com a larga difusão das câmeras de vigilância em Londres enquanto instrumento ativo de policiamento. Entretanto, a modificação mais incisiva envolveu a saída de Nick Ross, o “rosto” do *Crimewatch*, em julho de 2007. Por mais de 20 anos ele havia sido o principal âncora, remanescente da dupla original de apresentadores. Entre os motivos de sua saída pesou a insatisfação por não ter sido consultado acerca da insinuada “modernização”, a qual viria a incluir um apresentador mais jovem. A reorientação já se encontrava em marcha quando da inclusão de parte dos produtores do programa *Watchdog* - também exibido pela BBC e dedicado à defesa de direitos do consumidor - na equipe de produção do *Crimewatch* (SAVILL, 2008).

A partir de 2008, o programa passou a ser apresentado por uma nova dupla formada por Kirsty Young e Rav Wildson. A primeira é jornalista e teve diversas passagens como apresentadora de rádio e televisão, dentre as quais no ex-concorrente *Britain's Most Wanted* da emissora ITV. O segundo era oficial do Exército Inglês e ex- investigador da Polícia de Londres, tendo já figurado no programa como co-apresentador representante da polícia no estúdio.

4.3 *America's Most Wanted* e os cárceres da miséria nos Estados Unidos

A partir do final dos anos de 1970 as taxas de crimes começaram a subir consideravelmente nos Estados Unidos. Este incremento esteve associado, tal como já discutido, às grandes transformações econômicas e sociais do período e engendrou a reação do controle punitivo. A crise redefiniu as linhas de atuação de setor público. Sob a orientação das políticas de cunho neoliberal na gestão de Ronald Reagan, o Estado norte-americano reduziu a intensidade de sua atuação em determinados setores e direcionou fortemente seus recursos e esforços de atuação para a repressão ao crime. Com efeito, neste país foram mais claras contundentes

as ligações entre a crise e a tendência penalizante que se ofereceu como saída para o problema das crescentes taxas de crimes, a partir da década de 1980 também na Europa (GARLAND, 2001; WACQUANT, 2004).

Diante deste cenário, a resposta ao crime ganhou cada vez mais os contornos do endurecimento penal, implicando em constantes aumentos do sistema de justiça para permitir prisões, detenções e julgamentos em maior número. Nesta dinâmica burocrática do controle criminal, pela necessidade de manter a legitimidade aos olhos da população, concentrou-se a importância da instância estatal. Na medida em que a polícia nos Estados Unidos definiu a si mesma principalmente em termos de redução de crimes, sua relevância foi diretamente relacionada à habilidade para baixar as taxas criminais. Como resultado, os departamentos de polícia passaram por uma sofisticação, tanto em aspectos tecnológicos quanto organizacionais, a fim de manter sua posição política bem como sua eficiência burocrática.

Tal orientação não eliminou adoções de uma modelagem de policiamento comunitário. Esta, entretanto realizou-se acompanhando a orientação geral de endurecimento. Os policiais tenderam a buscar a cooperação do público na forma de “olhos e ouvidos estendidos”, como policiais auxiliares que contribuem com um tipo serviço de inteligência “de rua” que os agentes formais da lei não dispõem. Passou-se a ignorar as várias reclamações feitas pelos grupos de cidadãos com relação a problemas considerados graves - tráfico, prédios abandonados, adolescentes desregrados - os quais muitas vezes contribuem para a “manutenção da ordem”: ao invés disto, os policiais estabeleceram suas próprias metas de combate ao crime. Embora esta condição venha se modificando aos poucos, o policiamento comunitário nos EUA apontou, acima de tudo, para o fortalecimento da capacidade de controle repressivo do crime por parte da polícia (HERBERT, 1999, p. 153-155).

Durante a década de 1980, as despesas estatais diretas com polícia, somando-se os níveis federal, estadual e municipal, subiram 416%. Para Tribunais 585%; para promotorias e serviços legais 1019%; para defesa pública 1255% e para medidas punitivas 990%. O gasto federal com justiça cresceu 668%, o distrital 711% e o estadual 848%. As populações prisionais explodiram, aumentando 168% de 1980 a 1992. A taxa de encarceramento por 100 mil aumentou neste período, pulando de

138 para 329, a mais alta do mundo. Este movimento afetou desproporcionalmente minorias, especialmente, afro-americanos. Quase um quarto dos negros do sexo masculino de até 20 anos está sob a jurisdição do sistema de justiça criminal. Em alguns lugares (Baltimore) este número chega à 50% dos negros entre 18 e 35 anos. (HERBERT, 1999, p. 151).

O modelo punitivo de controle do crime, que emergiu como a base ideológica da recente política criminal nos Estados Unidos, tratou o delito como uma séria ameaça à ordem social e foi acompanhado por um discurso do controle (“Controltalk”), uma forma de linguagem política portadora de uma ideologia. No âmbito do “Controltalk” tratou-se de revestir cenários antigos com novos significados, tal como reduzir a importância do devido processo legal a conotações em favor de uma leitura mais punitiva, uma idéia de “força legal total” (CAVENDER, 1998, p. 84-85).

Neste ambiente propício, surgiu, em fevereiro de 1988, o programa *America's Most Wanted*, produzido pela 20th Century Fox, apresentando principalmente²⁵ perfis de fugitivos procurados por crimes violentos e solicitando à audiência para contribuir com informações que levem as autoridades aos foragidos, incluindo, por vezes, a lista dos “10 mais procurados” do FBI. Inicialmente exibido em sete estações de propriedade Fox, a eficiência do programa²⁶ fez com que em dez semanas após a estréia o mesmo passasse a ser transmitido em rede nacional, tornando-se um dos sucessos entre as séries da emissora. Além do argumento de eficácia, medida em termos das prisões efetuadas, com alguns fugitivos sendo capturados antes mesmo dos créditos finais irem ao ar, também um aspecto financeiro foi muito favorável ao programa, já que seu orçamento - pouco mais de 100 mil dólares por episódio - era cerca de 10 vezes menor comparado a qualquer outro produto do horário nobre.

À popularidade estabelecida junto ao grande público e particularmente operadores do sistema de justiça opuseram-se críticas de diversos setores. Embora

²⁵ Também são apresentados, em menor número, crimes do colarinho branco, desaparecimento de crianças, rapto, tentativa de roubo, abuso infantil, fuga, homicídio, tráfico de entorpecentes, furto, assassinatos em série e terrorismo (conforme <http://www.amw.com>).

²⁶ O primeiro programa exibido levou à captura de James David Roberts, um dos 10 mais procurados pelo FBI, no prazo de quatro dias.

parte da crítica televisiva o tenha saudado como um grande prestador de serviço público houve também quem o qualificasse de lixo televisivo. As preocupações giravam em torno da utilização da dor alheia em proveito próprio por parte do programa e do fato deste buscar a excitação da audiência pela violência, além de tornar confusas as fronteiras entre realidade e entretenimento. A comunidade ligada à observância das garantias legais também demonstrou preocupação quanto à exposição pública dos supostos criminosos no espaço da televisão, principalmente daqueles que ainda não haviam sido julgados. Além disso, colocava-se a perspectiva do espectador modelo do *America's Most Wanted* como alguém que, convertido em vigilante, era encorajado a delatar seus vizinhos (BRESLIN, 1990, p. 289).

O programa chegou a ser cancelado por um mês e meio, em 1996, mas protestos por parte do público e até mesmo de funcionários do governo pesaram para que voltasse com um novo subtítulo: *America's Most Wanted: America Fights Back*. Após 20 anos de transmissões, tendo até veiculado, a pedido do presidente George W. Bush, a lista de terroristas ligados ao “11 de setembro”, o programa se orgulha de ter contribuído para a prisão de mais de mil fugitivos²⁷.

O programa é co-produzido pelo Escritório de Assuntos Público (*Public Affairs Office*) do *FBI* e uma equipe permanente, em um arranjo similar a programas anteriores como *FBI* e *Dragnet* veiculados nos anos de 1960. Vêm de longa data as conexões íntimas entre as agências da lei e os meios de comunicação na cultura popular norte-americana. Entretanto, em comparação ao estilo tecnocrático de seus antecessores, o tom do *America's Most Wanted* é populista com um forte apelo ao “realismo”. Além disto, o programa foi propositalmente modelado após o surgimento do programa *Crimewatch UK* em uma Inglaterra que vivia o discurso e a prática de lei e ordem de Thatcher. Ainda que os estilos de um e outro sejam diferentes, podendo-se considerar o programa inglês tímido, os paralelos entre os ambientes sociais e políticos de surgimento de ambos os programas são evidentes, particularmente as preferências pelo aumento de

²⁷ Até o dia 15 de outubro de 2008, o site oficial do programa (<http://www.amw.com>) informava a prisão de 1039 fugitivos “com a sua ajuda”.

medidas punitivas no âmbito da política criminal (DONOVAN, 1998, p. 134-135; SCHLESINGER, TUMBER AND MURDOCK, 1991, p. 402-403).

Ao final da década de 1980, Gray Cavender e Lisa Bond-Maupin (2007) conduziram uma análise de conteúdo²⁸ acerca do *America's Most Wanted* com especial atenção a três aspectos: 1) Demográficos - tipo de crimes e informações gerais do crime, criminoso e vítimas; 2) Caracterizações - aspectos específicos vinculados aos crimes, criminosos e vítimas, tais como brutalidade, periculosidade e vulnerabilidade; 3) Visão de mundo - segurança relativa de pessoas e lugares, terror e aleatoriedade do crime e o que a audiência deve fazer em relação ao crime. Aspectos cinematográficos, como ângulo de câmera e trilha sonora foram trabalhados transversalmente a estes tópicos.

No que tange à inconsistência entre a incidência dos tipos de casos apresentados em relação às estatísticas oficiais, não há diferenças substanciais entre o *America's Most Wanted* e outras abordagens dramatizadas do crime, principalmente na televisão. A sobre-representação é evidenciada pelo fato de que 92% dos casos criminais apresentados no programa são de crimes violentos contra pessoas, tais como, homicídio, tentativa de homicídio, sequestro, rapto de crianças, roubo à mão-armada e maus tratos infantis. Crimes corporativos e políticos não figuram no programa. Os criminosos são todos homens (100%) e as poucas mulheres que aparecem em relação ao total de acusados (4%) são apontadas como cúmplices. Em relação à faixa etária, distribuem-se de forma dispersa entre 20 e 49 anos e são, na maior parte dos casos (64%), brancos. Os criminosos são retratados como “profissionais” e, na metade das vezes, algum tipo de motivação para o cometimento do crime é apresentada, sendo as mais proeminentes, quando oferecidas, ciúmes e ganância. Entretanto, casos considerados violência fortuita ou acidental também são apresentados (CAVENDER e BOND-MAUPIN, 2007, p. 308-310).

O *America's Most Wanted* reconstrói as trajetórias dos acusados de forma caricata, destacando os eventos chave de suas histórias criminais em direção aos

²⁸ Foram gravados os programas exibidos entre 25 de janeiro e 31 de maio de 1989, dos quais foram selecionados aleatoriamente 16 programas, totalizando 9 horas e meia de duração, com 48 casos que serviram como unidades de análise para os cálculos percentuais apresentados.

acontecimentos atuais. Tais caricaturas se apóiam e tendem a reforçar estereótipos existentes sobre criminosos. A abordagem do programa enfatiza a necessidade de encarceramento dos criminosos, visto que se trata de pessoas perigosas e “fora de controle”. A câmera frequentemente enquadra as algemas de um fugitivo capturado, fornecendo uma imagem das restrições físicas necessárias à contenção destes indivíduos. O programa caracteriza os criminosos segundo capacidades psicológicas ambíguas. Alguns são “matadores loucos”, “psicopatas”, “maníacos”, enquanto outros são “esquizofrênicos” ou “emocionalmente perturbados”. Há ainda os criminosos que não mostram nenhuma emoção. Os criminosos são definidos por suas ações, e o desvio é retratado como o traço distintivo que passa a ser generalizado para os demais aspectos de sua vida. O apresentador descreve fisicamente os fugitivos com adjetivos depreciativos do tipo “barbinha rala”²⁹ ou “louro cabelo sujo”³⁰ (idem, p. 312).

Embora o programa realize uma descontextualização das histórias narradas, o oferecimento das trajetórias sociais dos fugitivos parece fazer o contrário. As histórias que reconstróem o passado de violência e a vida de crime do fugitivo, desviando a atenção do meio social que contextualiza o comportamento. O oferecimento dos agressores em sua condição mais depravada, e romanceada ao mesmo tempo, deságua na apresentação dos fugitivos como obsessivos indiferenciadamente caracterizados pelo desvio, culminando com a determinação de culpa ainda que não tenham sido julgados. Os criminosos no programa são estereótipos recorrentes ao padrão estabelecido na sociedade contemporânea. Grupos de traficantes e matadores a sangue frio habitam as principais ruas das grandes e pequenas cidades à noite. O medo público que estes criminosos simbolizam e que o *America's Most Wanted* traz à “realidade” com suas produções, dando-lhes nome e rosto, evoca poderosos símbolos de desordem e erosão social (CAVENDER, 1998, p. 86; DONOVAN, 1997, p. 123).

Em contraste com as características de perigosos, depravados, feios e sem-remorso atribuídas aos criminosos, as vítimas aparecem como pessoas respeitáveis, belas e inocentes, por vezes até mesmo fisicamente atraentes. A apresentação

²⁹ Conforme original em inglês traduzido pelo autor: “Scraggly beard”.

³⁰ Conforme original em inglês traduzido pelo autor: “Dirty blond hair”.

caricatural dos criminosos coloca-os como sendo essencialmente diferentes da audiência. Seja o criminoso um “desviante nato” ou alguém que se tornou psicótico, a criminalidade no programa respeita uma lógica totalitária de caracterização: o criminoso representa o “outro”. A construção narrativa destas diferenças passa por contraposições estereotipadas e em pares como “criminoso de carreira” e “trabalhador respeitável”, “preguiça” e “trabalho duro”, “feio” e “atraente”. Esta dicotomia “eles/nós” é direcionada para a crença em uma ordem social coesiva, em relação à qual crime se apresenta como uma ameaça (CAVENDER, 1998, p. 87).

O programa se concentra em valores pessoais e profissionais positivos das vítimas, referindo-se a estas como “trabalhadores dedicados” ou pessoas facilmente aceitáveis em círculos sociais “de bem”. As vítimas na maioria das vezes ocupam papéis e status ambíguos, sendo, antes de tudo, vulneráveis ao perigo. As reencenações dos crimes e as informações oferecidas pelo programa acerca das vítimas são construídas de forma a estabelecer empatia e identificação por parte da audiência. As vítimas são tratadas pelo nome; a família e os amigos as personalizam, compartilham anedotas íntimas e histórias pessoais; o apresentador fala como se eles o conhecessem; e a câmera dramatiza os crimes do ponto-de-vista das vítimas, revisitando suas emoções durante o crime e convidando a audiência a dividir a experiência da vitimização. Este movimento, aparentemente restrito às técnicas cinematográficas, exacerba os aspectos emocionais do crime e abre espaço para a inclusão de toda sorte de ironias dramáticas, as quais intensificam a tragédia: vítimas são assassinadas logo após conquistarem algo importante, ou em datas marcantes como o próprio aniversário ou de um ente próximo. Quando furtadas, não é só a propriedade que é levada, mas uma relíquia importante que era parte da herança de sua família. A narração, as imagens e a trilha sonora combinam-se para transmitir um senso de tragédia. Como resultado, retoma-se a dicotomia bem/mal, alinhando vítima e audiência contra o criminoso. (CAVENDER & BOND-MAUPIN, 2007, p. 311).

Os crimes brutais e violentos apresentados simbolizam a ameaça à ordem social causada pelos perigos e complexidades da vida contemporânea. Em outras palavras, o crime é o resumo de um mundo que se tornou frenético, fora de

controle. A idéia do crime como uma brecha da ordem perpassa todas as cenas, justificando os esforços do programa para recolocar as coisas no lugar. Os quadros geralmente abrem em estado de equilíbrio. A trilha sonora, os elementos visuais e a narrativa propõem a noção de estabilidade de uma pequena cidade, a qual é abalada pelo crime. Música dissonante, cortes bruscos, e close-ups chocantes enquadram o ato criminal, enquanto as entrevistas com as vítimas e/ou familiares devastados detalham o trauma resultante (CAVENDER, 1998, p. 85).

A frequente apresentação de crimes ocorridos em lugares tidos como seguros corrobora a noção do perigo cotidiano, especialmente quando se trata da casa da vítima. O mundo moderno está cheio de perigos terríveis e aleatórios que se escondem em qualquer lugar, aguardando a vítima e, por implicação, o espectador. A noção de perigo na qual se apóia o programa é caracterizada por um mundo onde ninguém, independente dos cuidados que se possa ter, está em segurança. O pior medo envolve pessoas das quais jamais se desconfiaria. Diante deste quadro, situações e pessoas aparentemente normais tornam-se agressores potenciais, reforçando a noção de que é preciso ter cuidado, pois “nada é o que parece”. Pequenas cidades já não são mais seguras como eram - ao menos na nostalgia coletiva - e precaução não é uma garantia contra a tenebrosa vitimização (idem, p. 83).

Vamos encarar isto: as ruas deste país já não são mais seguras, e a mudança está em nossas mãos. Podemos começar com John Warda (fugitivo da prisão) (*America's Most Wanted*, 8 de outubro de 1994) (DONOVAN, 1997, p. 124)³¹.

O delito funciona narrativamente como uma metáfora para preocupações contemporâneas como a derrocada da família, perda de confiança e desmantelamento da comunidade. Para tais questões o programa pretende ser uma resposta, sinalizando com uma perspectiva de empoderamento e restabelecimento da comunidade em uma sociedade onde os indivíduos efetivamente pouco as vivenciam (CAVENDER, 1998, p. 91).

³¹ Conforme original em inglês traduzido pelo autor: “Let’s face it: the streets of this country just aren’t safe anymore, and it’s up to us to change that. We can start with John Warda [prison escapee]. (*America’s Most Wanted*, 8 october, 1994)”.

Estas ofertas à audiência, contudo, são problemáticas ou incoerentes. Os poderes de “fazer justiça” e “restaurar a ordem” oferecidos aos espectadores só podem ser dar no horizonte da intermediação televisiva estabelecida e, neste sentido, estão destinados, antes de tudo, a consolidar a legitimidade do discurso repressivo de combate ao crime sustentado pelo programa e pelas instituições formais de controle às quais ele se associa, em especial a polícia.

No tocante à destruição da comunidade nas sociedades contemporâneas pelo mal do crime, apesar do programa colocar-se como uma ponte para a reconstrução de laços comunitários, as atrocidades divulgadas nos episódios, com utilização de convenções do gênero criminal, negam uma comunidade moral real reafirmando uma noção nostálgica, televisionada, na qual a confiança é fortuita. Qualquer estranho, amigo ou parente representa uma ameaça e os espectadores devem ser vigilantes contra tais perigos: todos são suspeitos.

Também contra esta comunidade nostálgica estão os criminosos do programa com suas caricaturas ideológicas delineando uma linguagem e evocando uma percepção que legitima as estratégias do modelo de endurecimento no âmbito da “guerra” contra o crime. Com o advento da página oficial do programa na internet, em que pese a mobilização a partir do canal de interatividade próprio do meio, pôde-se justamente perceber os limites de promoção de valores comunitários com base no discurso de controle difundido pelo programa.

Na prática, o programa apresenta um mundo em que qualquer um pode figurar como agressor ou vítima. Neste ambiente, o único recurso restante aos espectadores é ligar para as autoridades com informações que coloquem os criminosos atrás das grades. Opera-se um deslocamento dos medos e das frustrações contemporâneas para o criminoso, permitindo aos espectadores superarem sua raiva revidando contra o crime. Ao longo do programa são veiculadas atualizações sobre a captura dos criminosos, oferecendo soluções concretas e demarcando simbolicamente a restauração da ordem social. Com isso o programa nutre a participação da audiência como uma solução para a onipresença apontada como necessária pelo modelo de controle repressivo do crime, atestando a pretensa noção de que os espectadores podem ser fortalecidos na luta contra o crime. Se o medo moderno legitima a ampliação vigilância pública, a parceria

forjada entre a polícia, a televisão e a audiência do *America's Most Wanted* encoraja de forma ampla uma comunidade voltada para o controle social (CAVENDER & BOND-MAUPIN, 2007, p. 313-315; CAVENDER, 1998, p. 84).

Ao contrário das formas da literatura criminal que constroem uma sociedade atomística na qual o detetive circula como um ser externo, o *America's Most Wanted* alimenta uma noção de comunidade à qual a audiência pode pertencer por assistir aos programas e por participar no esforço comum de capturar fugitivos. Esta exhibe um conjunto de valores compartilhados idealizados, incluindo comprometimento com o grupo e, até mesmo, uma espécie de intimidade televisiva, como o esforço das famílias por manter a compostura durante uma entrevista muito emotiva (CAVENDER, 1998, p. 87).

Embora a abordagem do programa acerca dos crimes ressoe e reproduza a ideologia do controle criminal, esta circula despercebida e, quando evidenciada, é tida como natural e apropriada. Isto porque, assim como o gênero criminal na literatura, o programa obscurece seu apelo por ordem e controle com um estilo narrativo realístico. Também à semelhança da narrativa mítica do gênero criminal, o *America's Most Wanted* constrói e resolve uma tensão: a captura ou punição do criminoso é a resolução do crime que rompeu com a ordem social, tal como a derrota ritualmente impetrada pelo herói ao bandido que ameaça a sociedade (idem, p. 83).

Pela combinação de técnicas cinematográficas, misturadas a convenções narrativas dos noticiários, o programa reforça a credibilidade do seu apelo à “realidade”. A implicação ora do factual, ora do dramático pelo *America's Most Wanted* torna difícil, por vezes, discernir se o que está transmitido em um episódio é uma dramatização, uma tomada de um local real do crime, um suspeito ou um ator representando um suspeito. Esta confusão é igualmente referida em estudos sobre programas similares em outros países (TEIXEIRA, 2001; MENDONÇA, 2002; JERMYNS, 2007; KAFATOU-HAUESERMANN, 2007).

Em sua tarefa de contar histórias da “vida real”, a localização das histórias no tempo e no espaço, com o uso de datas e locais exatos por parte do apresentador, funciona no mesmo sentido. Tal realismo naturalista, por

comparação à literatura criminal, é embasado na idéia de que o detalhe é fundamental: o senso de real é um efeito da atenção ao detalhe na narrativa. A televisão e o cinema em geral apresentam um realismo ao estilo documentário quando os personagens se dirigem diretamente à câmera e aos espectadores, ao passo que os personagens dramáticos não “encaram” a câmera. Quando o apresentador adota esta postura ele também convida a audiência a dividir sua visão de realidade. Em alguns momentos a câmera parece pegar desprevenidamente o apresentador, em sua tarefa de caça ao crime, dando a entender que ele não se deu conta do fim do intervalo comercial, deixando-se filmar sem paletó e de mangas arregaçadas a examinar evidências de um delito (CAVENDER, 1998, p. 89).

A mistura de drama e realidade em programas como o *America's Most Wanted* exacerba uma noção já colocada pela teorização clássica a respeito das emissões televisivas. A realidade, ou os critérios acerca do que conta como real, é permeada pela televisão, embora esta alegue apresentar um retrato não-mediado da realidade. A idéia de uma “sociedade dramatizada” coloca-se imperativa por conta do senso contemporâneo de “realidade” estar consideravelmente amparado na televisão, a qual, por sua vez, é basicamente drama (WILLIAMS, 1989).

Esta reversibilidade caracteriza o principal argumento de realidade do *America's Most Wanted*, embora se sustente justamente em eventos dramatizados. Em outras palavras, o fiador de realidade do programa é o fato dele dramatizar crimes reais. Opera também neste sentido uma abordagem narrativa que sugere um noticiário, embora ele não se ofereça como um telejornal, bem como a gravação de cenas externas em Washington, cidade que reúne e simboliza as agências responsáveis pela aplicação da lei em âmbito federal nos Estados Unidos. Na linguagem geral, os programas parecem ser transmissões “ao vivo”, principalmente em tomadas externas, ainda que sejam gravados. Tal senso de imediaticidade potencializa o apelo à realidade (CAVENDER, 1998, p. 89-90).

A credibilidade do programa é deliberadamente estabelecida por intermédio de estratégias discursivas. No plano verbal, pelo frequente uso de expressões como “a polícia diz que” ou “de acordo com a polícia”, o apresentador busca compartilhar a credibilidade presumida das fontes oficiais junto aos

espectadores³². No plano não-verbal, a ostentação de um logotipo aos moldes das insígnias policiais no plano de fundo do estúdio também estabelece esta conexão (Figuras 9 e 10). O próprio espaço do estúdio é desenhado à semelhança de uma sala de esquadrão policial, sendo nele também apresentados cartazes de procurados e selos oficiais das agências formais de aplicação da lei (idem, p. 90).



FIGURAS 9 e 10 - Brasão do programa *America's Most Wanted* (estúdio e detalhe)

Fontes: USA Today Online (29/07/2006) e http://missingchild.files.wordpress.com/2008/02/amw_logo_2.jpg

O formato híbrido do programa estabelece a sensação de “estar presente” característica da televisão. O espectador sabe o que a polícia sabe e, por conta do efeito de onipotência da câmera, pode ver o crime sendo cometido, enquanto a polícia somente tem suspeitas acerca do evento. Em verdade está colocada a premissa de que espectador sabe mais que a polícia. Mas esta condição no caso norte-americano não atinge ou coloca em questão a autoridade policial e tampouco a credibilidade do programa que nela se apóia. Pelo contrário, é utilizada como forma de incorporação da audiência no esforço do combate ao crime. Ao ser cooptado por este discurso o espectador reforça a legitimidade e autoridade da polícia e, ao mesmo tempo, a credibilidade do programa. Mesmo não tendo nenhuma pista, a polícia sempre aparece como “estando no caso” e corresponde ao

³² Para uma discussão sobre a atuação das forças policiais nos Estados Unidos, cf. BAYLEY, David H. & SKOLNICK, Jerome H. *Nova Polícia*. São Paulo: EDUSP, 2001 (1986) ; BAYLEY, David H. *Padrões de Policiamento*. São Paulo: EDUSP, 2001 (1985).

herói/detetive no gênero criminal, ou seja, aquele que coloca as coisas no lugar. A sugestão de que policiais reais estão investigando crimes reais fortalece a noção de realismo do *America's Most Wanted* e encaminha a audiência para esta condição privilegiada de participação (idem, p. 90-91).

O argumento de autenticidade do programa para abordar e pretender interferir nas histórias criminais que apresenta apóia-se, em grande medida, na credibilidade e familiaridade adquirida pelo apresentador junto à audiência, tendo em vista seus créditos prévios em relação à temática da criminalidade. A voz autorizada é a de alguém que igualmente passou pela dor da perda e reagiu, tal como adverte o slogan do programa: *America strikes back*. Mantendo-se na ativa desde o primeiro episódio, John Walsh foi escolhido apresentador pelos executivos da emissora e produtores programa por ter adquirido publicidade e conhecimento de causa com a batalha por justiça relacionada ao rapto e assassinato de seu filho Adam Walsh de seis anos de idade, em 1981. Walsh era um homem de negócios, prestes a construir um hotel de luxo até ver desmoronar o sonho americano com o drama criminal familiar. A história inspirou o documentário dramático “Adam” (1983) veiculado na televisão com grande repercussão nos Estados Unidos. Desde então, John e sua esposa Reve Walsh mobilizaram-se para a criação de uma entidade sem fins lucrativos voltada para o combate contra a violência infantil. Dois anos antes da estréia do *America's Most Wanted* o esforço do casal para a fundação do Centro Nacional para Crianças Desaparecidas e Exploradas serviu de base para um novo documentário: *Adam: his song continues* (1986).

O reconhecimento por “Adam” conferiu-lhe credenciais definitivas para desempenhar na televisão o papel de *crimefighter*. Em diversas situações as reconstruções das histórias reforçam este traço: “Em um episódio do *America's Most Wanted*, enquanto os créditos vão rolando na tela, Walsh e a polícia estudam um mapa aparentemente buscando um fugitivo (*Americas's Most Wanted*, 12 de fevereiro de 1989)” (CAVENDER, 1998, p. 88)³³.

Este aspecto do programa apresenta ligações com a reverência da cultura estadunidense pelo fenômeno do *self made man*, permitindo pensá-lo como

³³ Conforme original em inglês traduzido pelo autor: “In one AMW episode, Walsh and the Police study a map, apparently closing in on a fugitive”.

fundamento importante da grande aceitação obtida junto ao público. Nesta perspectiva, trata-se também de reconhecer a legitimidade da conversão de questões ligadas à proteção de interesses privados em demandas públicas. O refluxo deste ciclo de legitimação permite ao apresentador sugerir que, se apoiado pelas pessoas comuns, isto é, os espectadores, o sistema de lei e ordem funcionará. O corolário desta trindade da lei e ordem pode ser percebido ao final das inserções para atualização das informações sobre criminosos em fuga durante um episódio, quando apresentador salienta que um fugitivo “pode correr, mas não pode se esconder”³⁴.

Diretamente associado à imagem da polícia, o apresentador desempenha um papel central de autoridade (Figura 11). A palavra “nós” é usada por ele repetidamente para referir à polícia e ao programa com citações próprias da área de segurança como “nossa força-tarefa”. A audiência é solicitada a colaborar com a coletividade por intermédio de expressões como “nós precisamos de sua ajuda”, embora o termo “nós” também sirva para situar os espectadores coletivamente, com o apresentador falando por todos (idem, p. 87).

A noção de Justiça aparece com um valor idealizado de uma comunidade moral orientada pelas saídas punitivas da ideologia do controle criminal. Na leitura de mundo conduzida pelo apresentador, o crime figura como uma forma de guerra hobbesiana e os criminosos são tidos como os inimigos que devem ser derrotados para o bem da preservação da ordem social. Medidas severas de controle criminal, tais como fianças extremamente altas e sentenças máximas de prisão sem direito à regimes de liberdade condicional, são aprovadas por parte do apresentador e justificadas com as reconstruções do programa. Há ainda, indiretamente, a adesão ao recurso da pena de morte, especialmente em casos de criminosos perigosos que repetidamente escapam da prisão (idem, p. 87-88).

³⁴ Conforme original em inglês traduzido pelo autor: “[...] a fugitive ‘can run, but he can’t hide’” (CAVENDER, 1998, p. 91).



FIGURA 11 - Apresentador do *America's Most Wanted* trajando uniforme de policial

Fonte: http://www.amw.com/about_amw/press_photos.cfm

Por trás dos aspectos instrumentais do envolvimento e cooperação dos cidadãos com a lei e a ordem, o *America's Most Wanted* aponta para as preocupações mais gerais da audiência. A proposta é de um envolvimento total, não apenas daqueles que possam reconhecer um fugitivo ou circunstância apresentada. Trata-se de implicar de forma plena e dedicada espectadores na caça aos criminosos numa relação desprovida de entendimento acerca das causas ou contexto, a qual enfatiza o individualismo como instância de resolução de conflitos. Esta cruzada está totalmente em acordo com a orientação institucional norte-americana de resposta ao crime. Em outras palavras, as ações seguem a orientação geral de endurecimento, a qual, por sua vez, sustenta o modelo reativo de polícia, o inchaço do sistema carcerário, bem como a crescente expansão da legislação criminal. Apesar do impacto negativo desproporcional sobre cidadãos pobres e minorias, o apoio político para estas e outras medidas baseia-se no mesmo apelo populista pretensamente apolítico que sustenta o próprio programa (DONOVAN, 1998, p. 124-126).

4.4 *Témoin no. 1*: emergência e ocaso de uma justiça pela televisão na França

Com inspiração no exemplo inglês do *Crimewatch UK*, o primeiro programa de televisão sobre crimes reais envolvendo a participação da audiência na tentativa de resolução de casos teria ido ao ar na França em 1990 com o nome de *La Trace*, não fosse a consternação causada junto ao judiciário pelo conhecimento prévio de seus detalhes. A preocupação com suas possíveis implicações levou o governo a acionar o Conselho Superior de Audiovisual³⁵, órgão regulador da TV e rádio, o qual, após avaliar argumentos favoráveis e contrários, determinou que nenhum programa de televisão deveria encorajar a delação, intervir em julgamentos em andamento e tampouco interferir em liberdades individuais. Associações de espectadores e de magistrados também manifestaram suas reservas e a emissora TF1 cancelou a estréia (DAUNCEY, 1998, p. 193 e 200).

Três anos depois, na mesma emissora, os responsáveis pelo programa anteriormente vetado deram início às transmissões de *Témoin no. 1*. O programa apresentado por Jacques Pradel e Patrick Meney, com produção de Pascale Breugnot, tinha basicamente os mesmos moldes de *La Trace* e instigou novas reações influenciadas pela preocupação acerca da possibilidade de desestabilização do já fraco relacionamento entre os *media* e o sistema de justiça na França. Os primeiros são altamente críticos da influência política sobre o sistema legal, e o judiciário, por sua vez, se ressentiu das intromissões dos jornais, rádio e televisão em suas atividades (idem, p. 198).

O lançamento de *Temóin no. 1* foi instigado por circunstâncias um tanto mais complexas em relação a seu inspirador inglês *Crimewatch UK*, de forma que os encaminhamentos de um e outro mostraram-se distintos. Pelo lado econômico, diante do novo ordenamento legal e da competitividade promovidos pelas privatizações das emissoras estatais e a criação de novos canais a partir da metade da década de 1980, as televisões francesas colocaram-se progressivamente em busca de novos formatos de programas com baixo investimento e grande audiência. No marco de um imperativo comercial, em boa medida desconhecido do campo televisivo francês, surgiram diversas propostas de programas importadas e

³⁵ Conforme original em francês traduzido pelo autor: “Conseil supérieur de l’audiovisuel (CSA)”.

adaptadas, reunidas sob o rótulo de *reality shows*. Assim como em relação a outros programas orientados pela abordagem de “acontecimentos reais”, o interesse comercial se sobrepôs a qualquer outro argumento na emissora TF1³⁶ para fins do lançamento de *Témoin no. 1* (POILLEUX, 1995, p. 17 ; DAUNCEY, 1998, p. 193 e 195).

Em função da temática ligada às questões do combate ao crime e à violência, também concorreu para emergência do programa uma insatisfação pública em relação às falhas da polícia e ineficiência do sistema de justiça em um período de aumento dos índices de criminalidade. Partindo do pressuposto de que, em geral, os policiais na França não gozam de boa reputação, não estava no horizonte do programa contribuir para uma transformação desta percepção³⁷. O mesmo se pode dizer do funcionamento de justiça, principalmente devido à alegada falta de transparência. Estes elementos, associados à diminuição geral da crença em valores comunitários e de solidariedade, oferecem uma explicação plausível para o sucesso alcançado pelo programa - cujas exibições atingiram 8,5 milhões de espectadores, equivalente a 16% da audiência na época - e aponta para o desejo das pessoas em ver a televisão investigando problemas individuais em *reality shows*. O programa evocava para si esta tendência televisiva de exploração do sofrimento individual emergente no início da década de 1990. Em um contexto social consciente do aumento das taxas criminais, do mal-estar nos subúrbios, do sentimento de insegurança, associados a um sistema político e jurídico desacreditado por sucessivos escândalos, era razoável a tentativa da população em buscar alguma forma de justiça e reparação em outros canais. Entretanto, este arranjo evidencia a manobra necessária por parte dos realizadores a fim de viabilizar institucionalmente o programa, uma vez que comercialmente não parecia haver problemas. Isto significou uma postura de gradativo distanciamento em relação à imagem das autoridades formalmente constituídas (POILLEUX, 1996, p. 5; DAUNCEY, 1998, p. 193).

³⁶ A emissora *France 1* (TF1) era um dos canais estatais de um total de 3, igualmente estatais, disponíveis na França até o início da década de 1980. Em 1987 a TF1 privatizada como parte do plano de estímulo a concorrência e diversificação da programação no país (DAUNCEY, 1987, p. 196).

³⁷ Para uma análise da relação entre polícia e sociedade na França, cf. MONJARDET, Dominique. O que faz a Polícia (Sociologia da Força Pública). São Paulo, EDUSP, 2002.

As experiências de outros países, entretanto, deixam clara a necessidade de trabalho cooperado entre produtores e agentes da polícia e justiça em termos de disponibilização das informações necessárias à abordagem e reconstrução dramatizada dos casos. Tal arranjo é também fundamental para que um programa sobre crimes reais possa se investir da legitimidade necessária a fim de apelar à audiência para a contribuição com informações. Na Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos os programas são praticamente co-produzidos pelos serviços de polícia, ou, ao menos, contam com aprovação expressas das autoridades policiais e judiciárias, motivo pelo qual, embora nestes países tenham sido objeto de debates pela academia e despertado a preocupação de setores da sociedade civil, não chegaram a causar a polêmica ocorrida na França.

O desenvolvimento de um trabalho próximo e identificado com as autoridades por partes dos programas vincula-se à noção de senso cívico dos habitantes destes países, a qual, por oposição ao senso cívico do francês médio, é levada em conta pelos produtores em termos de incremento de aceitação e audiência. Uma parte das objeções ao *Témoin no. 1* derivaram da péssima experiência de delação vivenciada na França ocupada pelos alemães durante a Segunda Guerra. Este período passou a ser tratado pelos historiadores como o da “Colaboração” (DAUNCEY, 1998, p. 206).

Em países europeus que apresentam regularmente programas similares, como Alemanha e Inglaterra, os policiais tendem a ser mais respeitados do que na França e a desdenha contra os “dedos-duros” não é predominante, principalmente entre os alemães. Com efeito, a resposta aos apelos por testemunho, de forma tradicional ou pela televisão, isto é, a possibilidade de contribuir com informações para a prisão de um acusado, carrega o sentimento de cumprimento de um dever cívico. Tal compromisso com o legalismo está igualmente na raiz do fato destes programas serem veiculados na Alemanha e na Inglaterra em canais abertos e públicos (POILLEUX, 1996, p. 21).

No caso do *Témoin no. 1*, a associação simbólica e efetiva com a polícia e o judiciário foi evitada por conta do aparente descrédito destas instituições junto ao público. O programa tornou-se o mais controverso da primeira metade dos anos de 1990 na França e a linha de atuação adotada traduziu-se na experiência mais aguda

em termos da relativização do papel dos tribunais por parte de um programa de televisão. As transmissões tendiam a reproduzir uma moral coletiva, induzindo o cidadão a cooperar por dever com a realização da justiça, mas, ao mesmo tempo, pelos recorrentes ataques, avigoravam o descrédito nas instituições oficiais e apontavam para uma noção de justiça privada. O desgaste inevitável decorrente desta postura foi co-responsável pelo seu fim após 4 anos de exibição no horário nobre, na sequência do telejornal das 20h (DAUNCEY, 1998, p. 193 e 198; POILLEUX, 1995, p. 5).

No tocante às ameaças aos parâmetros morais e legais, *Témoin no. 1* ultrapassou o horizonte de atuação previsto para o programa *La Trace*, em virtude de seu apelo à participação dos telespectadores e a capacidade de cooperar para o descrédito dos mecanismos tradicionais de lei e ordem. Para além de contribuir com a justiça criminal, o programa empenhou-se no propósito de substituí-la, mostrando seus erros e buscando corrigi-los diretamente com o auxílio dos espectadores. Próximo às suas últimas exibições o programa buscava impor-se como uma nova cena judiciária, pretendendo atribuir ao seu espaço de atuação o mesmo que o gabinete de um juiz de instrução (DAUNCEY, 1998, p. 201 e 202 ; POILLEUX, 1995, p. 16).

Inicialmente, seguindo a solicitação dos procuradores da República, o programa promoveu a participação ativa dos magistrados, mantendo os juízes de instrução encarregados do caso no controle dos apelos a testemunhos durante o desenrolar do programa. Os produtores seguiam a acusação proferida, e mantinham-se dentro das condições legais, de fundo e de procedimento, mesmo se uma dúvida persistisse quanto à sua validade enquanto ato de instrução. Em menos de um ano este arranjo foi sendo desfeito até que os magistrados desapareceram do palco e não mais dominaram as chamadas das testemunhas, as quais passaram a ser organizadas pelos produtores do programa através da demanda das partes civis (POILLEUX, 1995, p. 5 e 20).

A partir do sexto mês no ar, os apresentadores do programa já haviam passado a chamar diretamente testemunhas ao invés de permitir que tais apelos fossem feitos apenas por juízes de instrução. Entretanto, o marco concreto desta virada no sentido contrário a um trabalho cooperado com a polícia e a justiça deu-

se em março de 1994 quando um caso de homicídio foi trazido ao programa pelo advogado dos pais da vítima e foi transmitido mesmo tendo sido desaconselhado pelo juiz de instrução e sem seu acompanhamento (DAUNCEY, 1998, P. 203).

A crítica latente ao funcionamento da justiça, presente desde o início como justificativa para a necessidade de existência do programa, tornou-se manifesta, passando a fazer parte de sua nova estratégia de legitimação junto aos cidadãos convertidos em espectadores, em detrimento dos agentes e das agências formais de controle criminal. Assim, ao contrário dos demais exemplos europeus, onde os programas sobre crimes reais associaram-se às polícias, valorizando seu trabalho investigativo, na França, o programa seguiu um percurso inverso, rejeitando as autoridades policiais e judiciais e tendendo a lhes atribuir uma imagem negativa.

O perigo da substituição das instâncias legais de processo por parte da televisão, tal como ensaiado na experiência francesa, diz respeito ao fato dos imperativos da justiça não serem os mesmos da televisão comercial, a qual está orientada pela satisfação das expectativas do seu público. A perseguição do índice de audiência e o dever de prover justiça nas condições necessárias para satisfazer a necessidade de um processo igualitário são, em grande parte, contraditórios. Opostamente ao funcionamento em segredo da justiça francesa, como garantia de proteção da pessoa em questão, uma investigação ao vivo no ambiente televisivo é conduzida pelo apresentador e pelos telespectadores. Nestas condições, alcançar resultados pode implicar no desrespeito às garantias fundamentais dos direitos do cidadão, tais como o respeito à vida privada ou ainda a presunção de inocência.

O judiciário era apresentado pelo *Témoin no. 1* como uma instituição ineficaz e que não apresentava garantias aos cidadãos quanto à independência e à imparcialidade. A justiça penal era duplamente incompetente: além de incapazes em efetivar a resolução dos casos, seus representantes figuravam ainda como inábeis em fazê-lo humanamente, isto é, sem levar em conta o sofrimento das vítimas e de seus familiares. Às vítimas estava reservado o descarte por parte da instituição. Não eram escutadas e sequer reconfortadas. Em certos casos apresentados, a justiça chegava a fazer da vítima o culpado, principalmente nos crimes envolvendo agressões sexuais. No ambiente narrativo do programa o apresentador Jacques Pradel tendia a fazer crer que a vítima é sempre mal

considerada pelas autoridades, que o processo não lhe é comunicado, que ela é colocada de lado durante a evolução do caso, tendo ela sido constituída ou não como parte civil do processo. Embora tal condição não esteja em completo desacordo com as ocorrências e seu tratamento por parte da justiça francesa, seria impróprio generalizar a partir de casos especificamente selecionados para fins de exploração televisiva (POILLEUX, 1995, p. 13 e14).

Diversas estratégias são percebidas como formas de garantir ao *Témoïn no. 1* a credibilidade necessária para realização da justiça à revelia do judiciário. Pela definição de uma periodicidade mensal para o programa a emissora TF1 já apontava o desejo em distingui-lo dos demais “programas de realidade” semanais que surgiam no mesmo período. O trabalho da equipe de produção para tornar o programa um meio sério voltava-se a um duplo esforço: apresentar meios eficazes e resultados. Na prática, o programa sempre operou como uma justiça performática, cuja capacidade de resolução vincula-se diretamente à seletividade dos casos abordados. Esta condição está colocada de um modo geral para os programas sobre criminalidade real, mas a ruptura do *Témoïn no. 1* com os agentes formais da justiça colocou os produtores do programa na posição de escolher ainda mais livremente a quantidade e o conteúdo dos mistérios a elucidar. Em comparação à justiça convencional, os magistrados instrutores, não têm a possibilidade de escolher os casos que devem tratar. Nisto se ampara a eficiência potencial do programa em termos de resolução dos crimes comparativamente à criticada justiça convencional, aspecto, entretanto, ocultado na narrativa em favor da aparência de perícia e performances comunicativas dos apresentadores (idem, p. 17).

O rechaço à atuação do judiciário, entretanto, não era coerentemente desenvolvida nos aspectos cenográficos e procedimentais do programa. A legitimidade e credibilidade para promover as investigações amparavam-se em boa medida na disposição dos atores em jogo aos moldes da justiça convencional. No mesmo sentido, os apresentadores deliberadamente atuavam com técnicas tradicionais dos serviços oficiais de investigação. O palco (Figura 12) apresentava a ambiência de um gabinete de juiz de instrução, de forma que o apresentador auxiliar (Patrick Meney, à direita na Figura 12) interpretasse o papel de um oficial

de polícia judiciária à disposição do apresentador principal (Jacques Pradel, à esquerda na Figura 12), pseudo juiz de instrução. Na figura de seus apresentadores o programa subverteu o posto de auxiliar da justiça, buscando investir-se da mesma autoridade que os oficiais para então deixar-lhes na posição de subalternos (idem, p. 5 e 17).



FIGURA 12 - Estúdio de apresentação do programa *Témoignage no. 1*.

Fonte: Chamada do programa *Témoignage no. 1*, TF1, 1996. Disponível em <http://medias.lenodal.com/video.php?id=1163>

Para fazer notar o progresso nas investigações a partir da ação do programa, entre cada caso apresentado um apresentador - perguntava ao outro se os testemunhos haviam sofrido intervenções, recuperando resultados obtidos nos programas anteriores. O segundo apresentador sempre mencionava os numerosos telefonemas de pessoas oferecendo seus testemunhos, mas que, por ora, não se podia dizer mais nada a respeito, embora fossem promissores para a continuidade da investigação. O programa também desempenhava uma função de conselheiro jurídico das famílias, informando sobre as modalidades da ação civil e seus efeitos. O serviço prestado era frequentemente capitalizado como mais um elemento de acusação da justiça pela falta de transparência, em termos das dificuldades em acessar um processo e das más relações da justiça para com os cidadãos (idem, p.

14 e 19).

O entendimento e identificação estavam orientados a serem promovidos entre os parentes e conhecidos da vítima, presentes sobre o palco, e os telespectadores. Para tanto, era preciso que um mediador operasse essa ligação: a Jacques Pradel estava reservado o papel de escutar, compreender e retransmitir o turbilhão de emoções aos telespectadores. Cada elemento envolvendo sua imagem e postura voltava-se ao objetivo de reunir em torno de si os presentes e a audiência (Figura 13). Sua escolha havia sido cuidadosamente preparada para emular o conceito de respeitabilidade adquirido por Nick Ross na condução do programa britânico *Crimewatch*. Seu personagem era uma construção meticulosa destinada a inspirar confiança: terno escuro, gravata e cabelos bem penteados. Ele parecia “um bom pai de família”, direito e honesto, e ainda de certo nível social, sem deixar de ser acessível (POILLEUX, 1997, p. 10; DAUNCEY, 1998, p. 201)



FIGURA 13 - Apresentador principal do programa *Témoignage no. 1* (Jacques Pradel)

Fonte: Chamada do programa *Témoignage no. 1*, TF1, 1996. (<http://medias.lenodal.com/video.php?id=1163>)

Para com as vítimas e os espectadores, potenciais testemunhas, Pradel jamais emitiria o menor julgamento desfavorável, sendo de uma boa educação extrema. Seu discurso e suas maneiras apontavam claramente seu desejo de acolhê-las e compreendê-las. Cada uma das demandas era finalizada com um “de nada” e agradecimentos. Sua linguagem era invariavelmente correta, e diante do emprego de um termo do francês familiar, este era expressamente justificado por uma necessidade de exatidão (POILLEUX, 1997, p. 10).

Em suas intervenções o apresentador reformulava as falas dos participantes com o propósito de torná-las mais compreensíveis e acessíveis a todos e, também, de legitimá-los. Quando um profissional especializado usava termos técnicos ele tratava de simplificar o discurso. A preocupação com “transparência” era permanente e reforçava sua contrariedade à justiça convencional de forma que a noção de opacidade e complexidade não pudesse ser igualmente endereçada a ele. Com efeito, a constante disposição em mediar as intervenções dos participantes conferia ao apresentador o papel de pivô do programa: nada devia transcorrer sem passar por ele. Intervenções de policiais e outros profissionais, mesmo que consistissem em construções verbais simples, eram parafraseadas com o objetivo de legitimação. Na prática, nenhuma interação direta ocorria entre os diferentes participantes da trama do programa, não importando estarem frente a frente. O apresentador era o mediador responsável pelas questões e pelas respostas. Sua atuação forçava a lembrança da legitimidade das inquietudes dos pais da vítima e exigia da polícia e dos juízes uma resposta consistente. A gentileza observada para com as vítimas não se verificava em relação às autoridades. Permanecia o respeito, mas desapareciam a amabilidade e a disposição de compreensão. Esta “má vontade” para com as autoridades durante suas intervenções, comparativamente à atenção dispensada aos personagens vinculados às vítimas, operava no sentido de uma oposição sistemática à ilegítima falta de respostas dos agentes policiais para as questões que a família colocava (idem, p. 12).

Na medida em que os fatos iam sendo apresentados, Patrick Meney, o outro apresentador do programa, jogava com as hipóteses, colocando-se no lugar de investigador que dissecava o caso, levantando diferentes possibilidades para eliminá-las até conservar a mais verossímil. Ele não omitia nenhuma pista e quando uma

delas parecia demasiado absurda, Pradel chamava sua atenção. Assim, os apresentadores traziam as piores e mais improváveis elucubrações sobre os crimes, com o argumento de não esquecerem nenhuma pista, da mesma forma que deveria operar a justiça, segundo eles (idem, p. 10).

Embora um colapso da justiça francesa fosse observável, o apresentador sugeria mesmo uma ausência de investigações, esmerando-se em diversos casos para mostrar falta de exploração suficiente das pistas pelos investigadores oficiais:

[...] Jacques Pradel, relatando o interrogatório da mãe de sua jovem filha assassinada, perguntava ao inspetor de polícia sobre não haver dado a devida atenção às provas de acusação, quais sejam, dois copos encontrados no local do crime. O oficial da polícia judicial, presente no palco, gentilmente disse que a especialista forense tinha mostrado que não havia nenhuma digital sobre os copos, mas Pradel insistia em dirigir-se a ele sobre a suposta falta de rigor. Não somente o inspetor estava colocado em posição de acusado, como também não se dava nenhum valor às suas explicações, as quais pareciam as mais justificadas [*Temóin no. 1, 29.05.1995*] (idem, p. 15)³⁸.

A ausência do criminoso no palco facilitava esta operação de inversão dos papéis. Tendo a justiça se tornado o réu pela ação do apresentador convertido em promotor/corregedor, sugeriam-se diversas dúvidas sobre os esforços dos agentes, as quais atingiam a autoridade, a utilidade, e mesmo a veracidade de suas decisões. Tal como no exemplo acima, as investigações dos casos apresentados em geral não haviam terminado por falta de provas, mas por falta de buscas (idem, p. 11).

Além de evidenciar a necessidade não satisfeita de justiça, o programa apontava o esquecimento da vítima pela justiça. O discurso do programa associava-se à noção de que as autoridades não se preocupavam com as vítimas, mas com os criminosos. Embora tal condição não fosse de todo falsa e tampouco uma exclusividade do caso francês, algumas correntes de pensamento na área de segurança pública buscam desqualificar essa condição afirmando ser o policial um investigador e não um médico ou psicólogo. De toda forma, colocando-se

³⁸ Conforme original em francês traduzido pelo autor: “[...]Jacques Pradel, se faisant l' écho des interrogations de la mère d' une jeune fille assassinée, reprochait à l' inspecteur de police de ne pas avoir consigné en tant que pièces à conviction deux verres trouvés sur les lieux du crime. L' officier de police judiciaire, présent sur le plateau, avait beau dire que l' expertise avait démontré l' absence d' empreinte digitale sur les verres, Pradel persistait à lui reprocher un manque de rigueur. Non seulement l' inspecteur était placé en position d' accusé, mais en plus on accordait aucune valeur à ses explications, qui ressemblaient fort à des justifications [...]”.

aparentemente acima de disputas ideológicas o programa apresentava-se como aquele que concilia todas essas funções, escutando as vítimas, e contribuindo para encontrar os culpados, colocando-se, por fim, em defesa da moral comum (idem, p. 13).

A interferência do programa aparecia como única fonte de esperança na justiça por parte dos familiares das vítimas. Neste arranjo de harmonia total, a solidariedade era aparentemente estabelecida e a esperança renovada. O trabalho de mediação do apresentador envolvia compartilhar esta esperança com os espectadores, dos quais se esperava uma identificação com o drama e o descaso apresentados na tela. A fim de completar o arranjo de aparente harmonia total era também necessário instigar uma comunhão ativa que fizesse transparecer a solidariedade graças à ação do programa e demonstrasse a capacidade de renovação do laço social pela comunicação. Nestas bases estabelecia-se o jogo de interatividade com a audiência. Ao informar a cada cinco minutos os números de telefones gratuitos, pelos quais era possível entrar anonimamente em contato e fornecer dados relevantes para as investigações, o apresentador relembra o papel a desempenhar que estava reservado a todos. Ao mesmo tempo, pela efetividade das ligações com novas informações sobre os casos, reforçava-se a premissa de que a falta de cooperação anterior por parte de testemunhas potenciais havia ocorrido não por desconhecimento destas em relação a detalhes do crime, mas por um receio de envolver-se com as autoridades (idem, p. 12).

O programa aparecia como a única compensação possível, a única mediação social existente na paisagem judicial. Contudo, o pretense laço estabelecido nada tinha de troca, pois a comunicação jamais era direta. Ela invariavelmente envolvia um intermediário, fosse o apresentador, ou um telefone, sem nunca falarem entre si as pessoas realmente envolvidas. Em tal quadro de simulacro de comunicação, o verossímil torna-se mais real e agradável que o verdadeiro, pois um telefonema é suficiente para que seja elucidado um mistério que há tempos perdura.

No tocante à chamada “reconstituição” dos acontecimentos criminais, repetiam-se as características comuns aos programas similares em outros países, misturando-se informação com drama a ponto de a investigação ser conduzida pelos recursos audiovisuais. Não se tratava de tornar televisivos os atores do

processo jurídico, mas a própria investigação. Entre os elementos vividos na ocorrência criminal e a teatralização, cabia ao telespectador fazer a diferenciação, pois nada os separava claramente no curso do programa. Em virtude do conjunto discursivo proporcionado, enquanto os profissionais da justiça estiveram presentes no palco durante as primeiras exposições, misturados à simulação de técnicas jurídicas, acabaram por contribuir ainda mais para a manutenção desta dúvida inerente (POILLEUX, 1997, p. 4 e 5).

Témoin no. 1 inaugurou na França o novo papel da televisão, para a qual cada vez menos dirigem o olhar aqueles em busca de diversão, mas aqueles que visam se reassegurar. O espectador televisivo, historicamente carente de acesso à fala mudou de atitude: para além de informar-se de modo genérico ou sonhar por intermédio das estrelas de cinema, ele quer compreender sua própria vida. Por um lado, a participação de desconhecidos opera a possibilidade de restabelecer a confiança; de outro, permite tirar lições de suas experiências. A televisão se torna um lugar no qual as vidas se misturam, pessoas se reencontram e se escutam mutuamente pela intermediação do apresentador. Este desempenha um papel de “profissional da escuta”, conhecido no meio radiofônico, permitindo às pessoas exprimirem suas dificuldades e renovando a comunicação entre os envolvidos. Nesta espécie de televisão-compaixão, onde é possível exprimir-se e identificar-se, está colocado o espaço para o espectador vivenciar problemas piores que os seus. A produção de tal compreensão no contexto das questões judiciais, envolve o divulgação de uma imagem negativa da sociedade, como forma de justificar a oferta do programa, na figura do apresentador, como um reconfortador face às atrocidades do cotidiano (idem, p. 7 e 10).

As dramatizações eram conduzidas de forma a colocar o espectador em posição de vítima potencial. Explorava-se narrativamente o individualismo exacerbado, característico das sociedades ocidentais contemporâneas, insistindo sobre o sentimento de solidão e sobre as atrocidades da vida cotidiana, evidenciando a violência e o horror. Com este mecanismo, embora o programa disponibilizasse a si próprio como um elemento reatador dos laços sociais também contribuía para retro-alimentar os medos coletivos. Seguindo uma premissa das comunicações contemporâneas em termos de demanda por “aspectos humanos”, as

reconstituições dos crimes no *Témoin no. 1* orientavam-se pelo primado da emoção sentida pelo telespectador. Nesta lógica, o homem não é mais que um objeto e seus sofrimentos um meio. Por intermédio de atores os acontecimentos transcorriam lentamente, com os comentários de um narrador acompanhados por uma música dramática. A futura vítima era seguida em sua rotina diária nos menores gestos até que o destino se abatesse sobre ela. Nenhum detalhe era poupado e o desfecho das reconstituições, na maioria das vezes, dava-se pelo enquadramento detalhado da agressão, com o corpo da vítima em sangue. Para aumentar o efeito de “realismo”, a sequência era rodada em estilo amador (SODRÉ, 1996; POILLEUX, 1995, p. 7 e 8).

A fascinação pelo horror vai ao encontro dos fantasmas da contemporaneidade, implicando a idéia de que as atrocidades mostradas podem acontecer a qualquer um. “Amanhã pode ser você” era o slogan explícito do programa a assombrar o senso comum e a atraí-lo simultaneamente por seu caráter inexplicável e inevitável. A idéia de irrestrição quanto à possibilidade de tornar-se vítima, inegável elemento mobilizador de audiência, acabava por ocultar a tendência de vinculação dos agressores a aspectos sociais e étnicos presentes no imaginário social do crime.

Em maio de 1995 foi apresentado o caso da morte de um homem de vida amena e sem preocupações na faixa dos quarenta anos. Ele era de extraordinária gentileza e não hesitava em falar com os moradores de rua, os quais o reconheciam. Por vezes, imprudentemente, ele os convidava à sua casa para um café ou um copo de vinho até ser um dia encontrado em seu apartamento, assassinado com diversas facadas. Na medida em que nenhum elemento investigativo corroborava a tese da ligação entre os moradores de rua e o assassinato o apresentar furtou-se a unir expressamente os dois fatos. Entretanto, os elementos para o estabelecimento de uma relação de causalidade entre os “vagabundos” e o homicídio ofereceram-se ao longo de toda a narrativa da reconstrução. Este tipo de operação narrativa evidencia o caráter seletivo da ilusória virtude do programa em reatar laços sociais pela promoção de prisões, a qual se destinava unicamente aos socialmente integrados (POILLEUX, 1995, p. 9).

O caráter de simulacro investigativo, principalmente em termos de capacidade de resolução efetiva dos casos abordados em detrimento dos agentes formais de justiça ficou evidente em termos dos resultados concretos alcançados pelo programa. Ao contrário de *Crimewatch* ou *America's Most Wanted*, os quais, em período comparável de atuação, já haviam contribuído para a promoção de centenas de prisões, *Témoin no. 1* havia no máximo identificado cadáveres. Ninguém chegou a ser julgado, ainda que certas pessoas tivessem sido interrogadas pela polícia ou pelos juízes de instrução seguindo o programa e seus testemunhos. Este retrospecto incoerente com a crítica de uma justiça ineficaz que precisava ser substituída contribuiu decisivamente para o esgotamento do programa. Após quatro anos de emissões, a queda na audiência e a incapacidade em atrair anunciantes tornaram inviável a sua continuidade (POILLEUX, 1995, p. 19; DAUNCEY, 1998, p. 205).

Síntese do capítulo

Em todos os programas aqui analisados percebe-se a noção básica acerca do crime como uma ameaça à sociedade, assim como a idéia de que a comunidade desempenharia um papel importante na tentativa impor punição aos responsáveis pelo estado alarmante de violência na contemporaneidade. Entretanto, ao defenderem a necessidade de maior vigilância sobre o indivíduo, os programas colocavam para os indivíduos privado o problema da criminalidade, ao invés do Estado. Com efeito, em virtude da perda de capacidade de contenção pelos mecanismos tradicionais, a resposta apresentava-se possível somente pela intervenção dos programas e seus mecanismos de incitação à cooperação dos espectadores.

No caso inglês e norte-americano a adesão às agências formais de controle, particularmente à polícia, é mais premente, vinculada à legitimidade adquirida pelas autoridades somada ao endurecimento na política criminal nestas sociedades no âmbito da modernidade tardia. Isto não significou formas narrativas idênticas na abordagem dramatizada dos crimes reais por parte de *Crimewatch* e *America's Most Wanted*, assim como varia a intensidade da adesão à polícia. O programa

inglês, neste sentido, busca aparentar maior independência, também por conta do histórico de serviço público (e não estatal) da BBC. Embora os cuidados em transparecer narrativamente tais reservas tenham diminuído gradativamente até a saída de Nick Ross da função de apresentação do programa, estes em geral mantiveram-se bem mais ativos do que o programa apresentado por John Walsh na FOX, cujo cunho propagandista da lei e ordem é fartamente apresentado no discurso e em símbolos gráficos. As diferenças entre os dois programas também se manifestavam em termos do acento dramático das narrativas criminais apresentadas, o qual era mais pronunciado no *America's Most Wanted*.

Entre a defesa de seus próprios espaços de atuação contra o crime e a cooperação para com as instituições formais de controle, os programas antes de tudo se beneficiam das falhas do arranjo de lei e ordem. Este elemento é fundamental para o aumento do interesse possibilidade de resolução do problema da violência criminal pela televisão. Neste sentido, os programas expressam um novo arranjo nas relações entre as instâncias de justiça criminal, os *media*, e os espectadores, em termos de uma fascinação com o processo de detecção e investigação, o papel da polícia e a perseguição ao criminoso, os quais têm considerável sucesso na mobilização da audiência.

De modo conivente com os encaminhamentos convencionais em termos de política de controle criminal, os programas não só reforçam o discurso de endurecimento do arranjo de lei e ordem, mas produzem sua própria demanda por mais e mais punição. Entretanto, por operarem no controlado ambiente televisivo, têm a vantagem de alcançarem uma alta taxa de resolução entre os crimes apresentados. Neste aspecto específico, a exceção fica por conta do programa francês *Témoin no. 1*, o qual, após adotar uma postura abertamente crítica, em relação à polícia e ao judiciário, atuando inclusive com investigações paralelas, não conseguiu produzir resultados concretos em termos de resolução de casos ao longo de seu período de existência.

5 LINHA DIRETA: A TELEVISÃO CONTRA A IMPUNIDADE NO BRASIL

Neste capítulo trata-se especificamente do surgimento e da consolidação tardia do programa brasileiro Linha Direta da Rede Globo de Televisão em relação às demais atrações televisivas em outros países dedicadas à abordagem mista de jornalismo e dramaturgia acerca de crimes reais com o intuito de capturar acusados.

Primeiramente são enfocados os condicionamentos políticos e econômicos vinculados à sua estréia e a importância adquirida na grade de programação da emissora. A seguir são analisadas as características narrativas do programa de um modo geral, demarcando as possíveis mudanças na orientação editorial contempladas na totalidade de seu período de exibição.

5.1 As condições de surgimento do programa

A estréia no Brasil de um programa similar a *Crimewatch* ou *America's Most Wanted* ocorreu em março de 1990, antes mesmo da TF1 lançar o *Témoin no. 1* na França. Com o nome de Linha Direta, a Rede Globo de Televisão pôs no ar um programa aparentemente voltado a operar tal como seus antecessores de sucesso em outros países. A estrutura de apresentação envolvia reportagem e dramaturgia, áreas nas quais a emissora vinha historicamente mantendo a liderança de audiência do horário nobre. Por um lado, com o Jornal Nacional, o programa mais assistido do Brasil; de outro, com a “novela das oito”, designação cunhada graças ao sucesso do gênero associado ao horário de sua exibição. A estes dois aspectos fundamentais somava-se a novidade da possibilidade de participação do espectador. A partir da reconstrução dos casos na forma de documentários apoiados por simulações com atores, o programa apelava à audiência para que denunciasse os agressores apresentados ou que colaborasse com algum tipo de informação que levasse às suas capturas.

Sem evocar a totalidade de elementos narrativos e a intenção de envolver diretamente a audiência na captura de foragidos, outros programas dedicaram-se a

explorar a violência e o crime como temática central na história da televisão aberta³⁹ brasileira. É o caso de “O homem do sapato branco”, surgido em 1966 e apresentado por Jacinto Figueira Júnior. O programa e o personagem passaram pelas emissoras Cultura, Bandeirantes, Globo e SBT. Na Globo, foi o responsável por colocar a emissora na liderança da audiência quando esta não passava do terceiro lugar. Com perfis comparáveis, em outras emissoras, podem ser citados programas como “Cadeia” (1979, TV Tropical), “O povo na TV” (1981, SBT), “Aqui Agora” (1989, SBT), “Cidade Alerta” (1995, Record), “Na rota do crime” (1996, Manchete). Alguns destes programas já apresentavam formas de dramatização dos casos, herança do sucesso das antigas rádio-novelas. Outros inspiravam-se amplamente no rádio popular, como o programa “Plantão da Cidade” (Rádio Globo, Rio de Janeiro) e o programa “Gil Gomes” (Rádio Globo, São Paulo), cujo apresentador se tornou um dos grandes astros do sensacionalismo televisivo na primeira metade da década de 1990 com o telejornal “Aqui Agora” (MENDONÇA, 2001).

A primeira experiência do Linha Direta teve curta duração, influenciada principalmente pelo ambiente sócio-político e institucional do país à época, recém saído de um período de ditadura. Embora já se fizessem sentir os problemas vinculados à criminalidade urbana, em parte por conta do desvelamento das tensões e violências negligenciadas ou com divulgação proibidas pelo regime militar, dificilmente encontraria eco um programa de televisão pautado pela noção de que a ação policial seria uma resposta plausível aos problemas vinculados à transição para a democracia ou que a polícia poderia trabalhar melhor a partir de informações fornecidas pela audiência. Para além do sentimento, igualmente verdadeiro, de que a polícia era ineficiente, o país trazia em sua memória recente as atrocidades promovidas por aqueles que justamente deveriam “proteger e servir”.

Ademais, os serviços de telecomunicações sequer apontavam para a desconcentração que ocorreria anos mais tarde com a telefonia fixa e celular a partir da quebra do monopólio estatal em 1995, sem a qual se tornava difícil a

³⁹ Em canais de televisão por assinatura existem outras produções dedicadas a reportagens sobre ações policiais, crimes e prisões. Os responsáveis são geralmente produtores independentes que compram espaços em canais com cobertura regional.

manutenção efetiva de uma “Linha Direta”. Apesar deste lapso, o jornalista Hélio Costa, apresentador da primeira versão do Linha Direta, simulava atender ao telefone disponibilizado para receber as informações dos espectadores sem jamais passar do “alô” inicial. O primeiro caso foi solucionado um mês e meio após a estréia, mas o programa permaneceu no ar apenas por mais dois meses.

Além da baixa difusão social da tecnologia telefônica como elemento de ligação do circuito de interatividade entre a audiência, o programa e as autoridades, o fim precoce do primeiro Linha Direta pode ser entendido no sentido da inexistência das bases sociais e institucionais estabelecidas para seus similares na Europa e Estados Unidos, além do ambiente político favorável a medidas mais severas no âmbito do controle criminal. O sentimento popular do período no Brasil era oposto ao do endurecimento, uma vez que a memória dos impedimentos e da truculência policial promovidas por um regime político autoritário com 20 anos de duração era ainda recente. Embora a emissora certamente dispusesse de recursos técnicos e materiais, em termos de mobilidade e qualidade exigida pelo “padrão Globo” para este tipo de produção, não havia a contrapartida institucional por parte de polícia e da justiça. O país há pouco havia passado pela promulgação de uma nova constituição e a reorganização, ainda que precária, nos moldes de uma ordem democrática por parte dos agentes de segurança pública era insipiente.

Ao longo da década de 1990, o aumento da preocupação com o tema da segurança por parte da população diante da escalada das taxas criminais, acompanhado das tensões sociais vinculadas à desigualdade estrutural e aprofundadas pelas crises econômicas, as quais levaram o país a altas taxas de inflação e desemprego, começaram a fornecer à Globo o arranjo propício ao relançamento do programa.

Neste ínterim a temática criminal esteve presente tanto nas matérias dos telejornais diários como no “Fantástico”, tele-revista semanal levada ao ar todos os domingos há mais de 20 anos. Neste programa, por conta do maior tempo disponível para a preparação, a abordagem chega a contar com maiores cuidados de produção, extrapolando a crueza da mera reportagem cotidiana. Em sua forma ficcional, o crime violento também foi contemplado nas tramas do forte núcleo de

teledramaturgia da emissora, o qual é responsável pela produção de três telenovelas apresentadas diariamente.

Em meados da década de 1990, sob os primeiros efeitos do Plano Real, o qual estabilizou a economia e conteve a crônica escalada inflacionária no Brasil, assistiu-se a um expressivo crescimento no número de televisores vendidos, aumentando não só o número de televisores por lar, como também o número de lares com aparelhos de televisão. Isto significou um alargamento dos consumidores de produtos televisivos entre as faixas sócio-econômicas e a incorporação dos novos consumidores. Dados das agências de publicidade DPZ e Simonsem Associados indicaram um crescimento de mais de 20% (cerca de 6 milhões) no número de residências com aparelho televisor entre os anos de 1994 e 1998. No mesmo período, foram vendidos 27 milhões de novos aparelhos, o que significou um acúmulo nas residências que já possuíam televisor bem como a modernização dos aparelhos. O advento do controle remoto foi um fator determinante na guerra pela audiência, na medida em que facilitou o fenômeno comportamental do *zapping*, ou seja, a troca frequente dos canais (RONDELLI, 1998).

Com um olho na concorrência e outro na pretensão de manutenção do conceito de qualidade em sua programação, a Globo passou novamente a exibir o Linha Direta em sua mais conhecida e regular fase em maio de 1999, permanecendo 10 anos no ar. A fórmula foi basicamente a mesma da versão original, aprimorada pelos exemplos já então decanos dos programas similares e duradouros na Inglaterra e nos Estados Unidos: apresentação de casos criminais reais não solucionados pela polícia ou pela justiça com o auxílio de técnicas jornalísticas e dramáticas com vistas a promover a prisão dos acusados a partir da cooperação dos espectadores por intermédio de ligação telefônica ou carta, sob a garantia de total sigilo.

O chefe de reportagem do programa Linha Direta afirmou que o surgimento de uma parcela muito grande de público, a faixa “E”, aliada ao advento da televisão por assinatura, foram decisivos para a Globo retomar os planos de exibição de um programa como o Linha Direta. A mudança no arranjo sócio-econômico do país, bem como a emergência dos temas da violência, da criminalidade e da segurança como uma das principais preocupações da nova

sociedade democrática brasileira, serviram de aval para a retomada do projeto abreviado no início da década.

Uma reportagem exibida em novembro de 1998 no programa dominical Fantástico da Rede Globo acabou funcionando como piloto dos recursos formais que viriam a serem utilizados no relançamento do programa alguns meses depois. Na ocasião, Marcelo Rezende, o futuro apresentador do Linha Direta, entrevistara um criminoso responsável por diversos estupros e assassinatos na cidade de São Paulo, *O modus operandi* dos crimes vinculado ao espaço em que foram cometidos renderam-lhe a fama de “maníaco do parque”. As falas do criminoso, dos parentes das vítimas e das autoridades legais eram conduzidas por uma trilha sonora carregada e entremeada por simulações dramatizadas acerca da infância do “maníaco” e de seus atos delitivos. A possibilidade de divulgar casos de violência criminal com o argumento de serviço público, no sentido de contribuir para a prisão dos acusados com a ajuda da audiência, forneceu à Globo a arma adequada para enfrentar a perda de audiência na disputa com programas considerados populares como o “Programa do Ratinho” exibido pelo SBT e “Leão Livre” da Rede Record (SANTOS, 2001).

Apesar da motivação econômica em concorrer com programas de “apelo popular” na mesma faixa de horário em outros canais, a estrutura narrativa, os termos nos diálogos e os recursos visuais e sonoros utilizados no programa eram mais elaborados em relação aos concorrentes. Embora a Globo vinculasse formalmente tal condição ao enquadramento do Linha Direta em seu reconhecido “padrão de qualidade”⁴⁰, a sensível elevação de nível na abordagem de temas tradicionalmente considerados populares no âmbito televisivo era em boa medida facilitada pelo baixo calão dos programas competidores nas demais emissoras. Com

⁴⁰ Conforme discutido no Capítulo 2, desde sua fundação em meados da década de 1960, e principalmente após sua consolidação como emissora de televisão líder no Brasil, a Rede Globo sempre ostentou uma imagem de pioneirismo e modernidade, reunindo no plano simbólico, as aspirações ligadas às elites urbanas fortalecidas pelos movimentos de industrialização a partir dos anos de 1950. Tal postura refletiu-se progressivamente na expectativa com relação ao conteúdo de sua programação, a ponto do campo televisivo brasileiro legitimar a expressão “padrão Globo de qualidade”. Por conta deste padrão, a emissora sempre buscou equilibrar-se entre os tênues limites, colocados para as televisões comerciais de um modo geral, da busca por audiência e a exploração do sensacional.

efeito, esta relativa qualidade do Linha Direta não implicou a diminuição da capacidade do programa em atrair espectadores.

Em acordo com esta percepção, uma análise dos dados da audiência do Linha Direta, produzidos IBOPE, referente aos meses de maio a dezembro de 1999, revela que os espectadores distribuíam-se de forma relativamente homogênea entre as distintas faixas sócio-econômicas. Em outras palavras, o programa não só conquistara boa parte dos novos telespectadores “D” e “E”, como também apresentava um discurso atrativo às classes possuidoras de bens simbólicos e materiais, cada vez mais acuados pelo fenômeno da violência urbana (Quadro 2). Embora tenham sido detectados menos espectadores nas classes “A e B” e “C”, do que em “D e E”, não se observou uma concentração massiva nesta última.

QUADRO 2 - Perfil de audiência do Linha Direta segundo sexo, classe e faixa de idade - Público estimado em milhões - Maio a Dezembro/1999

Segmentos			Audiência por mês							
			Maio	Junho	Julho	Agosto	Setembro	Outubro	Novembro	Dezembro
Sexo	Crianças até 14 anos	x 1000	5.270	4.311	5.749	6.228	6.228	6.228	6.228	4.791
		segmento*	43%	35%	46%	50%	50%	50%	50%	39%
	Homens	x 1000	5.749	5.270	6.228	6.707	6.228	6.228	6.707	4.791
		segmento*	34%	32%	37%	40%	37%	37%	40%	29%
	Mulheres	x 1000	8.144	7.186	8.623	9.102	8.623	9.581	9.102	7.665
		segmento*	43%	38%	46%	48%	46%	51%	48%	41%
Classe	A e B	x 1000	5.749	5.270	6.228	6.707	6.228	6.228	5.749	5.270
		segmento*	39%	36%	43%	46%	43%	43%	39%	36%
	C	x 1000	7.186	6.228	7.665	7.665	7.186	8.144	7.665	6.228
		segmento*	44%	38%	46%	46%	44%	49%	46%	38%
	D e E	x 1000	6.707	5.749	7.186	8.144	8.144	8.623	8.623	6.707
		segmento*	40%	34%	43%	48%	48%	51%	51%	40%
Faixa de idade	02 a 09 anos	x 1000	4.791	3.832	6.228	6.228	6.707	6.228	6.228	4.311
		segmento*	67%	53%	87%	87%	93%	87%	87%	60%
	10 a 14 anos	x 1000	5.749	5.270	5.749	6.707	6.228	6.228	6.707	5.270
		segmento*	110%	101%	110%	128%	119%	119%	128%	101%
	15 a 24 anos	x 1000	6.228	5.270	6.228	7.186	6.707	7.186	7.186	5.270
		segmento*	66%	56%	66%	76%	71%	76%	76%	56%
	25 a 39 anos	x 1000	6.707	5.749	7.186	8.144	7.665	8.144	7.665	6.228
		segmento*	56%	48%	60%	68%	64%	68%	64%	52%
	40 anos e mais	x 1000	7.665	7.186	7.665	8.144	7.665	8.623	8.144	7.665
		segmento*	55%	51%	55%	58%	55%	62%	58%	55%

FONTE: Relatórios AIP Nacional - IBOPE

* proporção de espectadores dentro do respectivo segmento.

Quanto à faixa de idade dos espectadores do Linha Direta, verificou-se neste período inicial uma maior captação de audiência nos seguimentos de jovens, marcadamente entre as pessoas com 10 a 14 anos, seguida de crianças até 9 anos, proporcionalmente às suas participações na população (Quadro 3). Para o primeiro caso foram estimadas as audiências absolutas do Linha Direta, ou seja, toda a população entre 10 e 14 anos que assistiu ao programa⁴¹. A terceira faixa etária com participação relativa de audiência compreendeu os jovens de 15 a 24 anos, embora o total desta última faixa não fique muito distante daquela observada para pessoas com 25 a 39 anos e 40 anos ou mais. No tocante ao sexo dos espectadores, o Linha Direta apresentou uma capacidade de atrair mais mulheres do que homens em todos os oito primeiros meses exibição.

Outro dado relevante diz respeito à importância obtida pelo Linha Direta dentro da emissora. Durante os oito primeiros meses de exibição o programa manteve-se como o quarto mais assistido da Globo (Quadro 3). Em novembro de 1999 chegou a ser o terceiro, superando a considerada imbatível audiência dominical do programa Fantástico. A média mensal estimada de público ao final do primeiro ano de exibição ficou em torno de 6,8 milhões de espectadores, não muito longe da média do programa mais assistido do Brasil para o mesmo período, a novela das oito, com 8,8 milhões de espectadores.

QUADRO 3 - Estimativa de audiência total individual por programa e emissora - Público em milhões - Maio a Dezembro/1999

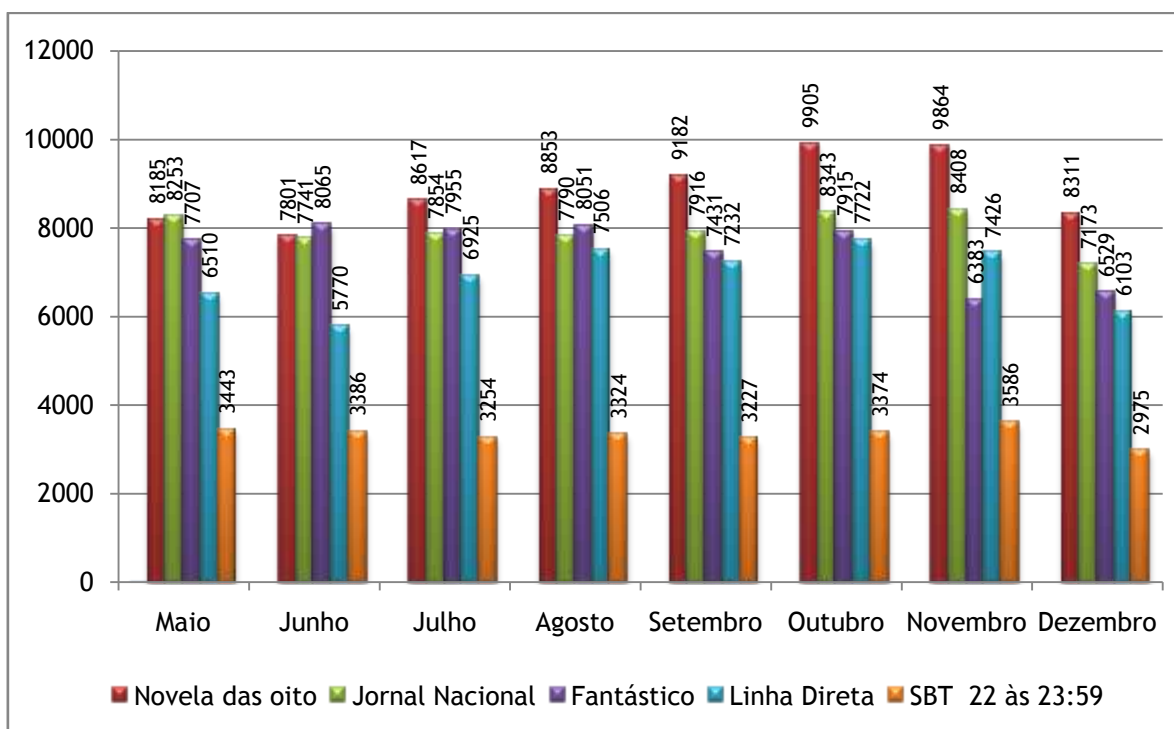
Programa	Espectadores x(1000)							
	Maio	Junho	Julho	Agosto	Setembro	Outubro	Novembro	Dezembro
Novela das oito	8.185	7.801	8.617	8.853	9.182	9.905	9.864	8.311
Jornal Nacional	8.253	7.741	7.854	7.790	7.916	8.343	8.408	7.173
Fantástico	7.707	8.065	7.955	8.051	7.431	7.915	6.383	6.529
Linha Direta	6.510	5.770	6.925	7.506	7.232	7.722	7.426	6.103
GLOBO - 22 às 23:59	5.650	5.955	6.056	6.017	5.706	6.144	5.804	5.723
SBT - 22 às 23:59	3.443	3.386	3.254	3.324	3.227	3.374	3.586	2.975

FONTE: Relatórios AIP Nacional - IBOPE

⁴¹ No Quadro 1, os números do IBOPE passam de 100% de audiência para a faixa dos 10 aos 14 anos. Para uma explicação de tal possibilidade vide Apêndice C.

Uma vez que a periodicidade do Linha Direta era semanal, sendo apresentado às quintas-feiras por volta das 22h e 30min, o único dado de audiência diretamente comparável ao seu principal concorrente, o “Programa do Ratinho”, exibido diariamente, dizia respeito à faixa de horário nas duas diferentes emissoras. Embora, a medição do IBOPE informe a audiência das 22 horas às 23 horas e 59 minutos, o que extrapola praticamente em uma hora o espaço em que o Linha Direta ia ao ar, pode-se dizer que o programa contribuiu decisivamente para a reafirmação da Rede Globo na posição de liderança da audiência em sua faixa de horário (Gráfico 1), mantendo uma vantagem absoluta em relação à segunda melhor colocada (SBT).

GRÁFICO 1 - Comparativo de audiência total individual por programa e emissora - Público estimado em milhões - Maio a Dezembro/1999



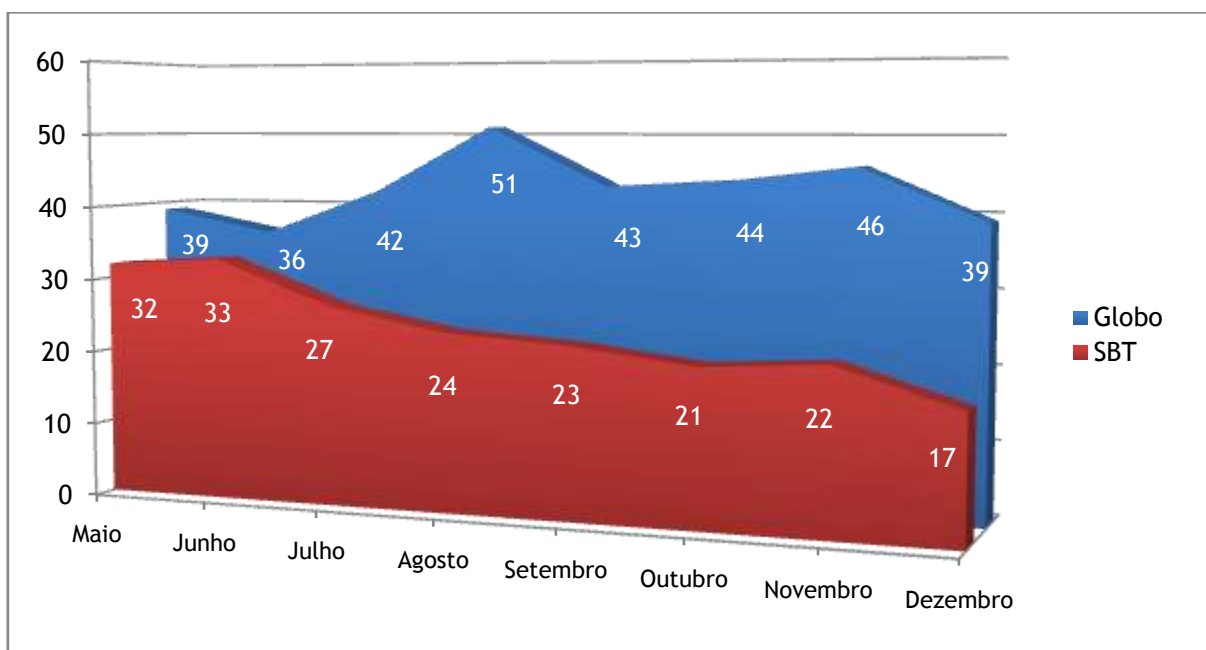
FONTE: Relatórios AIP Nacional - IBOPE

A análise do *share*⁴² de ambas emissoras na mesma faixa de horário, reforça a idéia de aumento da audiência da Globo em relação à concorrente depois de dois meses de apresentação do Linha Direta (Gráfico 2). No mês de maio o programa foi exibido apenas uma vez, o que explica o menor índice de participação na audiência

⁴² A explanação e a forma de cálculo do *share* de audiência encontram-se detalhadas no Apêndice C.

total na faixa de 22 horas às 23 horas e 59 minutos. A partir de julho, o número de espectadores da emissora nesta faixa de horário passou para praticamente o dobro do SBT, a segunda melhor colocada, mantendo-se aproximadamente nesta proporção até o final do ano.

GRÁFICO 2 - *Share*⁴³ médio de audiência total individual às quintas-feiras das 22h às 23h e 59 min por emissora - Maio a Dezembro/1999



FONTE: Relatórios AIP Nacional - IBOPE

Em parte, esta condição pôde estar associada a uma audiência inercial dos espectadores da “novela das oito”, historicamente o produto campeão de audiência da Globo, uma vez que o programa era neste período apresentado logo após a novela. Em 2004, coincidentemente com o adiamento do horário de exibição, o índice de audiência do Linha Direta sofreu uma redução. Apesar da perda em pontos de audiência, como de resto aconteceu com todos os seus similares nos outros países com o passar do tempo, o programa permaneceu na liderança do horário.

⁴³ Vide nota anterior.

5.2 A seletividade e as estratégias de legitimação do programa

Entre os elementos empregados na estratégia de competição por audiência, a seleção de casos criminais com capacidade de mobilização emocional dos espectadores apresenta-se como uma das mais importantes. Além deste aspecto, mais ligado à parcela de audiência em busca de entretenimento, a preferência por histórias com alto potencial de envolvimento está intimamente atrelado à capacidade do programa efetivar seu alegado serviço público, isto é, intermediar a cooperação dos espectadores a fim de promover capturas. Desde o início de sua exibição até dezembro de 2007 foram apresentadas 608 histórias, das quais 501, a grande maioria, referia-se a casos envolvendo homicídios (82,4%). Destes, 4 foram chacinas - metade praticada por policiais -, 5 estavam vinculados à violência política durante o regime militar e 8 deram-se em função de sequestros. O total de casos envolvendo crimes letais (homicídios e latrocínios) chegou a 88,8% em dezembro de 2007 (Tabela 1 e Gráfico 3).

TABELA 1 - Casos apresentados pelo programa Linha Direta segundo tipo criminais envolvidos - 1999 a 2007

Tipo criminal envolvido	Frequência	%
Homicídio	501	82,4
Latrocínio	39	6,4
Estupro / Abuso sexual	13	2,1
Sequestro	10	1,6
Desaparecimento	9	1,5
Estelionato	9	1,5
Roubo	4	0,7
Tráfico de drogas	4	0,7
Outros	19	3,1
Total	608	100,0

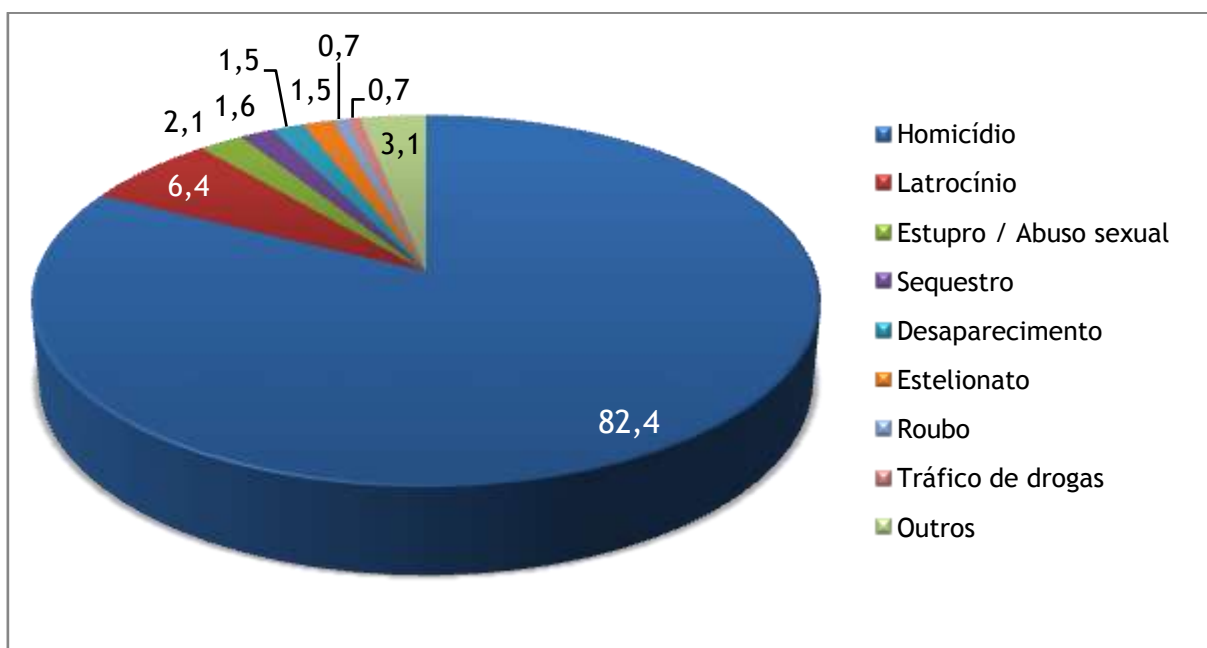
FONTE: <http://redeglobo.globo.com/Linhadireta/0,26665,4625,00.html>

A despeito de algumas poucas tentativas em abordar casos envolvendo corrupção e crimes ligados à esfera política, principalmente nos primeiros meses de exibição, a impunidade a ser combatida pelo programa tinha como principal alvo os crimes violentos contra a vida. Mesmo nos casos formalmente produzidos como

desaparecimento (1,5%), apesar de manter a tipificação legal atribuída pela polícia, o tratamento narrativo adotado nas simulações e na condução dos eventos pelo apresentador não raro levava a crer na existência de um culpado, insinuando a ocorrência de assassinatos para os quais a polícia não conseguiu avançar nas investigações. As estratégias narrativas desempenhadas neste sentido serão analisadas de forma mais detida no capítulo seguinte.

Com menor incidência (2,1%) foram ainda apresentados casos de estupro e abuso sexuais de crianças, sequestro (1,6%), estelionato (1,5%), roubos (0,7%) e tráfico de drogas (0,7%). A respeito desta última modalidade criminal, em 2 dos 4 casos apresentados pelo programa havia a participação ativa de agentes da polícia ou do exército.

GRÁFICO 3 - Porcentagem de casos apresentados pelo programa Linha Direta segundo tipo criminais envolvidos - 1999 a 2007



FONTE: <http://redeglobo.globo.com/Linhadireta/0,26665,4625,00.html>

Outros crimes⁴⁴ envolveram apenas 3,1% dos casos apresentados, os quais, em boa parte, foram abordados em programas especiais intitulados “Linha Direta -

⁴⁴ Entre os “outros” casos de baixa incidência apresentados figuraram: espiritismo, experiência de quase morte, discos voadores, incêndio, acidente radioativo, charlatanismo, desvio dinheiro público, erro médico, falsificação de remédios, furto, holocausto, lesão corporal, negligência, pedofilia, prática de aborto e tortura.

Justiça” ou “Linha Direta - Mistério”. “Linha Direta - Justiça” teve início em 2003 e dedicava-se a dramatizar casos policiais e judiciais famosos sem solução ou com encerramento controverso, alguns relativos à tortura e violência política durante o regime militar pós 1964. “Linha Direta - Mistério” foi ao ar durante o ano de 2005 e era reservado à abordagem de casos envolvendo aspectos religiosos, sobrenaturais, contatos extraterrestres e temas afins referentes a casos inexplicáveis pela polícia, justiça e ciência.

Dentre os casos exibidos no primeiro ano do Linha Direta, menos de um quinto (17,5%) ocorreram entre pessoas desconhecidas, ou seja, sem alguma forma de relacionamento prévio. Isto evidencia um aspecto peculiar da seletividade do programa, ligada à possibilidade de enriquecimento dos dramas apresentados a partir das situações em que se encontravam envolvidos os agressores e as vítimas. Questões decorrentes de relacionamentos conturbados, intolerância, opressão, prepotência são mais eficientes para prender a atenção dos espectadores, na medida em que evocam sentimentos associados a crimes de caráter tradicional, tais como inveja, vingança, ganância etc (TEIXEIRA, 2003, p. 70).

Além disto, uma vez que as histórias contadas acabavam quase sempre em crimes letais, eram capazes de mobilizar a audiência pela repulsa relativa a certas condutas sociais, as quais, conforme Durkheim (1978), em arranjos sociais tradicionais eram capazes de reforçar laços comunitários por conta da força da consciência coletiva como elemento central da dinâmica de coesão social. Entretanto, a comunidade virtual da audiência do Linha Direta, identificada e reunida sob a condição de vítima potencial, embora pudesse se revoltar contra o indivíduo que cometia o crime na história apresentada, não teria a capacidade de formular sanções restritivas fortalecedoras de uma coesão, mas sim um sentimento confuso de raiva e medo pelo que se acabava de assistir. Se na “solidariedade mecânica” decorrente da preponderância da consciência coletiva, ocorria a indignação por força do grupo e conseqüente reação para o restabelecimento da ordem social, no caso dos espectadores do Linha Direta o sentimento provocado ficava restrito ao indivíduo que assistia à dramatização do crime. O sentimento de inquietação despertado pela violência assistida tenderia mais provavelmente ser transformado em medo e desconfiança, os quais, de maneira silenciosa, são

compartilhados socialmente, agindo no sentido contrário ao da coesão social. Neste sentido, a contribuição do Linha Direta a partir da experiência proporcionada com o mundo criminal apontava para a construção de uma moral egoísta, amedrontada e anti-social.

5.3 Uma invasão consentida em nome da punição

O episódio que marcou o retorno do Linha Direta foi ao ar por volta das 22h do dia 27 de maio de 1999. Com um cenário noturno e uma iluminação sombria, o programa mantinha a continuidade temporal junto à audiência, provocando um senso de imediatismo e “tempo-real”, embora fosse gravado. Ao mesmo tempo apresentava as credenciais de um destemido investigador em meio às “trevas” da noite, ambiente que sempre fora o reino do desconhecido e do perigo no gênero criminal. A iluminação cuidadosamente preparada da primeira exibição também evidenciava a intenção de criar um cenário de suspense, onde os acontecimentos se desenvolviam sob sigilo, tal como deve ser em uma investigação (Figuras 14 e 15).

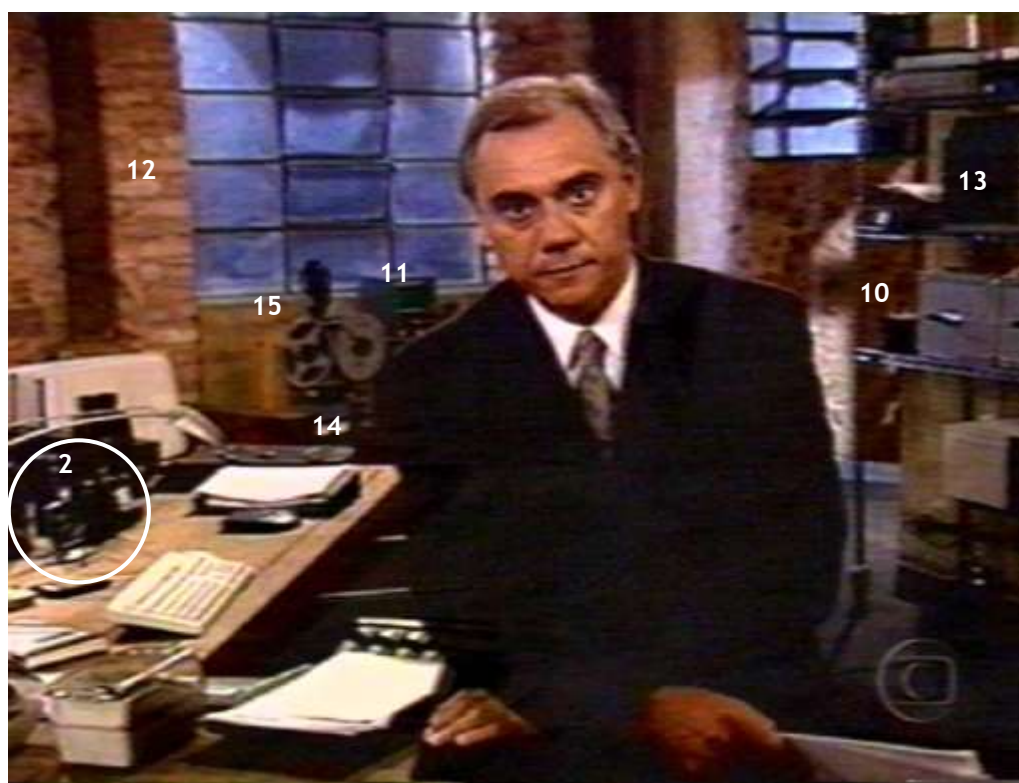


FIGURA 14 - Primeira aparição do apresentador de Linha Direta.

Fonte: Programa Linha Direta, Rede Globo de Televisão (27 de maio de 1999).

Formando o cenário do estúdio de apresentação do programa, podia-se notar colocada ao centro, uma mesa em “L” com cadeira tipo diretor e, sobre ela, além de disquetes e documentos em primeiro plano, diversos objetos⁴⁵ tais como agenda (1), binóculo (2), gravador de CD (3), teclado (4), monitor de computador (5) e calculadora (6). Embora poucos destes objetos tenham sido tocados pelo apresentador ao longo do programa, a presença icônica de tais ferramentas sugeria ser aquele o espaço onde se arquitetava e se desenvolvia o trabalho de investigação. Isto também operava no sentido de promover o apresentador a uma posição de super-policial, já que, à primeira impressão, parecia ser somente ele o responsável por todo o trabalho, desde a investigação até as revelações sobre casos que a polícia não conseguiu resolver. Ao fundo do cenário, um telão tipo *wall TV* (7) e um grande televisor (8), eram utilizados para a divulgação do número de telefone e caixa postal para a realização das denúncias. Posteriormente, nestes monitores seriam mostradas as imagens dos acusados e das vítimas.



FIGURA 15 - Estúdio de apresentação do Linha Direta.

Fonte: Programa Linha Direta, Rede Globo de Televisão (27 de maio de 1999).

⁴⁵ Identificáveis, conforme a numeração, nas Figuras 14 e 15.

O ambiente também se compunha de uma poltrona (9), a indicar a visita de um informante, ou de um dos envolvidos nos casos, e de estantes em aço com arquivos de gavetas (10), misturando o visual do programa com o de uma delegacia, mas também informando que o programa tem seus próprios registros e fontes de informação. As luminárias de teto (11) e a tubulação de ar condicionado à vista (fora de quadro) reforçavam a idéia de um esconderijo: um lugar sem preocupação com acabamentos por não estar exposto à visita que não fosse de seus convidados, no caso os espectadores, os quais compreenderiam perfeitamente as condições do ambiente, o qual, embora não fosse “bonito”, era adequado às contingências de uma central de investigação secreta no âmbito de uma guerra contra a impunidade. As paredes sem reboco (12) com grandes janelas, reforçavam a semelhança com uma fábrica abandonada, ao estilo dos lugares secretos nos filmes policiais e de ação hollywoodianos. Fitas de vídeo (13), um gravador de rolo (14), fones de ouvido (15) e um rádio comunicador (16) complementavam a referência ao caráter investigativo da circunstância.

A mistura de tecnologias atuais com equipamentos antigos, para além de uma tendência decorativa, de um lado, permitia ver o programa como um acumulador de conhecimento técnico e que tem, portanto, um passado, ou seja, não se tratava de um novato, um inexperiente. De outro lado, os equipamentos antigos como o gravador de rolo e o binóculo, funcionam melhor que o gravador de CD enquanto ícones associados a investigação e espionagem. No entanto, isto não impediu que na sequência do programa, o aparelho utilizado para reproduzir a gravação de uma conversa telefônica entre supostos envolvidos em um caso de homicídio fosse o CD e não o gravador de rolo. Neste caso, a utilização do CD também evocou um ícone contemporâneo ligado à noção de qualidade e clareza de som comparativamente aos suportes magnéticos.

Compondo a cuidadosa fotografia, uma iluminação teatral sobre o apresentador provocava em seu rosto focos de luz entremeados por sombras, aumentando o caráter dramático de suas expressões e palavras da mesma forma que o cenário como um todo recebia diversos pontos de iluminação contrastantes. De fundo sonoro, ostensivamente e com intensidade esmaecida durante as falas do apresentador, piano, cordas e instrumentos percussivos davam corpo a uma música

de suspense. Misturado aos sons destes instrumentos faziam-se notar, com certa intermitência, falas de um rádio sintonizado na frequência da polícia. Neste clima de suspense policial, o apresentador entrou em cena como quem é surpreendido pela câmera em seu trabalho investigativo e, com o semblante fechado após o tímido sorriso inicial, proferiu o discurso de refundação do programa:

APRESENTADOR: - Boa noite. Medo, impotência, desamparo. São sentimentos cada vez mais presentes no cotidiano de todos nós. Nós que vivemos no dia a dia cercados por uma violência cega. Uma violência que nos oprime. A partir de hoje você está em Linha Direta com seu direito. Em Linha Direta com a cidadania. Nós vamos contar toda a semana, histórias do nosso dia a dia. Histórias reais reconstituídas a partir de depoimentos, de inquéritos policiais, de processos que estão na justiça. Vamos entrevistar as vítimas e procurar os culpados. [Ouvem-se sons de sirene de polícia] A partir de agora eu e você estamos em Linha Direta. Pelo telefone [ouvem-se tons de discagem] (021) 547-9040 ou escrevendo para caixa postal 34108 você participa com a equipe de Linha Direta na investigação dos casos que vamos apresentar. Suas informações, suas pistas vão ser seguidas pela equipe do programa Linha Direta e sua identidade será mantida no mais absoluto sigilo (Programa Linha Direta, 27/05/1999).

Nestes dizeres o apresentador resumiu toda a intenção do Linha Direta em se tornar um guardião da cidadania. O primeiro esforço do programa, por intermédio da figura de seu apresentador, é o de colocar-se na mesma situação do espectador, no que diz respeito à potencialidade de ser atingido por um ato de violência. Isto fica claro pela utilização da primeira pessoa do plural para referir-se ao “medo presente no cotidiano” e àqueles que vivem “cercados por uma violência cega que oprime”. Assim, o programa, além de colocar-se ao lado de sua audiência, vem a congregá-la sob a mesma condição: a de vítima potencial.

Além disto, trata-se de uma “violência cega”, ou seja, uma violência que é igual para todos na intensidade e nos meios, sem distinguir classe, gênero, etc. Embora os índices de criminalidade violenta tenham aumentado bastante na última década no Brasil, as pesquisas sociológicas mostram que, para crimes como homicídio, por exemplo, existem determinantes sociais, econômicos, geográficos, de gênero, bem como à dinâmica do tráfico de drogas os quais não podem ser ignorados (TAVARES DOS SANTOS, 1999).

A referência do programa à cegueira da violência opunha-se propositalmente a máxima do direito segundo a qual “a justiça é cega”. Ou, pelo menos, deveria. Não sendo, não funciona, permitindo ao programa colocar-se a tarefa de, por seus

meios, promover alguma justiça. Isto fica ainda mais evidenciado pela fala na sequência: “a partir de hoje você está em Linha Direta com seu direito, em Linha Direta com a cidadania”.

Naquele momento, dava-se uma separação categórica do programa em relação à audiência. O movimento inicial de aproximação cedia espaço à emergência do programa como o líder de um grupo até então impotente frente à violência. Pelo oferecimento de uma possibilidade de recurso frente às injustiças cotidianas, o programa subjugava sua audiência ao mesmo tempo em que instaurava sua autoridade legítima frente às instâncias formais de controle, avisando que iria “entrevistar as vítimas e procurar os culpados”. O poder auto-proclamado do programa era reforçado pelo soar de uma sirene de polícia ouvida neste momento. Além disto, prometia fazê-lo de forma mais eficaz do que a polícia e a justiça, mantendo a identidade de quem colaborasse com pistas, sob o “mais absoluto sigilo”.

A continuidade da utilização da primeira pessoa do plural conferia um sentido participativo às ações do programa por parte da audiência, embora, a partir da metade da fala inaugural, o apresentador se referisse a “nós” como a equipe do programa. A interação com o espectador passa a uma forma mais personalizada, refletindo a nova posição ocupada pelo programa na relação de autoridade instaurada: “A partir de agora eu e você estamos em Linha Direta” ou “você participa com a equipe de Linha Direta na investigação dos casos [...] suas informações, suas pistas vão ser seguidas pela equipe de Linha Direta”. Enquanto no início do discurso de abertura o emissor colocava o programa na mesma condição de impotência do espectador no que se refere ao quadro de violência reinante, ou seja, “nós que estamos oprimidos, o que vamos fazer?”, ao final, o coletivo foi substituído pela velha relação personalizada das desgastadas práticas políticas de tipo “eu” e “você”.

Ao longo do primeiro ano de exibição, nem todos os casos produzidos pelo programa haviam sido solucionados. Em outras palavras, não eram apresentados somente foragidos julgados culpados pela justiça, mas também acusados que ainda não haviam passado por julgamento. Por conta de desdobramentos legais, embora a grande maioria dos processos judiciais tenham sido favoráveis à emissora, esta

conduta foi aos poucos sendo modificada a partir do final do ano de 2000. As alterações insinuadas para o programa envolveram a mudança do apresentador e co-idealizador Marcelo Rezende por Domingos Meirelles, assim como na equipe de produção e direção. Com efeito, operou-se uma gradativa modificação na linha editorial, acompanhadas por modificações na vinheta de abertura e cenografia. Agregou-se um elemento na dinâmica de seletividade dos casos, os quais passaram a ser abordados apenas se a denúncia tivesse sido formalmente oferecida por um Promotor de Justiça. No mesmo sentido, as simulações passaram a trazer legendas informativas quando as cenas, diálogos e outros elementos narrativos referiam-se a informações providas pelo Ministério Público. Isto não impediu que em alguns casos o programa tenha promovido, sem direito a recurso, um julgamento eletrônico dos envolvidos, uma vez que a simples exibição de uma pessoa na condição de acusado em rede nacional de televisão é capaz de construir uma imagem inapelável de culpa.

A partir de 2002, consolidando as modificações iniciadas em 2000, o cenário ganhou uma atmosfera mais leve e fluída, com divisórias transparentes demarcando passagens ao estilo de pontes pelas quais o apresentador transita durante a condução dos casos. O novo conjunto visual sugeria modernização e elevação de nível em relação ao estúdio anterior com aspecto de porão. O senso de superioridade provido pelas grandes aberturas no piso, cercadas por anteparos de vidros reforçavam a noção de um alto posto de observação e evocavam um aspecto de vigilância moderna, constante e geral, ou seja, para todos. A elevação garantia também uma noção de intangibilidade, e portanto, incorruptibilidade, ao contrário de como são historicamente percebidas as autoridades, principalmente policiais, no Brasil (Figura 16).

A nova fotografia, embasada em uma iluminação mais clara e parelha, sem as diversas zonas marcadas de luzes e sombras da ambientação anterior, também funcionava no sentido da realização de um trabalho limpo, onde não há nada a esconder.



FIGURA 16 - Vista do estúdio do Linha Direta a partir de 2002.

Fonte: Programa Linha Direta, Rede Globo de Televisão (4 de maio de 2006).

Além disto, o conjunto da narrativa do programa apresentou certo relaxamento na postura manifesta de combate à impunidade pelo enfrentamento da má condução dos casos pelas autoridades formalmente constituídas. No período sob a apresentação de Marcelo Rezende, por vezes a incompetência dos policiais na formulação de um inquérito era objetivada, ou seja, trazida à tona na narrativa do caso, chegando a funcionar como elemento encadeante do esforço para clarear o caso junto à audiência. Os desdobramentos pejorativos à atividade da polícia e de realização da justiça eram inevitáveis, mas faziam parte da equação de legitimação do programa. Isto não chegava a abalar a relação do Linha Direta com as autoridades de um modo geral, já que a dinâmica de seleção dos casos operava um efeito difusor: o privilégio a crimes letais de perfil tradicional, isto é, homicídios motivados por questões passionais, acabava por restringir os desdobramentos políticos e institucionais aos contextos locais nos quais os crimes ocorriam, de modo que a crítica a má condução de um inquérito por parte de um delegado de uma cidade do interior poderia ir ao ar - como, por exemplo, ocorreu no programa

exibido em 7 de setembro de 1999 - sem que as polícias como um todo se sentissem atingidas ou desmerecidas.

A diminuição aparente do atrito potencial entre o Linha Direta e as agências formais de controle criminal esteve relacionada à fase pós Marcelo Rezende, no sentido de críticas manifestas à atuação da polícia e do judiciário em favor de elementos mais sutis para a manutenção do argumento de imprescindibilidade do programa. O próprio visual de “transparência” do cenário funcionou neste sentido, contraposto à noção presente no senso comum de falta de transparência e controle público na condução das questões ligadas à segurança, principalmente no âmbito policial. Em outras palavras, por meio de mecanismos narrativos cada vez mais sofisticados, o programa permaneceu proporcionando um espaço simbólico próprio de realização de justiça, relativizando, neste sentido, o papel das delegacias e tribunais.

De forma bem mais perspicaz que o programa francês *Témoin no. 1*, o Linha Direta operou a legitimação de seus meios próprios de ação, paralelamente à polícia e à justiça, sem parecer opor-se às instituições, apesar de colocar-se além de um simples colaborador destas. Esta invasão consentida do poder legítimo da polícia e da justiça deu-se no sentido de uma inflexão cultural das práticas jurídicas e de controle social. O novo horizonte de percepção na resolução de conflitos criminais oferecido pelo Linha Direta, no qual ele próprio jogava um papel fundamental, evidencia-se nos casos em que os acusados foram presos antes mesmo do programa ir ao ar. Por mais de uma vez, ao tomarem conhecimento que seus crimes seriam abordados pelo programa, os criminosos entregaram-se à polícia como forma de tentar impedir a divulgação de suas identidades em rede nacional de televisão. O Linha Direta, por sua vez, manteve as exposições e a direção do programa justificou sua atitude a fim de não incentivar este tipo de manobra (MEMÓRIA GLOBO, 2008).

O programa efetivou o interesse da emissora em recuperar a audiência com um programa de temática ligada ao crime, à violência e à impunidade sem, de um lado, incorrer no sensacionalismo trivial dos programas concorrentes e, de outro, declarar uma guerra aberta à polícia e à justiça. Entre as estratégias ambíguas utilizadas na relação com os agentes da área de segurança está o fato do Linha

Direta nunca ter feito aparecer policiais em seu estúdio. Esta espécie de ocultamento era também uma forma de manter uma imagem de autonomia no trabalho de resolução dos casos.

O movimento de adesão cautelosa à imagem da polícia por parte do Linha Direta, ou, visto por outra perspectiva, de emersão de uma imagem ativa e positiva da polícia, deu-se apenas mais tarde. Apesar da má imagem que as polícias brasileiras, particularmente algumas estaduais, ainda gozam junto à população, após quase duas décadas de experiência democrática ocorreram alguns avanços, em boa medida estimulados pelas operações exitosas da Polícia Federal contra criminosos historicamente considerados intocáveis na sociedade brasileira.

O novo cenário instigou o oferecimento de uma referência objetiva à ação policial na vinheta de abertura do programa a partir de 2006. Imagens de carros de polícia completam a sequência de perseguição iniciada por imagens de uma câmera subjetiva em deslocamento acompanhando um criminoso em fuga que passa por diversos lugares. Ritmando a ação, uma guitarra distorcida ressaltava apenas a melodia do efusivo refrão do tema musical original de 1999. Nas aberturas anteriores, a única referência a símbolos policiais era sonoplástica: o som de uma sirene. Nenhuma imagem concreta ilustrava a primeira versão da vinheta inicial do programa, apenas evoluções de formas e cores entremeadas pela logomarca da emissora até a assinatura final com o logotipo do programa. Quando em 2002 passaram-se a usar algumas imagens, estas eram apenas de atos criminais a transcorrer.

Diante do cuidado necessário em estabelecer uma relação de proximidade com instituições cujas reputações são más, o elemento garantidor da existência do programa dava-se por uma relação direta para com os espectadores. Por mais que o aspecto de entretenimento constante nas dramatizações exercesse um peso importante na fidelidade de uma audiência acostumada ao formato das novelas, o componente fiador da legitimidade do programa era a possibilidade de divulgar prisões efetuadas a partir da colaboração dos espectadores e de sua ação mediadora. Tal condição era manifestada expressamente no discurso tanto do primeiro quanto do segundo apresentador ao final de cada caso, quando

convidavam o espectador a realizar denúncias ou fornecer informações sobre os acusados dos crimes:

APRESENTADOR: - Se você tem alguma pista que leve a Joaquim Pereira Filho, 62 anos, ligue para Linha Direta: Rio de Janeiro 547 9040. Sua identidade será mantida no mais absoluto sigilo (Programa Linha Direta, 27/01/2000).

O vínculo de sua atuação ao de uma instância de participação por parte do público ia além da mera interação com um programa televisivo. O apelo à denúncia engendrava a possibilidade do telespectador participar de um processo de punição de culpados, e neste sentido, perceber-se como parte de um sistema de realização de justiça, de valorização de direitos, ainda que mediaticamente. Neste sentido, desde as primeiras exposições, o Linha Direta apresentava-se à sua audiência como um espaço privilegiado de promoção de direitos e da cidadania. Nas palavras de um dos seus apresentadores:

A partir de hoje você está em Linha Direta com seu direito. em Linha Direta com a cidadania (Marcelo Rezende, apresentador do programa Linha Direta 27/05/1999).

O apresentador, entretanto, não se referia aos diversos aspectos da cidadania⁴⁶ sistematicamente negados à imensa maioria dos brasileiros ao longo da experiência republicana do país. Este prometido acesso aos direitos dizia respeito tão somente ao contato com uma forma de percepção da justiça criminal que está sendo realizada, traduzida, conforme o discurso do programa, pelo combate à impunidade. Também estava implícita a idéia de um antídoto à impunidade pelo advento do programa.

Com isto, o Linha Direta estreitava sua ligação com a audiência, fazendo crer que, pela atividade por si exercida, fazia o “poder público”, chegar aos espectadores os quais, de outra forma, não teriam contato com a realização de justiça. Por este lado, o programa pode ser visto como um difusor de denúncias sobre corrupção, falhas e desmandos na polícia e na justiça, além de provedor de noções sobre alguns direitos e em certa medida, de dever dos cidadãos em participar da melhoria do sistema criminal e do combate à impunidade. De outro lado, conforme já mencionado, este apelo à participação, apoiado em um discurso

⁴⁶ Conforme abordados por MARSHALL, T. H. Cidadania, classe social e status. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

de promoção de direitos, operava no sentido da legitimação do próprio espaço de atuação do Linha Direta, construindo em torno de si a imagem de uma das poucas instâncias de participação pública em um país com uma população tão carente de ser ouvida. Apoiado nesta noção, o programa exercia também um papel reivindicador de participação em nome dos espectadores.

Paradoxalmente, ao contrário do programa inglês *Crimewatch*, o Linha Direta promovia uma ligação com as agências formais nada direta, já que os canais oferecidas para denúncias eram administrados pelo próprio programa, implicando que todas as informações recebidas fossem mediadas pela equipe de produção antes de chegarem à polícia.

A idéia inicial de luta contra a impunidade foi sendo incrementada por um senso de profissionalismo voltado para uma lógica de produtividade que marca a segunda fase do programa. O cenário mais limpo e os espaços narrativos mais definidos de atuação do apresentador, das simulações com atores e da participação dos reais envolvidos no caso - familiares e autoridades - compõem a intenção de uma maior objetividade nas reconstruções visando resultados em termos de prisões realizadas. De fato, até dezembro de 2007, após 608 casos apresentados o programa havia contribuído para a captura de 431 foragidos.

Isto não significou que as simulações dos crimes com atores deixassem de fazer uso de um grande arsenal de técnicas mobilizadoras de emotividade, tais como efeitos sonoplásticos, trilhas sonoras conduzindo o ritmo e os sentimentos envolvidos na narrativa, enquadramento de câmera privilegiando o ponto de vista da vítima (Figura 17), efeitos de pós-produção como câmera lenta, entre outros, os quais serão analisados de forma mais detida no próximo capítulo.

Entretanto, esta lógica de eficácia pode ser atribuída à criação de programas especiais como “Linha Direta: Justiça” e “Linha Direta: Mistério” a partir de 2003, exibidos uma vez por mês e destinados exclusivamente à abordagem de eventos criminais violentos de grande repercussão ou fenômenos inexplicáveis ocorridos em tempos passados. Com este recurso, o programa dispôs de espaços onde pudesse fazer uso mais livre da dramatização sem com isso afetar a seriedade e credibilidade do programa no trato dos casos atuais. A reconstrução de casos

célebres funcionaria até mesmo como uma espécie de capacidade adicional em reviver com detalhes casos esquecidos ou negligenciados pelas autoridades em tempos passados e os resultados em termos de audiência foram bastante satisfatórios.



FIGURA 17 - Câmera no ponto de vista da vítima.

Fonte: Programa Linha Direta, Rede Globo de Televisão (27 de maio de 1999).

Em fevereiro de 2008 a emissora anunciou a suspensão da produção do Linha Direta. Boa parte do conteúdo relativo aos vídeos do programa no portal da Globo na internet tiveram seus acessos bloqueados. Antes de tornar-se inacessível diretamente, a página do programa exibiu por alguns meses uma curta nota oficial justificando a decisão:

A respeito das manifestações de entidades ligadas aos Direitos Humanos pela continuidade do programa Linha Direta - por seu reconhecido interesse público -, informamos que a TV Globo passou a adotar o sistema de temporadas. Mesmo com êxito e importância comprovados, os programas têm sua exibição suspensa, passando por uma reavaliação para nova exibição futura. Agradecemos pelo reconhecimento e esperamos voltar em breve com uma nova versão de Linha Direta. Central Globo de Comunicação. Rio de Janeiro, 01 de fevereiro de 2008 (LINHA DIRETA, 2008).

A ordem da diretoria de produções da emissora deu conta de um corte em todas as despesas de programas envolvendo deslocamentos e demais elementos onerosos que não estabelecessem uma relação favorável em termos de audiência. Desde 2004, com o adiamento do horário de exibição do programa os índices de audiência foram reduzidos e, ao contrário de programas como *America's Most Wanted*, cujo formato foi facilmente aceito pela emissora por conta do baixo investimento comparativamente aos demais programas do horário nobre, o Linha Direta, com suas incursões pelo interior do Brasil e a manutenção de uma central telefônica própria com atendimento 24 horas para o recebimento de denúncias, não era exatamente uma produção barata. Ao final de 8 anos de exibição sua equipe contava com quase 150 profissionais, os quais ocupavam dois prédios no complexo de estúdios da Rede Globo na cidade do Rio de Janeiro.

Síntese do capítulo

O programa Linha Direta da Rede Globo de Televisão caracterizava-se pela dramatização de crimes violentos contra a vida cujos acusados ou culpados encontram-se foragidos. Misturando jornalismo e ficção, o programa utilizava alguns recursos da reportagem tradicional e simulava casos criminais com atores, lançando mão de toda a experiência da emissora no campo da teledramaturgia. A narrativa decorrente deste arranjo, voltada aos aspectos potencialmente emotivos dos crimes, servia de principal apelo à audiência para que denunciasse os agressores apresentados ou que colaborasse com algum tipo de informação por intermédio dos canais disponibilizados pelo próprio programa.

Segundo os parâmetros do campo da televisão, o sucesso da experiência pôde ser verificado pelos altos índices de audiência alcançados. O número de foragidos capturados seria um indicativo de grande eficiência, em termos da postulação de um espaço de combate à impunidade e, portanto, de um serviço de interesse público na área da segurança, não fosse o modo como se constituía o percurso da produção dos casos como um todo, da seleção à divulgação da prisão efetuada. Em outras palavras, a clara preferência por crimes violentos contra a vida envolvendo pessoas próximas, a qual atendia ao interesse de maior disponibilidade de elementos emocionais para serem explorados na dramatização,

implicava que os casos já tivessem uma boa quantidade de elementos elucidativos levantados. Em virtude do relativo adiantamento do trabalho investigativo policial, muitos deles estavam praticamente resolvidos, bastando encontrar ou recapturar o foragido. Por conta disso, em vários episódios o apresentador relatou que o criminoso havia sido preso durante a semana em que o caso apresentado estava sendo produzido, ou seja, sem a necessidade do programa.

Nos dois primeiros anos de exibição do programa os casos abordados envolveram não somente foragidos julgados culpados, mas também acusados sem julgamento, por vezes com inquérito em aberto e sequer denunciados. Isto levou a que o programa tenha promovido, sem direito a recurso, um julgamento eletrônico dos envolvidos. Ainda que o Linha Direta tenha promovido modificações sensíveis a partir da substituição do apresentador ao final do ano de 2000, dentre as quais a referência a acusados somente com aval legal das autoridades e a adoção de uma postura mais comedida na apresentação e narração dos casos, afirma-se a hipótese de que o programa não atuava somente como um colaborador das agências formais de controle. A invasão do poder legítimo da polícia e da justiça, consentida pelas próprias autoridades e pela audiência, não se dava por uma oposição aberta aos trâmites investigativos e processuais, mas por uma reinvenção cultural das práticas jurídicas e de controle social, relativizando, em proveito próprio, os papéis das delegacias e tribunais na sociedade.

6 O SIMULACRO TELEVISIVO DA CRIMINALIDADE

Este capítulo trata dos recursos formais utilizados e do discurso presente nas narrativas dos crimes, tomando como referência empírica o programa Linha Direta. As constatações apresentadas têm por base a análise empírica desenvolvida com o programa de análise qualitativa NVivo, nos moldes expostos no capítulo metodológico. Na medida do necessário são apresentados contrapontos e aproximações do programa Linha Direta com os demais exemplos internacionais dos produtos televisivos acerca de crimes reais, expostos no Capítulo 4.

6.1 Cenários narrativos e personagens no Linha Direta

Assim como os demais programas do gênero apresentados na Europa e Unidos, o Linha Direta se desenvolvia basicamente a partir de quatro cenários narrativos, entendidos enquanto espaços dentro dos quais as ações acontecem: o estúdio-base; os ambientes das simulações; os locais de tomada de depoimentos; e os locais reais de ocorrência dos crimes.

O estúdio-base é a casa do programa. De lá, o apresentador proferia, sempre em cena, o “boa-noite” inicial e final, sendo o único personagem a habitar este espaço. Embora na primeira versão do cenário alguns elementos, como a poltrona branca colocada junto à parede, sugerissem possíveis visitas de denunciante ou informantes, com o novo ambiente visual a partir de 2002, o estúdio-base ganhou um aspecto mais limpo sem a profusão de elementos cenográficos da versão anterior. Ao atuar neste espaço, o apresentador coloca-se na posição do espectador que assiste ao acontecimento dos crimes, tal qual a audiência em casa.

A referência ao estúdio-base, após as cenas de simulação dos crimes, é como um retorno ao mundo real, embora sem endereço. As imagens e palavras emanadas do estúdio pelo apresentador parecem estar sendo filmadas naquele instante, assim como um telejornal. Entretanto, o distanciamento em relação à audiência inerente ao telejornal não ocorria nesta situação. Tratava-se de uma aproximação no tempo e no espaço, baseada na posição em que se colocava o apresentador, tecendo

comentários sobre os casos apresentados, como um vizinho que presencia um ocorrido e o comenta aos conhecidos.

A existência deste ambiente narrativo em programas comparáveis de outros países não encerra necessariamente a modalidade discursiva inerente ao arranjo cênico que o Linha Direta dispunha. No *Témoin no. 1*, além dos dois apresentadores, o espaço do estúdio-base do programa era dividido com parentes ou envolvidos com a vítima, ainda que estes ocupassem espaços simbolicamente demarcados, tendo por referência um recinto de audiência judiciária. Também no *Crimewatch* não são apenas os apresentadores, jornalistas identificados com a BBC, que aparecem no ambiente de apresentação do programa: oficiais de polícia figuram apresentando casos de menor importância e todo o trabalho de atendimento às ligações dos espectadores, igualmente desempenhado por policiais, ocorre no ambiente narrativo do estúdio-base.

Os ambientes das simulações constituem espaços nos quais as equipes de produção dos programas colocam em ação toda sua capacidade imaginativa de recriação dos diálogos, adequação dos atores às características das vítimas, agressores, familiares, enfim, tudo aquilo que precede e desemboca na cena do crime. O ato de fazer ver o crime ocorrido constitui-se em uma estratégia de construção de verdade por referência à realidade, fundamental como critério consolidador da legitimidade deste tipo de programas. No Linha Direta, toda semana, a partir das informações de familiares, testemunhas, dos inquéritos policiais e das denúncias do Ministério Público, são reconstruídas as diferentes locações pelas quais se desenvolvem as histórias contadas. Neste espaço de dramatização, juntamente com os atores que interpretam os personagens envolvidos, surge de forma oculta o narrador, cuja função é conduzir o espectador pela trama, chamando atenção para determinados aspectos da narrativa. No *Crimewatch* o próprio apresentador cumpre o papel da narração nas dramatizações ou, por vezes, esta função é desempenhada pelos policiais investigadores responsáveis pelo caso.

A designação “simulação” para caracterizar a dramatização dos crimes com o uso de atores era utilizada somente pelo programa brasileiro. No caso do *Crimewatch* este momento no programa é chamado de “reconstrução” e no

America's Most Wanted “re-encenação”. Independentemente dos rótulos, neste ambiente narrativo ocorrem lacunas quanto às informações adquiridas junto à família da vítima, a polícia e a justiça, as quais são preenchidas a partir de uma idéia de licença televisiva, por analogia à licença poética. Trata-se de invenções destinadas a constituir pontes narrativas efetivadas não somente em diálogos, mas também expressões, objetos, figurinos, sons, enquadramentos de câmera e mesmo o fluxo das imagens, ou seja, a montagem das cenas. Todos os programas utilizam expedientes similares nas dramatizações e o fato de chamarem o espaço próprio para divulgação destas histórias revividas por atores de formas distintas está ligado a estratégias de convencimento da audiência quanto às informações ali disponibilizadas.

Neste sentido, o *Linha Direta* emprega um termo mais apropriado ao espaço de possíveis invenções de falas e detalhes do crime necessários à dramatização das histórias na televisão. Ao simular os eventos, o programa, de um lado, reconhece a carência de elementos determinadores de uma verdade absoluta naquilo que narra, embora, de outro, estabeleça com relação a si próprio, tendo por base sua credibilidade e da emissora, os critérios de aceitação da versão encenada como determinantes do que ocorreu para fins de punição. Isto implica que o ambiente narrativo da simulação no *Linha Direta* demarque certa autonomia em relação às agências formais de controle, postura que acompanha a estratégia de aproximação cautelosa de sua imagem à das instituições policiais e judiciárias desde sua estréia. Recorrendo à “reconstrução”, o programa inglês *Crimewatch* adota o mesmo vocábulo utilizado pela polícia para reviver a cena criminal em busca de mais indícios a fim de esclarecer um crime. Com isto, de um lado, o programa inglês deixa claro a observância aos limites estipulados pela polícia quanto às informações necessárias a contar a história; de outro, arca com o constante ônus de prestar contas à polícia e à audiência caso algum elemento extrapole os limites desta pretendida objetividade ao dramatizar os crimes.

Os locais de tomada de depoimentos variam de acordo com os programas e os emissores do discurso. No *Témoin no.1* e no *Crimewatch* este cenário narrativo não coincide com espaços físicos próprios, isto é, os depoimentos de familiares das vítimas ou investigadores podem ocorrer no próprio estúdio-base, conforme

analisado anteriormente. Já no Linha Direta, uma vez que apenas o apresentador aparecia no estúdio do programa, esta distinção era evidente. No caso de depoimentos de autoridades, como Secretários de segurança, promotores, delegados, peritos, bem como advogados, médicos, psiquiatras, o espaço privilegiado era o respectivo local de trabalho. Em contrapartida, se eram ouvidos parentes, amigos ou conhecidos da vítima privilegiava-se o espaço doméstico. Em poucos episódios estas disposições foram invertidas. O acusado, nas raras vezes em que falou por sua própria voz, encontrava-se no cárcere ou sendo preso. Diferentemente das simulações, no espaço narrativo dos depoimentos o tom era de objetividade jornalística, principalmente quando se tratava de autoridades. Já quando os depoimentos eram de parentes esta noção era quebrada pela inserção de fundos musicais melancólicos e a disposição das falas destes familiares, entremeadas às cenas das simulações, operavam um efeito de reforço da verossimilhança dos eventos encenados pelos atores.

Os locais reais onde ocorreram os crimes constituíam um espaço misto de reportagem e dramaturgia. Comparativamente, este espaço narrativo no *Crimewatch* é o mesmo das reconstruções, uma vez que os atores ocupam os lugares reais onde os crimes ocorreram para desempenhar as dramatizações. Neste aspecto, o Linha Direta utilizava uma estratégia dupla: além dos cenários desenvolvidos para as simulações dos crimes, algumas vezes foram utilizados locais reais de ocorrência dos crimes como locação, particularmente no primeiro ano de exibição. Quando isto ocorreu, o fundo sonoro e as pausas foram utilizados para indicar quando se estava tratando de simulação. Quando o espaço narrativo apareceu sem recorrer à dramatização, geralmente estavam presentes autoridades policiais e um repórter do programa. No período em que estive à frente do programa, o próprio Marcelo Rezende chegou a atuar como repórter nos locais reais dos crimes. O caráter dramático deste espaço narrativo ganhava força particular quando cenas das simulações eram entremeadas pela imagem do apresentador dirigindo a audiência pelos caminhos reais percorridos pelos envolvidos no crime. A edição das imagens dava o toque final no sentido da confusão entre aquilo que seria a referência ao real - o próprio ambiente do evento criminal - e a dramatização ficcional, abarcando plenamente o fluxo narrativo em termos de um simulacro do acontecimento. No *Crimewatch*, pela larga oferta de tomadas de

câmeras de vigilância com razoável qualidade de imagem, estas são utilizadas misturadas às cenas produzidas pelo programa com atores, promovendo igualmente a perspectiva de realidade e ficção fundidas na mesma mensagem, isto é, uma servindo de referência à outra.

Sem constituir um espaço narrativo próprio, aparecem eventualmente as reproduções de materiais gravados com conversas entre acusado e vítima, telefonemas entre envolvidos e outros registros reais, cujas inserções funcionam como um texto de apoio para os depoimentos, as simulações ou os comentários do apresentador. Fotos de álbuns de família também chegaram a ser usadas a fim de estabelecer e salientar a humanidade da vítima - por oposição à do agressor - embora este procedimento, assim como a reprodução dos demais materiais de apoio, esteja mais associado à primeira fase do programa, mais especulativa e exploratória quanto a aspectos emocionais.

6.1.1 O apresentador

Além de personificar as opiniões do programa, o apresentador era o responsável por conduzir a atenção dos espectadores para os aspectos selecionados acerca dos crimes reconstruídos, dando sentido e encadeamento às sequências de cenas. Como principal personagem do programa Linha Direta, a ele cabia um trabalho múltiplo, começando por chamar a atenção dos espectadores para as situações bárbaras sem chocá-los ao ponto de desligarem o televisor. Neste trabalho, era necessário deslocar-se constantemente de sua posição, aparentemente neutra e distanciada, para ficar, discursivamente, “ao lado” da audiência nos momentos mais graves das histórias apresentadas, chegando ao ponto de colocar-se na posição de vítima potencial. Por vezes, era preciso trabalhar, não ao lado, mas acima da polícia e dos demais órgãos responsáveis pela segurança, ainda que da cooperação e das informações destes últimos o programa não pudesse prescindir.

Sob um dos aspectos de sua atuação, o apresentador pode, portanto, ser compreendido como um guia do percurso pelas cenas criminais oferecidas à audiência: era sua função resguardar o público de situações incômodas, mas

também convencê-lo a abrir-se às cenas de violência exibidas. Logo no primeiro episódio do programa, durante a apresentação do segundo caso acerca do controverso assassinato do ex-tesoureiro de campanha do presidente brasileiro Fernando Collor de Melo, o então apresentador Marcelo Rezende colocou à audiência uma pergunta emblemática, referente à cena publicamente conhecida de Paulo Cesar Farias e sua namorada, mortos sobre a cama (Figura 17): “Você gostaria de entrar neste quarto comigo?”.



FIGURA 18 - Cena real de crime no telão do estúdio de Linha Direta

Fonte: Programa Linha Direta, Rede Globo de Televisão, 27 de maio de 1999.

A pergunta contém subjacências que podem ser traduzidas por: “Você, do conforto e segurança de seu sofá, gostaria de dar uma olhada dentro deste quarto comigo?” Este convite proposto pelo apresentador revela uma faceta importante de sua atuação que é a de instigar o espectador a participar de cenários criminais sem se preocupar com os perigos existentes numa situação real deste tipo. Mas, o convite a viver as emoções de um assassinato tem somente um de seus aspectos nesta relação com as cenas proposta pelo apresentador. Se é certo que a audiência podia se sentir atraída a entrar simbolicamente em um quarto com dois cadáveres,

resguardada pela garantia mediadora do programa, é igualmente provável que a audiência, sob as mesmas condições e alimentada por percepções abundantes no programa acerca da situação catastrófica da violência na sociedade, se tornasse disposta a dar vazão ao ódio evocado pelo programa contra o tipo de pessoas capazes de produzir as atrocidades apresentadas.

Este tipo de atuação, equilibrada entre a necessidade de mostrar as cenas de crimes violentos e a intrusão cautelosa do lar dos espectadores com cenas chocantes, era operada com destreza pelo apresentador através de táticas subliminares de convencimento e sedução. Neste sentido, pôde ser identificado, principalmente nas primeiras aparições do apresentador, um apelo fortemente dramático, visando o envolvimento emocional da audiência, o que se fazia a partir da mobilização de uma série de recursos formais.

Nos primeiros programas, a iluminação era bastante marcante, realçando certas áreas do rosto e deixando outras à sombra, a exemplo da iluminação utilizada no cenário de fundo⁴⁷. Esta característica foi desaparecendo na sequência das exposições até se aproximar do padrão habitual dos telejornais, ou seja, iluminação parelha, sem grandes contrastes. Outro exemplo da utilização de recursos formais neste sentido é a presença de fundo musical junto à fala do apresentador. Este recurso, diferentemente da iluminação, permaneceu sendo utilizado da mesma maneira com o passar das exposições do programa. Na amostra do primeiro período de programas analisados, a cada dez aparições do apresentador, apenas uma não era acompanhada por música de fundo. Além disto, na maior parte das vezes (62,7% das aparições), o tipo de música utilizada de forma simultânea à fala do apresentador era a de suspense.

No próprio discurso do apresentador encontravam-se indicadores dramáticos das histórias contadas. O apresentador referia-se à situação de extrema crueldade e violência a que “todos nós” estamos submetidos. De certa forma, isto fazia parte da necessidade de legitimação do programa enquanto uma instância de combate a esta realidade violenta que se apresentava ao público espectador. Para além da pressão do campo econômico referido por Bourdieu (1999), ao qual está submetido

⁴⁷ A utilização deste recurso foi descrita em detalhes no capítulo anterior.

todo programa da televisão comercial, a sedução da audiência no Linha Direta significava envolvê-la numa trama de medo, tristeza, dor e ódio que se prestava tanto à manutenção da atenção dos espectadores como para provocar o envolvimento destes a fim de convencê-los a participar do programa, denunciando os acusados. Por meio desta estratégia de implicação dos espectadores o programa procurava legitimar o discurso auto-referenciado de prestador de um serviço de interesse público.

No que respeita a atuação do apresentador, as marcas deste discurso mobilizador apareciam em falas como:

APRESENTADOR: Por quê Ana Carolina? Foi acaso? Foi coincidência? Ou ela foi escolhida previamente pelos criminosos? no mundo em que a violência infelizmente faz parte do dia-a-dia de todos nós, Ana Carolina foi vítima de uma triste e cruel rede de coincidências. (Programa Linha Direta, 27/05/1999).

APRESENTADOR: O caso Ana Carolina nos leva a uma reflexão: a insegurança da vida nos dias de hoje. Saímos de casa para o trabalho sem ter a certeza de que vamos voltar para as nossas famílias. E isso é duro. (Programa Linha Direta, 27/05/1999).

Observou-se, porém, uma mudança no discurso inicial, vinculado à idéia de um estado de violência disseminado irrestritamente pela sociedade, no sentido de uma crescente caracterização doentia dos agressores que figuram nos casos apresentados pelo programa. Desta forma, o programa passou a exibir cada vez mais casos de homicídios entre pessoas com alguma relação prévia, e o discurso do programa, através de seu apresentador, passou a vincular os crimes a aspectos mais personalícticos, ressaltando o caráter psicopático e desumano dos acusados, o que fica demonstrado em intervenções de cunho recorrente em distintos casos:

APRESENTADOR: Preste atenção no que Fábio vai falar sobre a importância do dinheiro. Qual é o limite para pessoas que pensam como ele? (Programa Linha Direta, 10/06/1999).

APRESENTADOR: Hoje, em Linha Direta, o amor-bandido. No primeiro caso, um coração ferido dá lugar a uma mente assassina [...] (Programa Linha Direta, 1º/07/1999).

APRESENTADOR: Um casamento marcado pelo ciúme. Uma esposa apaixonada e um marido violento. Ela pagou com a vida e ele? Ele desafiou a polícia até o último momento no papel de um viúvo inocente. (Programa Linha Direta, 30/09/1999).

Com a mudança do apresentador a partir de 2000, mudou também a disposição especulativa deste personagem assim como o traço de adjetivação em suas falas, principalmente no tocante aos agressores e às circunstâncias dos crimes. A amostra de programas referente à segunda fase do programa não aponta nenhuma ocorrência aos moldes dos exemplos citados acima. Outros recursos formais destinados a salientar estados de espírito, como fundos sonoros, permaneceram sendo usados misturados às intervenções do apresentador. Em outras palavras, se no plano verbal houve uma domesticação daquele que dava rosto ao programa, a dimensão não-verbal do discurso permaneceu praticamente a mesma desde o início das transmissões do programa.

O cenário narrativo, ou seja, o lugar de onde falava o apresentador também contribuía para fortalecer determinadas noções presentes de forma objetiva ou latente no discurso. Como descrito e analisado em detalhes no capítulo anterior, o “estúdio-base” era o local onde o apresentador - e somente ele - aparecia no início de todos os casos a fim de introduzir a história que viria a ser apresentada. Tratava-se de um dos estúdios utilizados para a gravação de parte do programa transformado em uma espécie de escritório com jeito de base de operações investigativas, o qual, embora pudesse ser considerado o habitat natural do apresentador, não era o único cenário narrativo onde este se fazia notar.

Na primeira amostra de programas gravados a maioria das participações objetivamente perceptíveis do apresentador, pela referência a sua imagem ou sua voz, foram feitas a partir do estúdio (67,0%). No entanto, 6,5% das intervenções aconteceram em locais reais onde se desenvolveram os crimes (Figura 18), 8,2% nos locais de tomada de depoimentos (Figura 19) e 18,2% das aparições do apresentador estiveram vinculadas às simulações, substituindo o narrador, seja participando efetivamente das cenas ou figurando somente com a voz *em off* (Figuras 20 e 21).

Na Figura 18 o apresentador se encontra em frente à casa onde realmente acontecera um assassinato:

APRESENTADOR: Este é o local real do crime. Ainda em construção, a casa era o refúgio de Dona Rosa e do filho Luís. (Programa Linha Direta, 10/06/1999).



FIGURA 19 - Presença do apresentador no local real do crime

Fonte: Programa Linha Direta, Rede Globo de Televisão, 10 de junho de 1999.

A Figura 19 diz respeito ao mesmo caso. O apresentador aparece na delegacia interpelando o filho adotivo da vítima detido, acusado do assassinato:



APRESENTADOR: Não tem volta, né?

ACUSADO: Não.

APRESENTADOR: Você acha que a vida do crime não tem volta?

ACUSADO: Não tem, você pega gosto.

APRESENTADOR: Ah, é? Como assim?

(Programa Linha Direta, 10/06/1999).

FIGURA 20 - Presença do apresentador no local de tomada de depoimento

Fonte: Programa Linha Direta, Rede Globo de Televisão, 10 de junho de 1999.

As Figuras 20 e 21 referem-se ao caso de um padre que sumiu sem deixar pistas ao tentar visitar o sobrinho em um presídio portando três mil dólares. Após o guarda e o padre entrarem pela porta de acesso às celas do presídio (Figura 20), o apresentador entra em cena na mesma tomada (Figura 21) com o plano um pouco mais fechado em seu busto manifestando o que acabara de testemunhar em um tom de voz baixo, como que para não ser percebido pelo ambiente à sua volta:

APRESENTADOR: O padre foi visitar o sobrinho. Ele acredita que agora está tudo certo. Mas não vai estar. Não esqueça: ele chegou aqui com 3 mil dólares no bolso. (Programa Linha Direta, 10/06/1999).



FIGURAS 21 e 22 - Presença do apresentador no ambiente de simulação

Fonte: Programa Linha Direta, Rede Globo de Televisão, 10 de junho de 1999.

Enquanto os atores estavam em quadro aparecia a palavra “Simulação” no canto esquerdo superior da tela. Assim que o apresentador entrou em cena esta inscrição desapareceu, voltando a figurar no momento em que ele se “escondeu” em sua posição de permanente vigilância. Para quem assistiu, a sequência toda compôs uma mesma cena, um só evento. A força da narrativa das imagens, neste caso, é muito maior que a da palavra escrita no canto da tela. Real e simulado não se contrapõem em virtude da legenda. Tudo simplesmente está acontecendo em um grande simulacro.

Esta forma de aparição tinha um efeito particularmente importante que era o de fazer parecer que o apresentador era uma testemunha ocular do crime que estava ocorrendo ou para ocorrer. Mais que isto, o programa, por intermédio de seu apresentador, demonstrava sua onipresença, sua capacidade de estar na cena do

crime na hora em que ele acontecia, embora se estivesse diante de uma dramatização e não da captação das cenas reais do crime. De qualquer forma, a relação estabelecida por tal recurso à simulação era a de que a polícia, a qual deveria ser vigilante e responsável pela segurança de todos, não tinha a mesma mobilidade. Neste recurso residia boa parte do traço de subversão simbólica das maneiras convencionais de policiar e fazer justiça promovida pelo programa.

A sensação de uma presença simultânea, gerada pelas possibilidades narrativas de que se servia o apresentador, reforçava, perante a audiência, a legitimidade da atuação quase que policial do programa. No caso específico do exemplo utilizado, fica ainda mais fortalecida a difusão da idéia do poder de vigilância e senso de justiça do programa na medida em que os próprios acusados do crime eram policiais.

A mobilidade do apresentador no plano narrativo praticamente deixou de existir partir de 2002, já consolidada a fase de Domingos Meirelles na apresentação do programa. Cada vez menos o apresentador apareceu entrevistando acusados em delegacias ou adentrando o espaço da simulação. Sua ligação com os demais cenários passou a basear-se em aspectos formais ligados à montagem das cenas do programa e detalhes de pós-produção, tal como a permanência de um mesmo fundo musical entre as falas do apresentador e as cenas de simulação dos crimes reais e com os trechos de depoimentos de familiares, amigos e autoridades teve na passou a desempenhar.

6.1.2 *Vítimas, familiares e amigos*

A possibilidade da identificação de uma clientela especial de vítimas no Linha Direta aponta para a existência de relações anteriores ao crime entre o acusado e vítima. Em outras palavras, embora, o programa, particularmente nos primeiros episódios, tenha apresentado casos com características diversas desta, no conjunto de suas transmissões é premente a preferência por vítimas com alguma relação prévia com o agressor. Isto não significa que o programa tenha dado preferência absoluta a crimes domésticos, vulgarmente relacionados a conflitos entre marido e mulher: cumprindo o requisito de existência de relações prévias

entre os envolvidos apareceram casos de crimes violentos entre namorados, patrões e empregados, colegas de faculdade entre outros.

A preferência por casos com estas características certamente está ligada à possibilidade de utilização de fatores emocionais e afetivos nas simulações dos crimes, tendo em vista o envolvimento do espectador. Trata-se da condição de sobre-explorar emoções decorrentes dos relacionamentos entre os envolvidos no crime, com auxílio de uma elaboração dicotômica de valores como amor/ódio, confiança/traição, ingenuidade/premeditação, doçura/agressividade.

Em conformidade com esta orientação na seleção dos casos, determinadas características das vítimas, particularmente as positivas, eram supervalorizadas nas narrativas, levando à construção de um passado invariavelmente feliz para as mesmas até o contato com o acusado. Este recurso também era utilizado tendo em vista produzir o fenômeno de espelhamento por parte do espectador para com a vítima. A construção começava pelo encaminhamento dos casos por parte do apresentador, referindo-se positivamente a respeito da vítima de modo direto:

APRESENTADOR: Início da madrugada, 28 de janeiro deste ano. Bairro do Irajá, Zona Norte do Rio. Sandra Cristina de Medeiros, de 29 anos, é encontrada estrangulada no apartamento em morava. Sandra Cristina sonhava em encontrar um grande amor, casar e ser feliz. Leonardo Pereira da Silva parecia se encaixar perfeitamente no sonho da menina alegre do subúrbio (Programa Linha Direta, 30/09/1999).

A idéia de passado próspero da vítima também podia ser aludido indiretamente, por oposição, referindo-se negativamente ao agressor:

APRESENTADOR: Fábio e Almon tinham coisas em comum. Jovens, bonitos, estudavam na mesma sala, no curso de engenharia civil da Universidade Católica de Pernambuco, em Recife. A diferença entre eles foi fatal: o sucesso de Fábio despertou uma inveja doentia em Almon. Mesmo muito jovem, Fábio pensava no futuro, e administrava uma das empresas da família [...] Além da empresa, Fábio herdou dos pais a religiosidade. Participava sempre dos cultos da Igreja Episcopal Anglicana, rezava muito, e acreditava em Deus [...] Fábio trabalhava, estudava e frequentava a igreja. Tinha muitos amigos, adorava festas, bares e principalmente passear de barco (Programa Linha Direta, 07/10/1999).

Mesmo quando a vida da vítima era sofrida, o discurso do apresentador ressaltava seus aspectos puros e inocentes e, de forma deliberada, tratava de aproximar suas aspirações a percepções coletivas mais gerais e intocáveis, tais como a do exemplo a seguir, a respeito da maternidade:

APRESENTADOR: Cristina Regina Cavalieri, solteira, 19 anos, estava desempregada. No caminho dela cruzaria um homem rico, poderoso, e metido a conquistador, o chinês Chan. [...] Tudo correu como Chan tinha planejado. Cristiane era discreta, obediente, e o casamento não estava em perigo. Mas numa noite no motel uma revelação de Cristiane mudou tudo [...] Chegou o momento em que o único objetivo de Chan era fazer Cristiane perder a criança. O que era desejo virou obsessão [...] Cristiane queria ficar o mais longe possível de Chan e pediu demissão da pastelaria. Chan começou então a arquitetar um plano. Contratou Donisete Aparecido de Souza para matar a filha. [...] Seis de março de 91, perto da hora do almoço, Cristiane deu de mamar pela última vez à filha Gatana, um bebê de apenas dez meses. Ela tem poucas horas de vida (Programa Linha Direta, 30/09/1999).

Com a postura mais comedida do novo apresentador, reservado a descrever os acontecimentos ao invés de comentá-los, operou-se um deslocamento do emissor dos discursos qualificadores constituintes das trajetórias das vítimas para as falas de familiares e amigos. A presença destes, já era importante desde os primeiros episódios, na medida em que, fora do ambiente narrativo da simulação, era por seu intermédio que as vítimas “falavam”. Na sequência das emissões do Linha Direta a atuação de familiares e amigos das vítimas tornou-se fundamental pois serviam tanto para relembrar os laços brutalmente atingidos pela ação dos criminosos, quanto para salientar a perda de um ser humano com tamanhas virtudes. Isto se fazia, a começar, de uma maneira simples, como a reprodução de trechos de depoimentos gravados:

IRMÃO: Ele era muito amigo, confiava demais em amizade. (Programa Linha Direta, 07/10/1999).

AMIGA: Mas ele era puro, ele não tinha maldade nenhuma. (Programa Linha Direta, 07/10/1999).

AMIGO: Tudo que ele falava com você tinha uma piada no meio, super extrovertido, brincalhão, principalmente, assim, em quem ele tinha mais amizade. (Programa Linha Direta, 07/10/1999).

AMIGA: Ele podia brincar, ele podia passar a noite com a gente, mas ele jamais iria deixar de, no outro dia de manhã, cumprir com a obrigação dele, entendeu? (Programa Linha Direta, 07/10/1999).

PASTOR: Um moço simples, verdadeiro, um filho que todos nós gostaríamos de ter [...] Cresceu Fabinho sobre esta orientação e se tornou um jovem cristão engajado desde a sua adolescência [...] Esta é a lembrança que eu tenho deste meu querido paroquiano que partiu em situação tão trágica. (Programa Linha Direta, 07/10/1999).

FILHO DA VÍTIMA: Ela estava precisando de fato de motorista, ela gostava de passear para lá, para cá, fazer alguma coisa, e ela precisava. [...] Ela podia empregar o rapaz mas vai morar em outro lugar, não na casa, e aí ela pecou, e ela morreu pela bondade dela. (Programa Linha Direta 06/01/1999).

AMIGO DA VÍTIMA: Por causa de ser tão bom assim é que ele acabou sendo morto assim pela esposa dele né, uma muher infiel (Programa Linha Direta, 25/05/2006).

De forma um tanto mais complexa, o programa chegou a dar voz a parentes em primeiríssimo grau, como pais e mães das vítimas, adicionando certos requintes de produção. Além da gravação dos depoimentos, aos quais eram adicionados efeitos e fundos sonoros melancólicos, foram utilizados materiais designados “acervo da família”, como vídeos caseiros ou álbuns de fotos, para que os relatos emocionados pudessem ser acompanhados por imagens aferidoras da história feliz que fora abruptamente interrompida.

No exemplo das figuras 22 a 25, a leitura da carta de desabafo de uma mãe, interpretada pela voz de uma conhecida atriz da Rede Globo, era acompanhada pelo folhear do álbum de família com fotos da filha assassinada até chegar a uma página em branco. O discurso, amparado pelas cenas, destacava os momentos plenos de felicidade vividos pela vítima e, como conforto possível, o desejo de continuidade desta vida em um plano superior, imaterial, mais próxima de Deus. Envolta por um proeminente efeito de ambiência⁴⁸, a fala colocava o agente do discurso numa posição distanciada, que podia significar reclusão, mas também uma forma de ascese, superioridade.

A opção pela divulgação de discursos deste tipo em relação aos familiares das vítimas reforça a idéia de que o Linha Direta tendia em muito a um programa de entretenimento. Apesar disso, mas também pela dificuldade geral de definição acerca do gênero de uma boa parte dos programas televisivos contemporâneos, durante quase a totalidade de seu período de exibição, a Globo tratou oficialmente o Linha Direta como um programa de jornalismo. O mesmo se deu por parte do Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística (IBOPE), principal empresa responsável pela medição dos índices de audiência dos veículos de

⁴⁸ A reverberação (*reverb*) é um efeito sonoro de ambiência cujo destaque somente é captável de forma natural em lugares como igrejas ou grandes salas. Atualmente, entretanto, pode ser facilmente simulado com o auxílio de processadores digitais.

comunicação no Brasil. Somente a partir de 2007, a emissora decidiu enquadrá-lo formalmente entre os programas considerados de “entretenimento”⁴⁹.

IMAGENS



AUDIO

MÃE DA VÍTIMA [em off]:

O mundo, pelo egoísmo, desamor, falta de uma formação correta, tornou-se violento.

O mundo pode tirar muitas coisas de nós.

Nos dói muito saber que pode ser um ente querido nosso.

Mas aprendi que o mundo pode tirar tudo, mas ele não pode roubar o que está dentro de nós, o nosso amor, a nossa fé, o nosso afeto.

Nós, famílias, nós, mães, que perdemos os nossos entes queridos, de uma forma incompreensível, pedimos forças a Nossa Senhora, mulher e mãe, que sofreu ao pé da cruz vendo o seu filho dar a vida por cada um nós.

Não me desespero porque sei que ela está bem, em mãos bem mais protetoras e abençoadas que as minhas.

Rezo muito para que Nossa Senhora proteja a todos os jovens, para que a violência não os atinja, para que suas famílias não passem por esse sofrimento.

Quero que Carolina seja um anjo, intercedendo por nós e pelos jovens aqui.

FIGURAS 23, 24, 25 e 26 - Fotos do álbum de família de uma vítima

Fonte: Programa Linha Direta, Rede Globo de Televisão, 27 de maio de 1999.

⁴⁹ Cf. <http://linhadireta.globo.com> em 15 de dezembro de 2007 (página oficial do programa na Internet).

Entretanto, a amostra do segundo período das transmissões do programa, aponta uma importante redução na utilização de recursos narrativos voltados à exacerbação emotiva. No caso dos relatos sobre o passado das vítimas, foram mantidos apenas as manifestações verbais dos familiares e os fundos sonoros melancólicos.

Na trajetória do programa inglês *Crimewatch* observa-se a mesma tendência. Até certo tempo atrás eram utilizadas fotos de família com imagens da vítima junto aos filhos e outras situações domésticas projetadas ao fundo do estúdio do programa enquanto os familiares emocionados promoviam a memória dos acontecimentos. Este recurso foi sendo substituído por depoimentos com fundo neutro, embora tenha permanecido o uso de temas musicais.

Cabe salientar o aspecto potencialmente positivo de dar voz aos parentes das vítimas desempenhado pelo Linha Direta e os demais programas com suas características. Colocar a vítima e seus familiares no centro do processo é uma das principais novidades no horizonte da superação do modelo convencional de justiça, o qual, por seus trâmites burocráticos, formalizados e impessoais promove o apagamento dos reais interessados por reparação em salvaguarda da ordem e da lei. Procedimentos no sentido de um modelo de justiça restaurativa⁵⁰, ao invés de uma justiça repressiva, levam em conta colocar os atingidos no centro do processo a fim de, entre outros ganhos em termos de política de segurança, restabelecer condições dignas para os que experimentam o sofrimento causado pela conduta delitiva de um terceiro.

Neste aspecto o Linha Direta poderia ter sido inovador, confrontando o sistema formal, já que, por um efeito de real, era capaz até mesmo de dar voz à vítima de um homicídio. Entretanto, o recurso era utilizado como um justificador para os encaminhamentos punitivos convencionais. A prisão do criminoso como símbolo da realização da justiça reivindica a idéia da vingança do Estado contra o agressor como suficiente para a vítima - nos casos de crimes não letais - e as pessoas a ela ligadas sentirem-se reconfortadas, bem como manter a sociedade protegida. Por estar, em última instância, alinhado a esta perspectiva, o programa

⁵⁰ Cf. ZEHR, Howard and TOEWS, Barb (eds.). *Critical issues in Restorative Justice*. Monsey: Criminal Justice Press, 2004.

sempre garantiu espaço às vozes profissionais de delegados, advogados, promotores etc.

Apesar da acomodação ao modelo estabelecido de justiça repressiva como meio de resolução dos conflitos apresentados, a estratégia narrativa do Linha Direta implicava uma crítica velada ao tratamento destinado às vítimas de crimes e envolvidos próximos por parte da polícia e da justiça. Embora estivesse alinhado ao objetivo destas instituições, no sentido de prender o criminoso, o programa aparecia como o único espaço aberto e preocupado em ouvir e acolher pais, mães e irmãos fragilizados, amigos e vizinhos chocados e enfurecidos, a fim de lhes proporcionar algo que provavelmente os fariam sentir melhor: externar e dividir a dor. Um processo quase terapêutico.

6.1.3 Os agressores

Os operadores seletivos dos agressores nos casos apresentados pelo Linha Direta estavam necessariamente condicionados à possibilidade de exploração emotiva de seus vínculos com a vítima. Ainda assim, por vezes, determinadas características psicopáticas ou extraordinárias dos agressores foram abordadas com destaque, pela suposta capacidade de gerar maior interesse na audiência⁵¹.

A proximidade entre agressores e vítimas contrasta com a distância no tratamento narrativo dispensado a uns e outros, evidenciada pela orientação do programa no sentido de provocar um sentimento antipático entre a audiência e os agressores ou acusados. Enquanto a história de vida das vítimas era reconstruída buscando salientar aspectos positivos, a reconstrução do passado dos agressores era feita de modo a promover atitudes ou disposições incriminatórias ou agravadoras de sua culpa. Nas referências ao passado do agressor eram apresentados tão somente acontecimentos que reforçavam a percepção acerca de sua agressividade e brutalidade ou desrespeito pela vida. Embora nem todos os atos do passado do agressor fossem passíveis de caracterização como delitos, a narrativa operada por parte do programa adaptava a noção jurídica de “antecedentes”. Na maioria das

⁵¹ Um dos poucos casos a se enquadrar neste exemplo é a história de um maníaco, anunciado como vampiro por beber o sangue das vítimas, acusado de diversos homicídios pelo Brasil na década de 60. O caso foi apresentado em 16/03/2000.

vezes, eram feitas referências a condutas agressivas, hábitos mal vistos pela moral coletiva, enfim, atitudes reprováveis, as quais, para efeitos do tribunal virtual eletrônico estabelecido na casa de cada espectador, operavam como agravantes do sentimento de repulsa para com os cometedores dos delitos.

O efeito deste tratamento discursivo, por parte do Linha Direta, era um apagamento do passado dos agressores. Não estava prevista a aparição de familiares destes ou mesmo de suas versões sobre os fatos, a não ser que isto atuasse como um reforço da condição desviante:

MÃE DE ACUSADO: Jamais daria um filho para alguém de novo. Com dois dias levaram ele embora, e eu não tive mais notícia dele. Depois, doze anos que eu fui ter notícia, quando o menino estava com problema [...] Diz que estava dando problema, que não obedecia, não queria estudar, então eles não queriam mais ficar com ele. Só que daí, com 12 anos, ele não veio, e só veio com 14 anos. Ficou quase três meses, foi aí que ele quis voltar embora (Programa Linha Direta, 10/06/1999).

Neste sentido, pode-se falar em estratégias de estigmatização dos acusados por parte do Linha Direta, na medida em que, no espaço discursivo construído pelo programa, existia somente a possibilidade de se reconhecer o criminoso enquanto tal. Significa dizer que o acusado de um crime, segundo os códigos interpretativos disponibilizados pelo programa, só podia ser visto a partir do ato reprovável cometido, correspondendo a um movimento articulado de naturalização da noção de criminoso. As marcas deste discurso aparecem em falas do apresentador como estas:

APRESENTADOR: O próprio Fábio [acusado] reconhece que não fazia muito para acertar na vida [...] Nem mesmo a volta para o convívio com a mãe verdadeira ajudou. (Programa Linha Direta, 10/06/1999).

APRESENTADOR: A relação de Sandra e Leonardo fica ainda mais violenta, quando ele, com a desculpa de arranjar emprego, começa a tocar num grupo de pagode [...] 27 de fevereiro deste ano, vai terminar tragicamente o casamento de Sandra, uma mulher corajosa que construiu a própria independência, e Leonardo, um desempregado com fama de malandro e mulherengo (Programa Linha Direta, 30/09/1999).

Houve também situações em que o caráter do acusado foi resumido a noções de senso comum largamente aceitas:

APRESENTADOR: Inveja: um dos sete pecados capitais. Esta palavra se repete em todos os depoimentos. Os parentes e amigos de Ivan Andrade, um cantor de 29 anos, asseguram: ele foi vítima da inveja de um outro

músico. Um ex-cantor que hoje é foragido da justiça, Eduardo Santos Menezes (Programa Linha Direta 23/03/2000).

A palavra garantida aos familiares das vítimas também exercia um papel fundamental na definição das percepções sobre os agressores, particularmente após a adoção de uma postura mais descritiva dos eventos por parte do novo apresentador do Linha Direta. Em conjunto com as simulações, os depoimentos de parentes tornaram-se o canal privilegiado do programa para a manutenção da estratégia de desqualificação do caráter do agressor sem que isto parecesse uma ação deliberada do programa:

IRMÃ DA VÍTIMA: Fitei o bonezinho dele e sempre de cabeça baixa. O olhar dele nunca foi direcionado à pessoa, com se fosse uma pessoa falsa mesmo (Programa Linha Direta 23/03/2000).

EX-PROFESSORA DO FORAGIDO: Muito quieto e muito retraído. Era uma pessoa que a gente não sabia se era bom ou ruim (Programa Linha Direta 06/07/2006).

Em seu percurso completo, a produção das histórias conspirava para um linchamento eletrônico dos agressores. Além de serem praticamente silenciados, quando falavam, por si, ou pelos demais envolvidos no caso, tudo o que era dito servia para ser utilizado contra eles, como um atestado de culpa. Este estilo narrativo levou o Linha Direta a ter problemas judiciais uma vez que chegou a tratar indistintamente acusados de crimes como culpados. Embora esta distinção possa carecer de valor no campo televisivo, o mesmo não acontece no campo jurídico. A fim de evitar problemas maiores que pudessem até colocar em jogo a legitimidade construída pelo programa em torno de sua atuação, ao início do segundo ano de exibição, a direção do Linha Direta decidiu não mais mostrar como criminosas pessoas que não tivessem ao menos sido denunciadas à justiça.

Permaneceu, entretanto, a estratégia geral de silenciamento verificável, paradoxalmente, nas falas dos agressores quando capturados:

APRESENTADOR: O acusado estava escondido na cidade de Macaé, no norte do Rio de Janeiro. Ele trabalhava numa marmoraria e morava com uma nova mulher.

ACUSADO: Minha vida aqui sempre foi tranquila. Eu sempre trabalhei e curti a minha vida.

APRESENTADOR: Alcides de Souza Neves teve uma vida de dor e sofrimento. Rejeitado pelo pai biológico e pelo padrasto, José Carlos, Alcides foi morto com uma facada em uma briga por causa de um guarda-

roupa dado pela mãe e que o padrasto se negava a entregar. O crime foi na cidade de São Gonçalo no Rio de Janeiro.

ACUSADO: Eu disse: “Você não vai levar esse guarda-roupa agora e vai esperar sua mãe chegar”. E foi quando eu estava com o portão trancado e ele tentou pular o portão. Aí eu falei: “Rapaz não pule o portão não”. Aí ele correu lá fora e pulou o portão e então o que eu fiz? Ele já estava meio embriagado ou embriagado, sei lá, partiu para dentro de mim e a única coisa que eu tive como defesa foi pegar a faca; E por sinal eu não tinha nem visto que tinha feito o negócio, mas infelizmente já tinha feito. E aí que ele me disse: “Você me furou”.

APRESENTADOR: José Carlos Guedes de Oliveira vai ficar preso à espera de julgamento.

PROMOTOR: O réu desse nosso processo tem e está sujeito a uma avaliação legal que vai de 12 a 30 anos, isso pelo código penal.

MÃE DA VITIMA E EX-MULHER DO ACUSADO: Agora eu tenho certeza que houve justiça e que ele vai pagar por aquilo que fez (Programa Linha Direta, 16/06/2006).

O atrelamento à lógica repressiva de justiça, somado à reforçada capacidade de silenciamento do agressor, tornava o programa um formidável reelaborador da fórmula demonizante dos sujeitos e degeneradora dos laços sociais para a qual o circuito convencional de justiça por si já contribui.

Na fase correspondente à segunda amostra de programa gravados apareceu com frequência por parte do apresentador do Linha Direta a expressão “ele não quis gravar entrevista” na tentativa de frisar que o programa tentou ouvir o acusado. Para além do provável reconhecimento de sua condição como culpado, a opção por não falar aponta para certa consciência acerca dos mecanismos do programa, no sentido de que isto, mesmo que fosse inocente, em nada iria contar a seu favor diante das estratégias discursivas infamantes do programa.

Quando ocorria a prisão de um foragido mostrado em programas anteriores, o Linha Direta não apenas noticiava, mas elaborava uma pequena reportagem da captura. Nela o preso era mostrado e, por vezes, entrevistado. Diante da impossibilidade concreta de suprimir a voz do agressor na entrevista, buscava-se abafá-la, incrementando aspectos dramáticos paralelos, desnecessários à informação da prisão. Esta conduta esteve presente no Linha Direta exibido no dia 1º de novembro de 2007: após noticiar a prisão de um acusado de homicídio, o programa tratou de reportar o susto de sua nova mulher e da sogra que assistiam

ao programa, deixando como última mensagem o fato da companheira “de apenas 17 anos” estar grávida do personagem de Linha Direta, agora preso.

6.1.4 As autoridades

A exemplo da rotina das editorias de polícia da imprensa escrita, onde é conhecida a existência de uma estreita relação entre jornalistas e policiais, o Linha Direta dependia das informações de investigadores, inspetores, delegados e promotores para reconstruir com riqueza de detalhes os casos criminais que apresentava. Entretanto, é preciso fazer uma distinção entre as relações “internas” de proximidade que o Linha Direta estabelecia com as autoridades e o programa como produto final que ia ao ar.

Com foco no último aspecto, a análise dos programas gravados aponta a atribuição de uma posição secundária à polícia no que diz respeito à resolução dos crimes apresentados. Isto se manifestava tanto pela auto-importância sobrevalorizada do programa relativamente à prisão dos agressores, quanto pela posição coadjuvante reservada às autoridades na narrativa dos casos. Quando não atuava diretamente em tarefas específicas da polícia, como investigação, o espaço reservado à aparição de autoridades guardava por referência a própria atuação programa. Em outras palavras, policiais e promotores pareciam existir nos casos apenas pela ação do programa, da mesma forma que só prendiam ou chegavam aos acusados com a ajuda do programa.

Embora pudessem ser encontradas referências positivas à atuação investigativa das autoridades, principalmente nos discursos do apresentador nos primeiros programas, as aparições de policiais e promotores se davam sob a mesma hierarquia narrativa dos testemunhos de familiares e amigos da vítima. Suas participações ocorriam para reafirmar, de forma cartorial, as particularidades do caso, cuja ação especulativa do programa parecia ter sido responsável por trazer à luz.

Quando, de acordo com construção narrativa, as autoridades não estavam presentes para colaborar com o programa, sofriam críticas acerca de falhas investigativas, possíveis desatenções para com aspectos constantes nos laudos,

depoimentos ou processos, enfim toda sorte de problemas que possam ter contribuído para a não prisão dos envolvidos ou sua manutenção na cadeia. O exemplo a seguir refere-se a um caso polêmico em que, segundo a versão do marido (Carlão), a esposa (Elisângela) teria abandonado o lar. Entretanto, de acordo com a orientação dada à reconstrução do caso pelo programa, a partir do depoimento de familiares e vizinhos, o marido teria assassinado a mulher. O problema é que não existia uma denúncia formal de homicídio pelo fato do corpo ainda não haver sido encontrado. Neste caso, o programa assumiu também uma função de fiscal da polícia e da justiça:

APRESENTADOR: No depoimento à polícia, Carlão reconhece que teve uma pequena discussão com Elisângela mas disse que ela deixou a casa em que moravam por volta das 7h30min da noite e nunca mais voltou. O que aconteceu com Elisângela ainda é mistério para a polícia, e motivo de muita angústia para a família. [...] Para os vizinhos, a briga foi até bem mais tarde, perto de 10h da noite.

DELEGADO: Nós ficamos aguardando novas informações, que começou a surgir, dois dias depois, na segunda-feira, terça-feira, comentários que poderia ter havido um homicídio entre ela com o seu esposo, Carlos.

NARRADOR [Simulação]: Por volta das 11h daquela noite, Carlão pega o carro e vai para a casa da mãe, onde a filha dormia. Carlão disse que dormiu na casa da mãe para evitar novas brigas com Elisângela mas ele é visto por moradores circulando de carro pela cidade por volta de 3 da manhã, era uma madrugada fria e nebulosa em Monte Santo.

APRESENTADOR: Carlão tem uma explicação para o fato de estar andando de carro pelas ruas da cidade. Mas nem todo mundo acredita.

IRMÃO DA VÍTIMA: Diz que foi buscar um carrinho, carrinho de carro que bota no carro para criança, foi buscar de madrugada com o motorista da Viação Nasser que sai aqui de São Paulo e vai para Monte Santo, e levou, acho muito estranho.

NARRADOR [Simulação]: O delegado Denerval de Castro diz que não tem dúvida de que Carlão foi mesmo até a rodoviária buscar o irmão naquela madrugada.

DELEGADO: Não houve dúvida também, não só dessa documentação que foi apresentada por ele, como também foi ouvido o motorista do ônibus que chegou naquele horário. Numa cidade em que a rodoviária o movimento é pequeno, então, logicamente, o motorista pode afirmar, categoricamente, que tinha um veículo Fiat azul aguardando passageiro na rodoviária.

APRESENTADOR: O delegado não estava bem informado sobre o inquérito.

ENTREVISTADOR: No depoimento dele que eu li, ele fala exatamente o contrário, que não havia nenhum carro ali aguardando.

DELEGADO [Lendo o inquérito]: Não viu, né?

APRESENTADOR: Depois de ser desmentido pelos documentos, ele apresentou outra explicação para o fato de Carlão não ter sido visto pelo motorista do ônibus naquela madrugada. Segundo ele, o carro foi estacionado atrás do prédio da rodoviária, fora da vista do motorista. O pai de Elisângela vê a explicação com desconfiança.

PAI: Um delegado acho que tem que primeiro investigar as testemunhas e depois chamar o acusado e baseado no depoimento das testemunhas interrogar o acusado.

DELEGADO: Se houve uma ocultação, teria que achar o cadáver para ver se houve ocultação, é o que estamos aguardando até hoje (Programa Linha Direta, 07/10/1999).

Em episódios mais recentes esta postura frontalmente crítica arrefeceu. Mesmo assim, não deixaram de ser emitidos comentários acerca dos problemas do sistema penitenciário brasileiro, a lentidão da justiça ou a negligência policial:

APRESENTADOR: Isso mesmo... Um ano e cinco meses para encaminhar esse pedido à Superintendência Penitenciária de Segurança e Movimentação Penitenciária de Minas Gerais. Valtson fugiu em setembro do ano passado da cadeia pública de Vazante onde de acordo com a sentença ele não deveria mais estar. Somente um mês depois de Valtson ter fugido é que chegou a resposta da Superintendência de Segurança. A resposta: não havia vaga para Valtson em nenhuma Penitenciária de Segurança Máxima de Minas Gerais (Programa Linha Direta 20/04/2006).

Nas cenas reais dos momentos de captura de um foragido era quase impossível deixar de atribuir a devida importância à ação policial. Ainda assim, o contexto narrativo da divulgação de uma prisão pressupunha a participação do programa, pois, como procurava deixar claro o apresentador, era sempre a partir das “informações de um espectador que assistia ao programa”, semanas atrás, que se pôde chegar ao acusado.

A importância autoproclamada do programa no sentido da possibilidade de efetivação de um bom trabalho policial, bem como da participação da sociedade na luta contra a impunidade ficava manifesta na frase do apresentador ao final de cada caso: “Se você tem alguma pista que possa esclarecer o caso [...] ligue para Linha Direta [...]. Sua identidade será mantida no mais absoluto sigilo.”

Não havia no programa elementos narrativos que permitissem perceber outra possibilidade segura de interação entre a sociedade civil e os órgãos responsáveis por lidar com a violência e a criminalidade que não fosse a ação facilitadora oferecida pelo programa. O Linha Direta colocava-se frente à sua audiência, não somente como um intermediador da relação entre os espectadores/denunciante e

a polícia, mas como o único possível. Pela efetividade desta proposta de atuação, ou seja, no momento em que o público espectador fazia a denúncia com o intuito de contribuir para a realização da justiça, reforçava-se ainda mais o argumento de legitimação do programa como uma instância eficaz de combate à criminalidade em meio à impunidade e ao descaso para com a realização da justiça.

6.2 Os elementos narrativos e a trama no Linha Direta

6.2.1 *Fotografia e fundo sonoro*

No meio cinematográfico, a noção de fotografia diz respeito ao conjunto de recursos formais utilizados para desenhar com luz, ou seja, filmar uma cena. Neste sentido são aspectos que compõem a fotografia de uma peça de cinema ou televisão, a qualidade e intensidade da iluminação, o cenário, o enquadramento e os movimentos de câmera. No caso do Linha Direta, a fotografia deve ser analisada enquanto um aspecto intencional dos diferentes cenários narrativos que compõem o programa.

Por referência ao próprio meio televisivo, podia-se identificar nas cenas de depoimentos e dos locais reais dos crimes de um modo geral, um tipo de abordagem fotográfica mais próxima da utilizada no telejornalismo ou em documentários, isto é, com uma iluminação, enquadramento e movimento de câmera que faziam as cenas parecer com aquelas habitualmente assistidas nas reportagens de telejornais. O programa também oferecia diferentes abordagens fotográficas para um mesmo cenário narrativo. No caso dos depoimentos, utilizava-se somente uma câmera fixa a qual, por um movimento de lentes, aproximava a imagem do depoente nos momentos em que havia maior envolvimento emocional.

A iluminação, por sua vez, podia variar de acordo com quem estava falando. Para familiares das vítimas, a luz era geralmente suave e parelha, procurando não destoar da iluminação que se encontrava na própria casa: não eram inventados pontos de iluminação muito diferentes daqueles que já se está acostumado a perceber nos ambientes domésticos. Este recurso narrativo também ajudava no

sentido de promover uma aproximação entre a audiência e os familiares das vítimas. No entanto, dependendo da residência propiciada como locação para a gravação das imagens, a iluminação da cena podia ser mais ou menos sofisticada. Pessoas com menos posses, ambientes apertados em geral recebiam uma iluminação mais simples com uma ou no máximo duas fontes de luz e cenários de fundo comuns.

Esta situação se aproximava dos depoimentos de promotores, delegados, inspetores e demais agentes da lei. Do ponto de vista televisivo, a fotografia da maior parte das cenas com autoridades podia ser considerada pouco plástica, mas atuava justamente no sentido de salientar a aspereza do trabalho em detrimento de atributos estéticos, ou ainda, para além do *show*, o cumprimento com a obrigação social da comunicação: a revelação, a denúncia do descaso.

A proximidade com as reportagens dos telejornais era mais clara ainda no caso das visitas aos locais reais dos crimes. Quando a cena era externa e diurna não havia iluminação artificial. Quando era interna ou noturna, usavam-se poucos recursos de iluminação, uma só câmera e, como nas reportagens de rua, o profissional que dirigia a cena era o próprio cinegrafista.

Em contrapartida, a fotografia das simulações, assim como a do primeiro estúdio-base do programa, era bem mais trabalhada e, por conta disso, portadora de uma maior potencialidade narrativa para fins dramáticos. Tal condição respondia à intenção comunicativa destes espaços em comparação aos discutidos anteriormente. Primeiramente, nas simulações havia uma maior quantidade de tomadas para uma mesma cena, ou seja, maior disponibilidade de ângulos de visualização sobre uma mesma ação ou objeto. Também o estúdio de onde falava o primeiro apresentador dispunha de várias câmeras fixas e móveis, colocadas acima, abaixo e na mesma linha de visão do apresentador. Este acréscimo de recursos formais fotográficos, em relação às cenas de depoimentos e de locais reais dos crimes, contribuía para fazer com que o espectador percebesse a mudança na forma narrativa do caso que estava sendo contado. Com isto, a fotografia nas cenas de simulações, e no estúdio-base em sua forma inicial, assumia uma responsabilidade maior e mais explícita do ponto de vista narrativo, sendo responsável por realçar os estados de humor ou de angústia dos personagens, a

gravidade do que seria dito pelo apresentador ou a intensidade da violência que seria apresentada pelos atores.

Tal movimento no desenho das cenas do programa não significava uma maior ou menor aproximação da realidade ou do verdadeiro. Pelo contrário, dependendo do contexto narrativo, o espectador podia colocar em descrédito justamente aquela imagem com uma fotografia, ou um desenho de cena, que em nada se diferenciava daquela enxergada em sua própria sala. A artificialidade da luz é inerente ao cinema e à televisão e neste aspecto residia boa parte da hiper-realidade dos crimes apresentados no Linha Direta. A noção aponta não para o irreal, mas para o verossímil, ou ainda, para imagens mais reais do que o real. A comunicação cinematográfica da noite é um pequeno exemplo da hiper-realidade fundada com ajuda dos parâmetros adotados pelo cinema: do ponto de vista da fotografia, se acostumou a apresentar (e a perceber) uma cena interna noturna a partir de uma luz azul que adentra as janelas do recinto em questão.

As músicas de fundos e os efeitos sonoros eram também dispositivos fundamentais no Linha Direta. Em virtude da multiplicidade de cenários narrativos do programa, os recursos de som eram bastante variados e em raros momentos do programa não se faziam notar. Isto implica que a pausa, da mesma forma que na notação musical, mereça ser analisada tanto quanto os sons emitidos.

O som em um filme ou programa de televisão tem dois papéis básicos: um narrativo e outro gramatical. Como função narrativa, o som pode ser direto ou subliminar. No primeiro caso, a música e os ruídos utilizados fazem parte do ambiente, seja porque os personagens os executam ou porque os ouvem. No segundo caso, a música e os efeitos sonoros constituem uma projeção simbólica do momento vivido por aqueles que estão em cena. O som pode ainda ter um papel gramatical, na medida em que mantiver uma continuidade entre os cortes de um quadro para outro, passando a idéia de que ainda se trata da mesma cena, embora visualmente o ponto de vista tenha mudado (HOLMAN, 2001, p. xviii).

No caso do Linha Direta, o papel gramatical da música aparecia quando esta permitia, por exemplo, a ligação entre as cenas das simulações dos crimes e os instantes de comentários do apresentador, sem que houvesse uma sensação de

deslocamento ou corte de cena por parte de quem assistia, ainda que o apresentador não estivesse necessariamente no local da simulação. Efeito semelhante ocorria quando um fundo musical era inserido antes do final de uma fala do apresentador que antecederesse o depoimento de um familiar e vice-versa. A música, geralmente melancólica, adiantava o estado de espírito da situação que se ia vivenciar e conectava o sentimento do apresentador com o daquele que adiante daria seu testemunho. Da mesma forma, alguns efeitos, como acordes estridentes indo de notas agudas a graves, eram utilizados para introduzir cenas da simulação de um crime, remetendo a uma volta no tempo onde o mesmo acontecera.

Também no programa inglês *Crimewatch* são utilizados recursos sonoros similares, como sons invertidos - comumente emitidos pelos antigos aparelhos de vídeo que utilizavam fita magnética quando esta era retrocedida ou avançada - para indicar o retorno e o avançar do tempo nas reconstruções dramatizadas dos crimes.

Contudo, a grande força do som no Linha Direta estava no papel narrativo subliminar da música e dos efeitos sonoros. Enquanto na forma narrativa direta, da mesma maneira que o diálogo e a narração, o som podia ser usado para contar a história, chamando, por exemplo, a atenção dos personagens para um evento fora de quadro, na forma subliminar, o som operava quase em nível inconsciente. Isto porque, apesar dos espectadores poderem manter certo discernimento entre os vários objetos de uma cena - um ator, uma mesa, as paredes de um quarto - os ouvintes dificilmente percebem o som de modo tão analítico. Tende-se a tomar o som como um todo, embora este esteja, na verdade, sendo deliberadamente construído a partir de vários componentes. Isto é frequentemente manipulado pelos produtores de filmes e de programas de televisão para gerar um envolvimento emocional da audiência para com a peça audiovisual (HOLMAN, 2001, p. 183).

Conforme Cheetham (1995), na década de 1990 esta forma de utilização dos recursos sonoros era formalmente coibida pela BBC para programas de cunho jornalístico e evitada nas reconstruções do *Crimewatch*. Orientações análogas nunca existiram no *America's Most Wanted* e tampouco no *Témoin no. 1*.

Entretanto, marcadamente a partir de 2000, mesmo o programa inglês passou a fazer uso subliminar do som.

Os exemplos mais claros da utilização narrativa subliminar da música no Linha Direta eram os fundos musicais que acompanhavam as falas do apresentador e os depoimentos de parentes. Os temas musicais eram escritos, executados, ou selecionados, e inseridos propositalmente para ativar sensações, compondo o clima das cenas e indicando à audiência, a cada momento, como sentir o que estava sendo mostrado. O programa utilizava-se de um repertório básico de temas melancólicos, ternos, de suspense e de ameaça entre outros menos frequentes.

Dentre os tipos de músicas menos utilizadas estavam aqueles de difícil associação direta a um tipo específico de personagem, ocasionando a variação da música e dos efeitos sonoros segundo elementos contextuais do caso apresentado. Em outras palavras, o conjunto sonoro mudava, tanto em relação ao tipo de tema musical quanto à função, de acordo com vários fatores: aspectos culturais/regionais da história; posição e papel social dos depoentes; características psicológicas da vítima e do agressor; tipo de relação pré-existente entre os envolvidos etc.

Em outro caso, apresentado dia 7 de outubro de 1999, foi utilizado, um fundo musical dominado pelo som de um órgão de tubos. Emoldurado pela música sacra o sacerdote responsável pela paróquia à qual pertencia a vítima, prestava seu depoimento falando aspecto sagrado da amizade:

PASTOR: E a Bíblia diz que há amigos mais chegados do que irmãos. E esse não foi o caso do Fabinho. Do coração dele, sim, mas desse amigo foi o Judas, aquele que usou esse sentimento tão nobre para fazer uma maldade inominável, insofrível desta que o nosso Fabinho passou. (Programa Linha Direta, 07/10/1999).

A subliminaridade da música sacra neste sentido tinha duas funções distintas: por um lado, reforçar o discurso contra o agressor por intermédio da valorização da imagem do sacerdote enquanto autoridade religiosa e espiritual; por outro, associar à vítima uma idéia de conduta leal, de devoção espiritual, por oposição ao agressor. Este, segundo o programa, rompeu por inveja com estas disposições “sagradas”. Justamente por conta da especificidade do caso, não se observaram outras utilizações deste tipo de música nos demais programas

analisados, nem da primeira e tampouco da segunda amostra. Nesta última, a variedade de temas musicais, adaptadas às circunstâncias dos crimes ou às características dos envolvidos, diminuiu consideravelmente, indicando uma maior definição em função dos cenários narrativos e do status narrativo do emissor do discurso.

Os formatos mais recorrentes de música de fundo, embora não fossem exclusivos de certos personagens do programa, guardavam uma relação muito estreita para com alguns deles. A partir de um teste de associação entre as categorias “tipo de música” e “emissor do discurso”⁵², construídas a partir das frequências observadas nas unidades discursivas dos episódios do Linha Direta selecionados para análise, pôde-se verificar a existência de uma associação significativa entre os emissores dos discursos e os tipos de música. Significa dizer que o perfil musical utilizado era diferente segundo o sujeito que detinha a palavra no programa, conforme aponta o teste de qui-quadrado (Tabela 2):

$$\chi^2 = 191,579; \text{ gl} = 28; p < 0,005$$

TABELA 2 - Teste de Qui-Quadrado para emissor do discurso e tipo de música no Programa Linha Direta (Passagens codificadas)

	Valor	gl	Significância
Qui-quadrado de Pearson	191,579 ^a	28	,000
Likelihood Ratio	187,277	28	,000
Associação linear	4,385	1	,036
Número de casos válidos	1041		

^a 9 células (22,5%) apresentaram contagem esperada menor do que 5. A menor contagem esperada era 1,24.

A análise de associação local a partir dos resíduos ajustados (Tabela 3) permite verificar a força e a direção entre os diferentes emissores e os tipos de música. Com resíduos ajustados acima de 1,96, estavam associados positivamente: apresentador e especialistas com música de suspense; agressor e vítima com música de ameaça; agressor e parentes com pausa; parentes com música melancólica; e narrador com outros tipos de música. As associações locais significantes, porém negativas (abaixo de -1,96), dizem respeito às categorias:

⁵² Cf. Apêndices A e B.

parentes, agressor, vítima e outros com música de suspense; apresentador e especialistas com música de ameaça; apresentador, narrador e vítima com pausa; e agressor com música melancólica.

TABELA 3 - Emissor do discurso e tipo de música de fundo no Programa Linha Direta (Passagens codificadas*)

Emissor do discurso		Tipo de música					Total
		Suspense	Ameaça	Pausa	Melancolia	Outras	
Apresentador	% do Emissor	62,8	18,3	10,7	3,4	4,8	100,0
	Resíduo ajustado	5,4	-2,6	-4,0	0,0	-0,3	
Narrador	% do Emissor	49,5	25,7	3,8	1,9	19,0	100,0
	Resíduo ajustado	0,1	0,5	-4,1	-0,9	6,8	
Parentes	% do Emissor	43,4	19,3	25,4	8,8	3,1	100,0
	Resíduo ajustado	-2,0	-1,8	3,1	5,0	-1,6	
Autoridades	% do Emissor	54,4	22,2	20,0	1,1	2,2	100,0
	Resíduo ajustado	1,0	-0,4	0,4	-1,3	-1,3	
Especialistas	% do Emissor	69,4	2,8	27,8	0,0	0,0	100,0
	Resíduo ajustado	2,5	-3,0	1,5	-1,2	-1,4	
Agressor	% do Emissor	34,1	34,8	28,8	0,0	2,3	100,0
	Resíduo ajustado	-3,7	3,2	3,3	-2,3	-1,6	
Vítima	% do Emissor	37,1	51,6	4,8	0,0	6,5	100,0
	Resíduo ajustado	-2,0	5,3	-2,8	-1,5	0,5	
Outros	% do Emissor	38,8	24,5	29,6	3,1	4,1	100,0
	Resíduo ajustado	-2,2	0,2	3,0	-0,2	-0,5	
Total	% do Total	49,3	23,7	18,3	3,5	5,2	100,0

FONTE: Linha Direta - Rede Globo de Televisão - Amostra T1 de programas gravados.

* Uma passagem refere-se a uma unidade de discurso, ou seja, um trecho que encerra uma idéia. As contagens, portanto, reúnem as referências codificadas simultaneamente para um tipo de emissor e um tipo de música em uma passagem.

O apresentador na maioria das vezes falava apoiado por uma música de suspense. Este traço era reforçado pela associação negativa deste emissor com a pausa, ou seja, a ausência de fundo musical. Também o narrador tinha como característica falar com fundo musical; no entanto, estava positivamente associado com outras formas musicais, o que refletia a disposição do programa em adequar os temas musicais dos casos apresentados de acordo com as características próprias de cada crime, na medida em que a fala do narrador aparecia justamente para conduzir as ações no cenário narrativo das simulações. Composições em tom de ameaça acompanhavam as manifestações dos agressores, na maioria das vezes - por motivos óbvios - nas simulações, implicando necessariamente a mesma trilha sonora para as vítimas. Se houvesse música de fundo nos depoimentos de parentes esta tinha predominantemente um caráter melancólico.

Os efeitos sonoros também realizavam um papel narrativo subliminar na medida em que expressavam estados de espírito dos personagens. Isto se fazia, por exemplo, pela inserção de um “tic tac” de relógio por um longo período numa cena, a fim de causar angústia, ou de sons repentinos e fortes após momentos de silêncio para gerar temor.

Cabe retomar a idéia da diminuição em termos gerais do uso de recursos sonoros no Linha Direta na fase correspondente à segunda amostra de programas gravados para análise empírica neste trabalho. Embora mantidos para compor o clima psicológico das cenas e reforçar sentidos em relação a falas ou imagens, deixou-se de usar sons como meta-comentaristas dos discursos ou das situações apresentadas. Entre os exemplos desta forma de utilização, comum nos desenhos animados e no cinema mudo, pôde-se ouvir uma guitarra que soava para colocar em dúvida as afirmações das autoridades do estado de Alagoas sobre o caso PC Farias, já no primeiro episódio do programa. Em meio às declarações do Secretário de Segurança, passando por juízes, promotores e delegados, às quais o programa opunha-se e investigava diferentes versões, ouvia-se um som estridente do deslizar pelas cordas de uma guitarra como a desmerecer, ironicamente, o que se acabava de ouvir.

6.2.2 O fluxo narrativo e as simulações dos crimes

A maior parte do trabalho de convencimento da audiência acerca das versões sobre os crimes apresentados pelo Linha Direta era realizada por intermédio da simulação, tal como era denominada pelo programa a dramatização com o auxílio de atores baseada nas informações de policiais, familiares e testemunhas. A chefia de reportagem do programa demonstrava grande apreço por esta possibilidade na medida em que, contrariamente ao jornalismo tradicional, não era mais necessário valer-se exclusivamente de imagens reais para narrar os acontecimentos (SANTOS, 2001).

De um lado, as simulações aproximavam-se da telenovela, um gênero bastante conhecido do público brasileiro do qual a Rede Globo é líder absoluta de audiência há longa data. Com o apoio do forte núcleo de dramaturgia da emissora,

o programa apostava na possibilidade de fazer ver as cenas criminais com um alto grau de aceitabilidade, tendo em vista a facilidade de compreensão dos elementos narrativos por parte do público. De outro lado, a forma de apresentação das simulações as tornavam um tanto mais complexas do que as encontradas nas novelas, onde a narrativa é mais linear. Na medida em que os depoimentos gravados com familiares e amigos das vítimas eram bastante utilizados para recontar os casos, era comum suas imagens serem intercaladas com cenas simuladas. Isto aumentava sobremaneira a força dramática da narrativa, pois familiares e amigos, mas também vizinhos, testemunhas e policiais, aparentemente interagiam com a vítima e o agressor no mesmo espaço narrativo. A dramaticidade produzida por estes encontros era cristalizada nas simulações dos crimes, consagrando o esforço no sentido da condenação não apenas jurídica, mas também moral dos acusados em contraposição à imaculação das vítimas.

Sendo os casos apresentados, em sua grande maioria, referentes a crimes letais, a simulação era praticamente o único espaço onde a vítima aparecia falando por sua própria voz. O conteúdo proferido, entretanto, isto é, os diálogos e as palavras da vítima eram produzidos pelo programa. Ao contrário dos demais personagens, não podia ocorrer uma mistura de relatos reais e simulados no que se refere às vítimas, de modo que suas falas no cenário narrativo da simulação eram, em última instância, tudo o que tinham para dizer. Com efeito, tudo o que podia falar a vítima é o que queria dizer o programa. Desta forma, o Linha Direta potencializava sua capacidade de chamar atenção para os aspectos incriminatórios do acusado, pois, frente à audiência, nenhum argumento poderia ser mais forte do que a própria vítima a relatar sua desgraça.

Para reforçar o direcionamento da compreensão dos casos, as simulações contavam com a presença de um narrador, o qual só se fazia notar em cena por sua voz, sem jamais interagir com os personagens. Esta característica também é diferenciadora das simulações do Linha Direta em relação às telenovelas, já que nestas dificilmente as vozes fora de cena partem de figuras dramáticas que não façam parte da própria trama. A função do narrador nas simulações, embora sem rosto, era análoga à do apresentador, fosse auxiliando a passagem de uma cena para outra ou dirigindo a atenção da audiência para detalhes que precediam o

crime. Por conta desta reversibilidade, este papel podia ser eventualmente desenvolvido pelo próprio apresentador igualmente “em off” ou de corpo presente, dividindo o cenário da simulação com os outros atores, embora, como visto anteriormente, esta última forma de aparição tenha deixado de existir nos últimos anos de exibição do Linha Direta.

O trabalho de construção do enredo do crime por parte do narrador se fazia, entre outros modos, pelo estabelecimento de oposições entre hábitos e atitudes do agressor e da vítima, visando salientar as pré-disposições para o emprego da violência por parte dos primeiros e, ao mesmo tempo, inculcando uma visão naturalizada sobre seu caráter delinquente. Com isto o narrador oferecia aos espectadores elementos emocionais para um posicionamento em relação aos atos de violência, suas vítimas e seus causadores:

NARRADOR: Um ano antes do crime, na primeira visita à casa dos pais de Fábio, Almon também não despertou nenhuma suspeita. Ele parecia tímido, mas logo ficou à vontade com o carinho que recebeu de toda a família [...] Fábio tentava aproximar Almon da turma, mas para os verdadeiros amigos dele, a impressão que Almon causava não era das melhores (Programa Linha Direta, 07/10/1999).

NARRADOR: Sandro vira modelo para os amigos de Tatuí. Logo todos passam a se vestir como ele. Na turma de Sandro o preto se torna a cor oficial [...] Sandro usa um dos carros de Maria Rosa como se fosse seu, equipa o carro com rodas de Pick-up e para espanto dos amigos compra um crânio de gesso para enfeitar o vidro traseiro (Programa Linha Direta, 06/01/2000).

A exemplo das manifestações do apresentador, o discurso do narrador na segundo amostra dos programas adquiriu um caráter mais descritivo dos encadeamentos responsáveis pela compreensão da história criminal apresentada, deixando para os próprios envolvidos, a partir dos depoimentos ou dos diálogos nas simulações, o discurso de fundo moral. Em compensação, a partir de 2005, Carlos Vereza, conhecido ator da Rede Globo, passou a exercer a locução das simulações, impingindo naturalmente a estas um acento dramático por conta de seu timbre de voz rouco e profundo e sua prosódia⁵³ carregada.

A considerável autonomia narrativa das simulações para fins de incremento da culpa dos acusados era operacionalizada não somente pelo universo verbal, mas

⁵³ Variação na altura, intensidade, tom, duração e ritmo da fala. Em uma canção diz respeito ao ajuste das palavras ao compassos da música, seus tempos fortes e fracos.

pelo significado que adquiriam as imagens apresentadas em certa ordem e trabalhadas com a ajuda de recursos formais e cuidados de pré-produção, tais como o ritmo da narrativa, o plano, o corte, o fundo sonoro e também a cenografia, os atores selecionados e seus figurinos. Tais elementos em geral não se encontravam objetivamente determinados pelas investigações e inquéritos policiais, pelas denúncias do Ministério Público e mesmo pelas informações prestadas pelos familiares e amigos das vítimas. Em outras palavras, nas simulações o Linha Direta fazia uso de toda a capacidade imaginativa de sua equipe técnica para preencher e superar as lacunas de verdade proporcionadas pelos responsáveis primários da história a fim de garantir um drama coeso, verossímil, articulado nos desdobramentos em termos de garantir a percepção de culpa irrestrita do acusado pelo crime.

De acordo com esta perspectiva, o fluxo narrativo, determinado pelo modo como eram montadas as cenas, ou seja, a sequência de apresentação das imagens, era de grande importância. Por meio deste trabalho, articulado ao conteúdo verbalizado, o programa estendia e reforçava determinadas idéias subentendidas sobre o crime e o criminoso, presentes no contexto narrativo do caso apresentado.

Um exemplo extremo deste tipo de construção foi o caso em que um marido despertou a desconfiança da família e dos vizinhos por supostamente ter matado a esposa, embora afirmasse que esta houvesse simplesmente desaparecido. O fator motivador do descrédito em relação à versão do marido residia no seu conhecido temperamento explosivo além das constantes brigas do casal testemunhadas pela vizinhança. Apoiado nos depoimentos e subsidiado por imagens do álbum da família do casal, o Linha Direta reforçou a noção acerca do caráter violento do marido a partir da exploração de detalhes de uma foto do casamento e a exposição em sequência de cenas simuladas de uma briga do casal:



FIGURAS 27, 28, 29 e 30 - Exemplo do fluxo de imagens na construção das características dos envolvidos.

Fonte: Programa Linha Direta, 7 de setembro de 1999.

Na primeira sequência, referente às figuras 26, 27 e 28, a câmera passeava verticalmente e depois horizontalmente por uma das fotos do casamento até chegar ao punho esquerdo cerrado do noivo (Figura 28), notadamente tenso no momento do clique. Em seguida, enquanto o apresentador falava do prestígio e do poder do noivo na cidade, seguido da irmã da noiva a especular sobre os motivos do casamento, aparecia a simulação de uma das brigas do casal logo pela manhã (Figura 29), na qual o marido dava um soco na mesa virando o conteúdo de uma xícara sobre o punho. A ligação inevitável entre imagens de diferentes situações envolvendo o mesmo punho sugeria à audiência a figura de um homem insensível à dor, manifestada pela não reação à queimadura do café, e nervoso já desde os primeiros momentos junto da mulher. O cuidado na produção da cena sequer deixou escapar a analogia com o amanhecer violento do relacionamento, demarcado pela fotografia com iluminação lateral mais forte refletindo na xícara e no punho, indicando o sol da manhã a entrar pela janela.

Já no que se refere à utilização de música e de efeitos sonoros, estes eram altamente explorados no cenário narrativo da simulação, em contraste com o que ocorria nos depoimentos. Apenas 5,6% do total das passagens referentes às simulações nos episódios analisados não apresentava nenhum som ao fundo que não fossem aqueles naturalmente decorrentes da ação em desenvolvimento. Por conta da saturação sonora, a ausência de fundos musicais nas simulações geralmente referia-se a momentos em que toda a atenção da audiência devia ser direcionada para o conteúdo verbal, de forma que a função narrativa da pausa variava caso a caso de acordo com o desenvolvimento da trama. Havia situações, no entanto, em que o diálogo entre os personagens dava-se ao longe, e o espectador, como um

espião, ouvia com dificuldade, entremeado de outros ruídos ambientais. Nestas passagens, a pausa era meramente um recurso técnico, pois, estando o volume do diálogo naturalmente um pouco mais baixo não podia haver música ao fundo sob pena da conversa ficar incompreensível.

Entre os tipos de música mais frequentemente utilizados nas passagens das simulações estavam as que sugeriam ameaça (43,9%) seguida pelas de suspense (40,5%). Também apareciam neste cenário narrativo fundos musicais mais específicos e, portanto, menos frequentes, remetendo a estados emocionais e a situações vividas pelos personagens, tais como alegria, sensualidade, agitação ou melancolia, podendo também estar vinculados a características pessoais dos envolvidos, como etnia e crença religiosa.

Outro recurso formal muito importante nas simulações era a cenografia, a qual esteve à altura das grandes produções da emissora. O assassinato de “PC Farias”, tesoureiro da campanha do ex-presidente brasileiro, Fernando Collor, apresentado no primeiro episódio, contava com ambientes, iluminação e objetos cênicos cuidadosamente preparados, além de cenários com paredes móveis que se deslocavam para uma melhor performance do apresentador. Com o passar dos meses e a necessidade de produção semanal do programa, a parcela da cenografia como recurso formal de sedução da audiência diminuiu um pouco sem, no entanto, comprometer a apresentação dos casos. A exemplo do que sempre fez o *Crimewatch*, ao invés de reproduzir em estúdio os cenários criminais o programa deslocou-se até os locais reais dos crimes para gravar as cenas das simulações. Na apresentação do programa isto causava grande impacto, pois os trechos com as gravações dos depoimentos de familiares eram mesclados com as cenas simuladas do crime, tudo na mesma locação, conferindo uma aparência de simultaneidade e fidedignidade.

Tendo em vista a reconstrução no *Crimewatch* e a reencenação no *America's Most Wanted*, enquanto cenários narrativos correspondentes à simulação no Linha Direta, pode-se afirmar que o programa brasileiro apresentava características mais afinadas com o programa norte-americano. Comparando-se as fases iniciais de ambos programas estrangeiros, as dramatizações com atores produzidas pelo *Crimewatch* eram bastante comedidas em relação às do *America's Most Wanted*

quanto ao uso de elementos narrativos para fins de exploração emocional (BRESLIN, 1990, p. 354 ; JERMYN, 2007, p.68).

Com o passar do tempo este quadro se modificou causando uma interessante aproximação dos modos de utilização dos recursos formais e narrativos nas dramatizações do Linha Direta e do *Crimewatch*. A reorientação geral, menos especulativa do programa brasileiro, operou nas simulações com atores uma conduta mais comportada, isto é, não foram abandonados os cuidados cenográficos, fotográficos ou sonoplásticos, mas a atenção voltou-se para aspectos mais objetivos e descritivos das ocorrências. O *Crimewatch* por sua vez, passou a fazer o uso de fundos sonoros indutores de ritmo à narrativa e sentimentos, além de técnicas de pós-produção na edição das imagens das reencenações, de modo a utilizar simultaneamente imagens reais de câmeras de vigilância com cenas gravadas por atores.

A propósito dos atores selecionados para as dramatizações no Linha Direta, colocava-se claramente a preocupação destes serem parecidos com os reais envolvidos no crime. No mínimo, o programa se preocupava em reproduzir de forma semelhante a cor de pele e, eventualmente, outros detalhes físicos relevantes para o relato do caso, como cor dos olhos, estilo de cabelos, tatuagens etc. Principalmente em se tratando do acusado, quando a semelhança física era pouca, a associação com as imagens reais divulgadas pelo programa era garantida a partir de um cuidadoso preparo do figurino.

A busca da ligação entre a figura real e simulada do acusado, pelo recurso da aparência física e das roupas e acessórios que vestiam os atores, podia ainda ser reforçada por referências verbais às características dos acusados mesmo que não procedentes do cenário narrativo da simulação. É o que se observou no caso referente às Figuras 30 e 31, onde a imagem real do acusado disponibilizada pelo programa à audiência era marcada pela presença de um boné preto com manchas brancas.



FIGURAS 31 e 32 - Exemplos de semelhanças entre acusado e ator

Fonte: Programa Linha Direta, 23 de março de 2000.

Na simulação do crime, em todas as aparições do acusado, o ator que o interpretava estava usando um boné semelhante. O figurino nesta situação assumiu uma importância definidora da imagem do acusado, já que o ator que o interpretava nem mesmo ostentava o bigode presente na foto real divulgada pelo Linha Direta. O preterimento de uma característica física em favor de um acessório como marca do criminoso a ser lembrada pela audiência estava embasada nos fragmentos de um depoimento feito pela irmã da vítima. Para ela, o boné servia de expediente para o acusado não olhar diretamente nos olhos das pessoas, o que seria indicativo de falsidade:

IRMÃ DA VÍTIMA: - Fitei o bonezinho dele e sempre de cabeça baixa. O olhar dele nunca foi direcionado à pessoa, com se fosse uma pessoa falsa mesmo (Programa Linha Direta 23/03/2000).

O plano verbal tinha, portanto, um papel anterior no direcionamento das particularidades físicas e, sobretudo, de caráter a serem evidenciadas nos personagens envolvidos nos casos. Se, de um lado, podia indicar uma sobrevalorização de características representáveis pelo figurino, também podia ressaltar aspectos propriamente físicos do acusado:

PAI DA VÍTIMA: Eu não gostei da fisionomia do rapaz, né. Tipinho, não sei, mesquinho uns olhos de gato, uns olhos verdes assim. (Programa Linha Direta 23/03/2000).

Desta forma, os olhos claros do ator que interpretava o acusado na Figura 31 não eram meros acessórios na simulação. A presença desta característica física,

tanto nas imagens reais quanto simuladas do acusado, era importante para reforçar o conteúdo verbalizado pelo pai da vítima, segundo o qual, os olhos claros estavam relacionados à mesquinhez, a principal motivação do assassinato como desde o início já havia anunciado o apresentador:

APRESENTADOR: Inveja, um dos sete pecados capitais. esta palavra se repete em todos os depoimentos. os parentes e amigos de Ivan Andrade, um cantor de 29 anos, asseguram: ele foi vítima da inveja de um outro músico, um ex-cantor que hoje é foragido da justiça: Eduardo Santos Menezes. (Programa Linha Direta, 23/03/2000).

6.3 Polícia, justiça e punição em Linha Direta

O arranjo discursivo do Linha Direta era tendencialmente demeritório das instâncias legalmente constituídas para a manutenção da segurança e do controle social, a saber, polícia e justiça. Isto não significa que o programa conduzisse a narrativa dos crimes violentos abordados de uma maneira deturpada ou distorcida. Sua atuação contemplava, de um lado, a contemporização com o circuito punitivo tradicional - polícia/justiça/presídio - e, de outro lado, simultaneamente, apoiava-se na idéia amplamente aceita de que a impunidade é reinante na sociedade brasileira. Tal noção é reafirmada não apenas subliminarmente de forma geral, ao divulgar e dramatizar casos criminais para os quais a polícia ou justiça não foram capazes de prover uma solução consistente, mas também de modo objetivo e específico, informando a audiência sobre o sentimento dos cidadãos brasileiros em relação à justiça; como no exemplo a seguir:

APRESENTADOR: Uma pesquisa recente realizada pelo IBOPE mostra que 92% dos brasileiros acham a justiça lenta no país, e 86% acreditam que existam pessoas que nunca serão punidas, mesmo cometendo crimes previstos na lei (Programa Linha Direta, 10/06/1999).

Neste caso, o trabalho realizado pelo programa era múltiplo, pois, com a força de dados estatísticos, (a) informava a existência de muitos outros espectadores a desacreditar na justiça; (b) apresentava-se ao mesmo nível da audiência, pois, ao evocar tais informações, sugeria compartilhar do sentimento de vazio de justiça e temer estar sujeito às possíveis consequências do convívio com esta situação; e ainda, com isto, (c) legitimava e justificava a necessidade de sua existência enquanto espaço de combate à impunidade.

Por estar intrinsecamente ligado ao argumento de permanência do programa, este traço permaneceu latente com a progressiva moderação adotada pelo programa, podendo, entretanto manifestar-se nas falas do apresentador, dependendo do caso:

APRESENTADOR: Isso mesmo... Um ano e cinco meses para encaminhar esse pedido a Superintendência Penitenciária de Segurança e Movimentação Penitenciária de Minas Gerais. Valtson fugiu em setembro do ano passado da cadeia pública de Vazante onde de acordo com a sentença ele não deveria mais estar. Somente um mês depois de Valtson ter fugido é que chegou a resposta da Superintendência de Segurança. A resposta não havia vaga para Valtson em nenhuma Penitenciária de Segurança Máxima de Minas Gerais (Programa Linha Direta, 20/04/2006).

Outro apontamento crítico à inação da polícia apareceu no segundo caso apresentado no mesmo episódio:

APRESENTADOR: Enquanto as autoridades trocam acusações e não chegam a nenhuma conclusão, os parentes das vítimas vivem sem saber quem são os assassinos. Já são três anos de dúvida e dor e muito sofrimento (Programa Linha Direta, 20/04/2006).

No entanto, como estratégia discursiva o programa, buscava não mais deixar sobre o apresentador a tarefa eminente de contrapor a inabilidade da polícia e da justiça em concluir os casos, deixando que os próprios operadores expusessem a falta de afinidade das instituições:

APRESENTADOR: Boa noite. Dez dias depois daquela bela tarde de praia os corpos de Maria Eduarda e Tarsila foram encontrados jogados num canal. O caso Serrambi, como ficou conhecido, chocou a sociedade pernambucana e teve repercussão nacional. A polícia apontou dois irmãos que trabalhavam como motoristas de Kombi como culpados, mas o Ministério Público afirmou que não existiam provas suficientes para levá-los a julgamento. Três anos depois do duplo assassinato ainda não se sabe quem matou Maria Eduarda e Tarsila. Você pode ajudar a desvendar esse crime.

DELEGADA: A falta de harmonia de alguns setores envolvidos no momento da investigação e nas várias fases que a investigação teve criou uma situação que hoje nem uma confissão mais convence a opinião pública.

PROMOTOR: Para mim esse caso de Serrambi cada vez mais é uma grande interrogação. (Programa Linha Direta, 15/06/2006).

Na medida em que explorava justamente crimes não solucionados, as referências positivas ao circuito de justiça com um todo dificilmente apareciam no discurso do Linha Direta. A partir desta característica inerente, as menções às ações exitosas da justiça só existiam indiretamente, vinculadas à ação do próprio

programa, quando este divulgava mandados de prisão, condenações ou outras ações legais executadas pelo judiciário após os casos serem exibidos. Da mesma forma, a ação da polícia somente podia ser percebida de maneira positiva quando eram noticiadas prisões que não teriam sido feitas sem a participação do telespectador na forma de denúncias ou informações, o que implica, novamente, a ação providencial do programa:

APRESENTADOR: - [...] antes da continuação do caso das crianças desaparecidas, uma notícia que mostra a participação do público e das autoridades no esclarecimento dos casos mostrados aqui em Linha Direta. Hoje, em Belo Horizonte, a polícia prendeu sete integrantes de uma quadrilha que praticava assaltos e sequestros. O homem apontado como chefe da quadrilha vive numa cadeira de rodas, e a polícia está investigando se ele é César Andrade de Almeida, o “Alemão” (Programa Linha Direta, 10/06/1999).

Com a formação de um fluxo semanal contínuo de prisões dos agressores apresentados em casos anteriores, passou a figurar em todos os episódios uma atualização acerca das últimas capturas efetuadas. Desta forma, o expediente de divulgação da promoção de prisões por meio da ação prioritária do programa tornou-se sistemático:

APRESENTADOR: Esse homem é acusado de matar o enteado por causa de um guarda-roupa velho. Ele estava foragido há treze anos, isso mesmo há treze anos, mostrado aqui na semana passada ele foi preso uma hora depois da exibição do programa, graças a sua denuncia. Antes do segundo caso dessa noite, veja como a prisão de José Carlos Guedes de Oliveira, conhecido como “Calira”.

POLICIAL MILITAR: Chegamos na porta da casa e batemos e chamamos o Seu José Carlos. Aí ele perguntou sobre o que era e nós dissemos que era da polícia. E ele perguntou do que se trata e nós dissemos que tivemos uma denúncia de que tinha um carro ali perto abandonado; E quando ele saiu, nós demos voz de prisão (Programa Linha Direta, 15/06/2006).

Analisados isoladamente, os fragmentos de discurso acerca das autoridades pareciam fazer referência ao trabalho e não ao descaso das autoridades. No entanto, levando em consideração o contexto de enunciação destes discursos, percebe-se a construção da noção de que as autoridades estavam fazendo alguma coisa porque o espectador entrara em contato com o programa, o que não estaria acontecendo de outro modo.

O conjunto da discursividade do programa também era caracterizado por uma falta de rigor quanto à utilização do termo “justiça” e, conseqüentemente,

por uma ambiguidade quanto aos possíveis significados atribuídos a “injustiça”. A verbalização destas noções na maioria das vezes não era feita pela voz de um representante do programa, mas por fragmentos do discurso de familiares escolhidos para compor a narrativa:

IRMÃO DA VÍTIMA: A gente sabe que a lei é corrupta, uma lei que não tem para ninguém, o cara chegou com o dinheiro e compra mesmo, essa é a lei, não é justiça, é a lei (Programa Linha Direta, 30/09/1999).

Da mesma forma, não se observa uma separação entre a idéia genérica de “sentimento de existência de justiça” e a noção de “justiça” enquanto uma instituição pública constitutiva do moderno Estado Democrático de Direito. Partindo de uma confusa simplificação das situações de impunidade ligadas aos casos de criminalidade violenta apresentados, o programa proporcionava elementos para a formação de um sentimento de inexistência de justiça em todos os sentidos. De um lado, aparecia a idéia de que em relação à criminalidade e a violência não havia o que fazer, pois, em última instância, o poder ligado à corrupção está colocado acima da justiça:

MÃE DA VÍTIMA: Vocês lutam, a polícia luta, coloca lá dentro, ele é preso. Depois, sai, paga, ele é rico, tem dinheiro, só não compra a morte, o resto compram tudo, é isso o meu medo (Programa Linha Direta, 30/09/1999).

De outro lado, havia também a vinculação da impunidade à inação ou ação mal sucedida das autoridades. Embora existissem as instituições sistema de justiça, estas não faziam seu trabalho:

AMIGA DA VÍTIMA: Arquivo encerra o processo. E não tem provas, e dizem por falta de provas. E é uma maneira de se encerrar um processo e fica tudo igual. (Programa Linha Direta, 10/06/1999).

AMIGO DA VÍTIMA: A justiça do homem tarda muito. Sete anos se passaram, e a gente não tem nada de concreto. (Programa Linha Direta, 10/06/1999).

Em um primeiro momento, isto implicava aceitar que existiam instituições reconhecidas para tomar decisões. No entanto, o efeito prático de tal comunicação era o mesmo proporcionado pela mãe de uma vítima no exemplo anterior: assim como as demais referências imprecisas à “justiça” promovidas pelo Linha Direta, ambas contribuíam para um acréscimo no descrédito das instituições públicas responsáveis pelo cumprimento da lei e a manutenção da segurança.

A vinculação da idéia de impunidade à omissão de juízes e promotores ou impedimentos ocorridos em instâncias processuais prévias, como falhas em investigações, produção de provas e inquéritos policiais, fazia surgir também entre os protagonistas destas opiniões o próprio programa na voz de seu apresentador:

APRESENTADOR: - O primeiro deles foi preso em flagrante assaltando um banco. Ele hoje está livre, em liberdade condicional. Os outros três nós também gostaríamos de mostrar, mas essas três telas negras têm uma tradução: os três jamais foram indiciados ou processados. A explicação que nos é dada é de que como o padre sumiu, nada pode ser feito. É porque se não há corpo, não há crime (Programa Linha Direta, 10/06/1999).

Pela atribuição das causas da impunidade a problemas na gestão do serviço público, o programa recorria ao conhecido sentimento antiburocracia presente no senso comum. Novamente, isto por preferência era feito de modo indireto, e quando possível, por meio das próprias autoridades a atestar o seu fracasso, explorando conflitos existentes entre as instituições:

DETETIVE: Este inquérito policial até hoje não tem ainda uma denúncia formal por parte do Ministério Público. [...] Então, a demora acredito que seja até pelas transferências, em nível administrativo, que ocorrem nos vários órgãos de administração do Estado, não só na Polícia Civil como no Ministério Público [...] O promotor dá acompanhamento inicial no caso e um outro membro do Ministério Público dá continuidade. (Programa Linha Direta, 10/06/1999).

PROMOTORA: A gente nunca conseguiu chegar a uma coisa certa e determinada de modo que pudesse viabilizar essa prova colhida em nível de oferecer uma denúncia e começar uma ação penal e punir os responsáveis [...] A promotoria é toda complicada (Programa Linha Direta, 10/06/1999).

Mesmo quando as autoridades faziam o seu trabalho, agindo e decidindo com base na lei, eram tratadas, por vezes, como exemplos claros de injustiça:

APRESENTADOR: Quatro pessoas foram condenadas por um crime brutal. Lúcia Vez, a mulher traída que mandou matar o marido está solta, provavelmente em companhia do seu novo amor, José Paulo Gordo, o criminoso que fugiu com ela da cadeia. Valdelaine foi condenada a 30 anos de prisão, mas conseguiu reduzir a pena para 14 anos (Programa Linha Direta, 01/07/1999).

No exemplo acima, o contexto de enunciação da redução da pena de uma homicida levava a perceber o fato previsto em lei como um abuso, um despropósito por parte do judiciário, o que acabaria contribuindo para o cenário de impunidade. Com o mesmo sentido apareciam diversas outras formas de “descaso” das autoridades para com a realização da justiça. O programa servia-se da falta de

comunicação entre as diferentes instâncias de poder colocando-as em choque, para salientar sua apurada visão sobre os casos e seu senso de justiça:

MÃE DA VÍTIMA: Quando o meu filho entrou, aí eu falei, Flávio, sua irmã, meu filho, ela está morta, e foi morte suspeita, só pode ter sido esse desgraçado que matou a minha filha, e aí ele, não fala isso não, se ajoelhou no chão, não fala isso não, não fala isso não, e falei para aqueles homens ali, prendem ele, prendem ele, gente, foi ele, ele é o assassino, e ninguém fez nada.

APRESENTADOR: Os parentes de Sandra não se conformam. Eles acham que a polícia foi lenta e burocrática demais numa investigação de um caso que não deixa muitas dúvidas.

PROMOTOR: Você está vendo, asfixia mecânica, está aqui na mão, a pessoa que estava junto na hora do fato, por que não pedir a preventiva?

DELEGADO: Nós precisávamos de outras provas (Programa Linha Direta, 30/09/1999).

As referências feitas às atitudes que deveriam ser tomadas pelas instituições baseavam-se, em grande medida, na possível reação passional do público aos casos apresentados. Em outras palavras, as diversas formas de referência à justiça, promovidas pelo programa, não necessariamente passavam pela legalidade. Assim, o Linha Direta deixava claro seu compromisso com a audiência, e neste sentido, com a noção de justiça desta audiência:

CÚMPLICE [chorando]: Não sei por que esse ainda não foi preso, ele foi na Delegacia, por que não prenderam ele? (Programa Linha Direta, 01/07/1999)

Para além do combate à impunidade, tratava-se de construir um espaço próprio de divulgação de mensagens sobre a criminalidade violenta evocando a moralidade de uma população baseada em um histórico sentimento de abandono por parte dos poderes centrais, proporcionando, muitas vezes, uma idéia de justiça à margem da lei.

Com relação à polícia, a construção discursiva tinha uma orientação similar, salientando o despreparo na lida com aquilo que deveria ser sua especialidade, ou seja, garantir a segurança pública:

APRESENTADOR: Só no ano passado seis mil pessoas morreram assassinadas no Rio de Janeiro. É o que está escrito nesta estatística da Secretaria de Segurança Pública do Estado. Só no mês de abril foram 519 assassinatos, 17 pessoas morreram por dia. É a matemática da dor. A história que vamos mostrar é de Ana Carolina da Costa Lima, 18 anos. A estudante nasceu a 26/04/79 e morreu no dia 14/04/98, às 10h50min da noite. Foi

brutalmente assassinada com quatro tiros, há cerca de 200 metros do Palácio do Governo do Rio (Programa Linha Direta, 27/05/1999).

AMIGA DA VÍTIMA: É um absurdo, porque o policial é aquele que deve nos defender, nos proteger, nos guardar, e não ser para nós uma ameaça, quer dizer, então, ao invés da gente sentir o apoio, o socorro do policial a gente tem medo? (Programa Linha Direta, 10/06/1999).

Como reforço desta idéia, apareciam referências à negligência com que são tratadas as pessoas ligadas às vítimas e testemunhas de um modo geral:

APRESENTADOR: Ela não quer aparecer. Tem medo por ela, pelo marido e principalmente pelos seus outros dois filhos. Teme porque dois criminosos, que mataram a sua filha, continuam foragidos: Cinelli, acusado de ser o motorista do carro que abordou a jovem e neguinho “Dan”, apontado como o assassino de Ana Carolina. O caso Ana Carolina nos leva a uma reflexão: a insegurança da vida nos dias de hoje. Saímos de casa para o trabalho sem ter a certeza de que vamos voltar para as nossas famílias. E isso é duro. Foi assim com Ana Carolina (Programa Linha Direta, 27/05/1999).

A questão do medo dos envolvidos era tratada por oposição simbólica ao medo que deveriam ter os agressores, assim como as facilidades advindas da proximidade entre poderosos e a polícia enquanto manifestação do fosso provocado pela desigualdade social e econômica brasileira:

MÃE DA VÍTIMA: A gente não denunciou ele, a gente pobre, ele rico, e eu ia denunciar ele, e fiquei com medo, porque a gente vai mexer com gente rica, e gente pobre e aí não levei o caso à polícia, nem nada (Programa Linha Direta, 30/09/1999).

O viés identificado no discurso acerca das instituições responsáveis pela segurança pública e promoção da justiça dava-se claramente em desfavor destes últimos. Embora existissem na narrativa, promotores, delegados, investigadores e outras autoridades dando seus depoimentos a respeito dos casos, o discurso sustentado pelo programa levava ao reforço da noção de não haver justiça no Brasil diante de tamanho trabalho a fazer contra a impunidade. A reelaboração desta noção também tinha a ver com a própria construção e defesa de seu campo de atuação, pois a partir das falhas no cumprimento das atribuições da polícia e da justiça o programa sustentava sua existência.

De um modo geral, a partir da abordagem utilizada nos casos apresentados, o Linha Direta fornecia elementos para a promoção de um linchamento eletrônico dos acusados. Neste sentido, inscreve-se neste contexto de enunciação, de forma simbólica, a idéia de justiça com as próprias mãos. Simbólica porque não se tratava

da real possibilidade de interação direta entre espectadores e acusados, mas da formação de um sentimento de permissividade em relação às possibilidades para a resolução de conflitos. Isto estava ligado, em certa medida, à noção de vazio de justiça presente no discurso do programa, o qual dava margem à legitimação de manifestações individualizadas de promoção da justiça.

A intensa mobilização de emoções provocada no sentido de aproximar sentimentalmente espectadores e vítimas, bem como familiares, também atuava como um liberador de reações passionais frente aos agressores dos casos apresentados. De certo modo, o contexto criado para as mensagens emitidas tinha tudo para insuflar simbolicamente a audiência contra “a bandidagem”. Contrariamente, no plano verbal o programa apresentava um constante apelo à colaboração com as autoridades ainda que por seu intermédio.

Ainda assim, existiam situações em que o desejo de justiça pelas próprias mãos era manifestado de modo objetivo. Nestes casos, tal conteúdo somente era proporcionado nos depoimentos, ou seja, jamais por intermédio daqueles respondiam diretamente pelo programa:

PAI DA VÍTIMA: Se fosse eu fosse uma pessoa que tivesse condição, dinheiro, eu já teria feito alguma coisa, mas acontece que não tenho possibilidade. Mas se fosse uma pessoa que tivesse uma maldita sorte de ter um dinheiro suficiente, eu iria matar o Chan (Programa Linha Direta, 30/09/1999).

MÃE DA VÍTIMA: Eu falo francamente para vocês, falo para qualquer um e não minto, e estou com 51 anos de idade: Nunca matei um cachorro, nunca matei um gato, mas se o Chan viesse na minha frente, tinha coragem de matar o Chan. (Programa Linha Direta, 30/09/1999).

Em última instância, tratava-se do programa falando pela voz de um terceiro, embora, por conta do recurso formal utilizado, não fosse possível atribuir categoricamente ao Linha Direta a manifestação de tal opinião sobre o caso.

Levando-se em conta os objetivos colocados pelo programa com respeito à sua atuação, nota-se um descompasso entre a permissividade para com manifestações deste tipo e a tentativa de construção de um ambiente de promoção da justiça segundo critérios convencionais do Estado de Direito. Sendo uma das intenções manifestas do programa colocar os espectadores em “Linha Direta com a cidadania”, promovendo a justiça a partir da prisão dos acusados, ou seja, dentro

das normas legais das instituições vigentes, havia um sentido paradoxal em privilegiar a divulgação de mensagens com significado de uma normatividade penal subjetiva e pessoalizada: “a justiça pelas próprias mãos”.

Desta forma, embora o discurso verbal do programa acerca de si mesmo apontasse para uma atuação alinhada com a realização da justiça, a rigor se observava a exploração das imagens de dor com objetivos próprios de legitimação. Uma espécie de justiça com as próprias mãos ao controle remoto refletia a abordagem à criminalidade violenta promovida pelo Linha Direta, no sentido de que o espectador, aprisionado ao seu televisor, encontrava-se envolto por uma intensa trama emocional vinculada à crimes de morte e, ainda que dispusesse do “poder” do controle remoto, não mudava de canal ou desligava o televisor, como ficou demonstrado pelos índices de audiência do programa enquanto este foi ar. Permanecia lá, aberto aos estímulos de julgamento, experimentando catarticamente as emoções de parentes, amigos e vizinhos que sequer conhecia como se fossem seus, enquanto justificava e sedimentava confusamente para si próprio a necessidade da ação do programa face à impunidade e ao descontrole da criminalidade e da violência no país.

Síntese do capítulo

O programa Linha Direta, por um lado, pode ser compreendido como um denunciante da ineficiência da polícia e da justiça, e ainda, no mesmo sentido, uma instância de engajamento da cidadania, restrita à noção de audiência, no esforço de combate à impunidade. Por outro lado, tal apelo à participação, apoiado em um discurso de promoção de direitos, buscava, antes de tudo, a legitimação do próprio campo de atuação do programa, construindo em torno de si a imagem de uma das poucas instâncias abertas à participação pública no país. Além disto, o desfecho dos casos, cristalizado simbolicamente na prisão dos foragidos, concorria para o obscurecimento de uma efetiva noção de realização da justiça no marco do estado democrático de direito. A idéia promovida era duplamente falaciosa, pois fazia crer que a prisão do acusado era um ato sumário e definitivo, ao qual não cabiam recursos, e era eficaz, isto é, resolvia o problema da

vítima, da família, das autoridades e do mal estar social provocado pelo ato delitivo.

O apresentador era o personagem central do Linha Direta e sua atuação mostrou alterações significativas com as mudanças operadas no programa principalmente a partir de 2002, as quais já haviam sido sinalizadas anteriormente com substituição de Marcelo Rezende por Domingos Meirelles nesta função. Além da remodelagem na cenografia e fotografia do estúdio, o discurso do apresentador, assim como do narrador nas simulações - representantes diretos do programa - esvaziou-se de comentários e adjetivações acerca das condutas ou do caráter dos acusados. Tais manifestações passaram a concentrarem-se diretamente nos depoimentos dos familiares. Permaneceu, entretanto, a estratégia de enlevar o passado da vítima e suas virtudes em oposição ao agressor: sem voz, sem história, sem humanidade. Para estes, a estratégia discursiva do programa contribuía no sentido da inculcação de uma visão naturalizada sobre seu caráter criminoso.

Com o recurso narrativo da simulação, o Linha Direta incrementava e extrapolava a culpa dos agressores, buscando de forma totalizante a aceitação da audiência acerca das versões dramatizadas dos casos. O esforço incriminatório e aviltante serviria para o convencimento dos espectadores que estivessem diante da possibilidade efetiva de realizar uma denúncia acerca do paradeiro do agressor. O trabalho de incremento da culpa operado na simulação era necessariamente potencializado pelo tipo criminal recorrente no programa: uma vez que os casos exibidos eram em grande maioria referentes a crimes letais, o ambiente narrativo das simulações constituía quase o único espaço onde a vítima aparecia com vida, falando por sua própria voz. Diante desta situação, nenhum argumento serviria para atenuar a vilania do agressor.

No conjunto da discursividade do Linha Direta o encadeamento dos eventos culpabilizantes e mobilizadores do desdém por parte da audiência em relação aos criminosos apresentados era operacionalizado não somente pelo universo verbal, mas também, e principalmente, pela significância adquirida pelo fluxo das imagens apresentadas numa certa ordem e robustecidas com a ajuda de recursos formais como enquadramento de câmera, fotografia e fundos sonoros, além de efeitos de pós-produção.

As menções imprecisas à realização de “justiça”, identificadas no conteúdo verbalizado do Linha Direta, opunham, paradoxalmente, as instituições formais de controle criminal à idéia de legalidade. Este conflito evidenciava-se no tratamento narrativo destinado aos envolvidos nos casos. A legitimidade da atribuição de culpa aos acusados à revelia de julgamento contava com a esperada reação passional do público às simulações dramatizadas apresentadas, deixando claro o compromisso do programa com a noção de justiça da audiência e a sua própria. O linchamento eletrônico dos acusados, verificado a partir da abordagem utilizada na apresentação dos casos e apoiado pela noção de vazio de justiça, presente no discurso do programa, remetia, simbolicamente, a uma noção de “justiça com as próprias mãos ao controle remoto”, estimulando manifestações individualizadas de julgamento, permissivas em relação a formas extra-legais para a resolução de conflitos.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As características narrativas dos programas de televisão que dramatizam casos criminais reais, analisados nesta pesquisa, apresentaram variações significativas vinculadas ao arranjo institucional e ao contexto cultural nos quais foram apresentados. Do ponto de vista de uma maior ou menor autonomia nas produções das histórias - nos moldes da hipótese central deste estudo - o programa inglês *Crimewatch* e o norte-americano *America's Most Wanted* mostraram-se mais fortemente vinculados aos encaminhamentos das instituições formais de controle criminal, particularmente a polícia. Em parte isto esteve condicionado pela atmosfera de lei e ordem no quadro do endurecimento penal que orientou as políticas criminais destes países a partir dos anos de 1970.

Este período corresponde à modernidade tardia, entendida enquanto espaço temporal que engendra câmbios importantes nos padrões de sociabilidade, com o esgotamento de instituições socializadoras tradicionais, a crise da comunidade e da família; as transformações nas relações de trabalho e acumulação; e o surgimento de novos ilegalismos e violências.

Isto não significou formas narrativas idênticas na abordagem dramatizada dos crimes reais por parte de *Crimewatch* e *America's Most Wanted*, assim como variou a intensidade da adesão à polícia. O programa inglês, neste sentido, busca aparentar maior independência, também por conta do histórico de serviço público (e não estatal) da BBC. Embora os cuidados em transparecer narrativamente tais reservas tenham diminuído gradativamente até a saída de Nick Ross da função de apresentação do programa, eles mantiveram-se bem mais ativos do que o programa apresentado por John Walsh na FOX, cujo cunho propagandista da lei e ordem foi fartamente apresentado no discurso e em símbolos gráficos. As diferenças entre os dois programas também se manifestavam em termos do acento dramático das narrativas criminais apresentadas, o qual era mais pronunciado no *America's Most Wanted*.

Em todos os programas, incluindo o francês *Témoin no. 1* e o brasileiro Linha Direta, verificou-se uma percepção acerca do crime como uma ameaça à

sociedade, assim como a idéia de que a comunidade desempenharia um papel importante na tentativa de impor punição aos responsáveis pelo estado de violência na contemporaneidade. Do mesmo modo, todos os programas operam no sentido do fortalecimento da crença no modelo convencional de justiça. A despeito de especificidades culturais e institucionais nos distintos países abordados, tal como a percepção pública sobre eficiência da polícia e da justiça, a ação dos programas direciona e reforça a orientação de aprisionamento, sem problematizar o aspecto ilusório de tal perspectiva para fins de uma eficiente política de segurança pública, voltada para a prevenção de violências.

Ao defenderem um modelo de incremento punitivo e a necessidade de maior vigilância, os programas direcionavam o problema da criminalidade para os indivíduos ao invés do Estado. Esta operação, em parte, estava influenciada pela própria natureza da relação entre espectadores e televisão desde o estabelecimento desta tecnologia social, antes mesmo do surgimento dos programas aqui referidos. Tal postura, de um lado, evidenciava a precariedade do apelo à comunidade e, de outro, reconhecia a perda de capacidade de contenção do crime e da violência pelas instituições formais no âmbito da modernidade tardia. A resposta ao aumento do crime e da violência apresentava-se aparentemente possível somente pela intervenção dos programas e seus mecanismos de incitação à cooperação dos espectadores para a promoção das detenções alegadamente necessárias ao restabelecimento da ordem.

Tal argumento de legitimidade, mais adaptado aos programas anglófonos, servia em parte também ao *Témoin no.1* e ao Linha Direta. Embora os últimos não tenham experimentado a longevidade dos primeiros, ambos se apresentavam fundamentais para os encaminhamentos de realização da justiça criminal em seus países, com o devido deslocamento ao problema da impunidade estrutural ligada à ação deficitária da polícia e do judiciário. Desta forma, apesar do engajamento em encontrar culpados e promover prisões com a ajuda dos telespectadores, tanto o programa francês como o brasileiro, estabeleceram certo distanciamento das imagens das instituições formais de controle.

A oferta de um canal de participação para fins de “promoção da justiça” pela televisão, embora responda a demandas mercadológicas de manutenção da

audiência em um período favorável ao fenômeno dos *reality shows*, inclui, principalmente, uma dimensão política importante. No caso brasileiro, a experiência relativamente recente de retorno ao regime democrático traz consigo uma demanda de participação que, associada a um sentimento difuso historicamente sedimentado de injustiça na resolução dos conflitos sociais, alimenta uma predisposição a ver com bons olhos todo espaço que se ofereça a ouvir e a encaminhar demandas, particularmente se a proposta for a de “fazer justiça”.

Nos países centrais a valorização deste tipo de canal vai ao encontro da necessidade de estratégias alternativas frente à incapacidade dos dispositivos tradicionais em manter sob controle a criminalidade crescente. O que estava em jogo era a possibilidade de colaborar para a solução de um caso, embora do ponto de vista jurídico o sucesso desta parceria, concentrado na prisão realizada com a ajuda da audiência e divulgada pelo programa na semana seguinte, fosse apenas uma das etapas do devido processo legal e, portanto, não significava exatamente a realização efetiva da justiça.

Entre a defesa de seus próprios espaços de atuação contra o crime e a cooperação para com as instituições formais de controle, os programas *Crimewatch* e *America's Most Wanted* adotam uma postura dupla: de um lado, beneficiam-se das falhas dos arranjos de lei e ordem; de outro, em conivência com os encaminhamentos convencionais em termos de política de controle criminal, reforçam o discurso de endurecimento, produzindo sua própria demanda por mais e mais punição. Este elemento é fundamental para o aumento do interesse na possibilidade de resolução do problema da violência criminal pela televisão. Entretanto, por operarem no controlado ambiente televisivo, os programas têm a vantagem de alcançarem uma alta taxa de resolução dos crimes apresentados.

Neste aspecto, a exceção fica por conta do programa francês *Témoin no. 1*, o qual, após adotar uma postura abertamente crítica em relação à polícia e ao judiciário, promovendo inclusive investigações paralelas, não conseguiu produzir resultados concretos em termos de resolução de casos ao longo de seu período de existência. O período relativamente curto das exposições de *Témoin no. 1* evidencia

a necessidade de acomodação ao arranjo de controle criminal formal vigente como um dos elementos de sustentabilidade deste tipo de programação televisiva.

Em outras palavras, a manutenção e o desempenho das tarefas a que se propõem os programas que dramatizam crimes reais depende em parte da ligação com as instituições formais de controle e da aceitação por parte destas. Tal vínculo precisa estar presente ainda que as instituições ostentem baixa credibilidade junto à população. Isto porque o que efetivamente está em jogo é a existência de uma noção aceita de legalidade e ordem, a qual é simbolizada pela ação policial e deveria orientá-la. Da mesma forma, os programas precisam dar conta deste sentimento coletivo para se manterem no ar. Não há espaço para substituição pura e simples das instituições formais estabelecidas. O limite da novidade nesta área pode ser uma divisão de poderes, tal como ensaiou o programa brasileiro *Linha Direta*. O programa *Témoin no. 1* procurou propor um novo operador privilegiado do circuito de justiça, em detrimento da polícia e do judiciário baseado na ilusão de que a desconfiança média para com estas instituições na França garantiria o programa em sua aposta, o que se mostrou insuficiente.

Ressalvas comparáveis à atuação da forças policiais na França podem ser percebidas no Brasil. Contudo, para fins do estabelecimento de um programa televisivo que propusesse a realização de justiça diante de um quadro reinante de impunidade, as condições brasileiras eram mais favoráveis. A Rede Globo gozava de um papel institucional até mais forte do que as instituições formais de controle criminal, podendo equilibrar-se de forma mais garantida entre a adesão e a crítica a estas instituições, a fim de combater a impunidade.

Misturando jornalismo e ficção, o *Linha Direta* utilizou recursos da reportagem tradicional e simulação de casos criminais com atores, lançando mão de toda a experiência da emissora no campo da teledramaturgia. A narrativa decorrente deste arranjo, voltada aos aspectos potencialmente emotivos dos crimes, servia de principal apelo à audiência para que colaborasse com algum tipo de informação sobre os acusados foragidos. Isto não ofendia a lógica estabelecida pelos procedimentos do circuito penal convencional, os quais convergem para a idéia de prisão, mas incluíam a ação indispensável do próprio programa em uma das etapas, mantendo certas distâncias garantidoras, tal como a oferta de um

canal próprio para o recebimento das informações dos espectadores - sua clientela - ao invés de submetê-los ao contato direto, talvez não imediatamente desejável, com a polícia.

Mais do qualquer outra organização privada ou estatal na década seguinte à promulgação da nova Constituição Brasileira de 1988, período em que o Linha Direta foi testado e lançado em definitivo, a Globo desfrutava de uma imagem institucional muito positiva, ligada ao progresso e à inovação. Aparentemente era mais organizada e ágil do que a polícia, fornecendo legitimidade à proposição do programa em estabelecer uma “linha direta” com a realização da justiça.

A armadilha da solução convencional dos conflitos criminais, comum a todos os demais programas, tendo a promoção de prisões como elemento central desta política, conferia ao programa brasileiro, em troca, uma situação privilegiada, pois, no plano simbólico, aparecia de forma mais eficiente do que a própria polícia. Tal capacidade estava também definida pelos próprios critérios de seleção dos casos criminais apresentados: além de oferecerem elementos mais favoráveis à exploração dramática pautada pela emotividade, também acabavam por apresentar um maior potencial de resolução. Em outras palavras, a clara preferência por crimes violentos contra a vida envolvendo pessoas próximas, a qual atendia ao interesse de maior disponibilidade de elementos emocionais para serem explorados na dramatização, implicava em que os casos já tivessem uma boa quantidade de elementos elucidativos apurados. Em virtude do relativo adiantamento do trabalho investigativo policial, muitos deles estavam praticamente resolvidos, bastando encontrar ou recapturar o foragido. Por esta razão, em vários episódios, o apresentador relatou que o criminoso havia sido preso durante a semana em que o caso apresentado estava sendo produzido, ou seja, sem a necessidade do programa.

Nos dois primeiros anos de exibição do Linha Direta os casos abordados envolveram não somente foragidos julgados culpados, mas também acusados sem julgamento, por vezes com inquérito em aberto e sequer denunciados. Isto levou a que tenha sido promovido, sem direito a recurso, um julgamento eletrônico dos envolvidos. Ainda que o programa tenha passado por modificações sensíveis ao longo de sua trajetória, dentre as quais a referência a acusados somente com aval

legal das autoridades, afirma-se a hipótese de que o programa não atuava somente como um colaborador das agências formais de controle.

Guardadas diferenças específicas, assim como nos programas estrangeiros, o apresentador era o personagem central do Linha Direta e sua atuação mostrou alterações significativas com as mudanças operadas no programa principalmente a partir de 2002, as quais já haviam sido sinalizadas anteriormente com substituição de Marcelo Rezende por Domingos Meirelles nesta função. Além da remodelagem na cenografia e fotografia do estúdio, o discurso do apresentador, assim como do narrador nas simulações - representantes diretos do programa - e tornaram-se mais comedidos, esvaziando-se de comentários e adjetivações acerca das condutas ou do caráter dos acusados. Tais manifestações passaram a se concentrar diretamente nos depoimentos dos familiares. Permaneceu, entretanto, a estratégia de exaltação do passado da vítima e suas virtudes em oposição ao agressor: sem voz, sem história, sem humanidade. Para estes, a estratégia discursiva do programa contribuía no sentido da difusão de uma visão naturalizada de seu caráter criminoso.

Com o recurso narrativo da simulação, o Linha Direta incrementava e extrapolava a culpa dos agressores, buscando de forma totalizante a aceitação da audiência acerca das versões dramatizadas dos casos. O esforço incriminatório e aviltante serviria para o convencimento dos espectadores que estivessem diante da possibilidade efetiva de realizar uma denúncia acerca do paradeiro do agressor. O trabalho de incremento da culpa operado na simulação era necessariamente potencializado pelo tipo criminal recorrente no programa: uma vez que os casos exibidos eram em grande maioria referentes a crimes letais, o ambiente narrativo das simulações constituía quase o único espaço onde a vítima aparecia com vida, falando por sua própria voz. Diante desta situação, nenhum argumento serviria para atenuar a vilania do agressor.

No conjunto da discursividade do Linha Direta o encadeamento dos eventos culpabilizantes e mobilizadores do desdém por parte da audiência em relação aos criminosos apresentados era operacionalizado não somente pelo universo verbal, mas, principalmente, pela significância adquirida pelo fluxo das imagens apresentadas numa certa ordem, robustecidas com a ajuda de recursos formais

como enquadramento de câmera, fotografia e fundos sonoros, além de efeitos de pós-produção.

As menções imprecisas à realização de “justiça”, identificadas no conteúdo verbalizado do Linha Direta, opunham, paradoxalmente, as instituições formais de controle criminal à idéia de legalidade. Este conflito evidenciava-se no tratamento narrativo destinado aos envolvidos nos casos. A legitimidade da atribuição de culpa aos acusados à revelia de julgamento contava com a esperada reação passional do público às simulações dramatizadas, deixando claro o compromisso do programa com a noção de justiça da audiência e a sua própria. O linchamento eletrônico dos acusados, verificado a partir da abordagem utilizada na apresentação dos casos e apoiado pela noção de vazio de justiça, presente no discurso do programa, remetia, simbolicamente, a uma noção de “justiça com as próprias mãos ao controle remoto”, estimulando manifestações individualizadas de julgamento, permissivas em relação a formas extralegais para a resolução de conflitos.

A invasão do poder legítimo da polícia e da justiça, consentida pelas próprias autoridades e pela audiência, não se dava por uma oposição direta aos trâmites investigativos e processuais, mas por uma reinvenção cultural das práticas jurídicas e de controle social, relativizando, em proveito próprio, os papéis das delegacias e tribunais na sociedade. Desta forma, o programa Linha Direta pode ser compreendido, por um lado, como um denunciante da ineficiência da polícia e da justiça, e ainda, no mesmo sentido, uma instância de engajamento da cidadania, restrita à noção de audiência, no esforço de combate à impunidade. Por outro lado, tal apelo à participação, apoiado em um discurso de promoção de direitos buscava, antes de tudo, a legitimação do próprio campo de atuação do programa, construindo em torno de si a imagem de uma das poucas instâncias abertas à participação pública no país. Além disto, o desfecho dos casos, cristalizado simbolicamente na prisão dos foragidos, concorria para o obscurecimento de uma efetiva noção de realização da justiça no marco do Estado democrático de direito.

A idéia promovida era duplamente falaciosa, pois fazia crer que a prisão do acusado era um ato sumário e definitivo, ao qual não cabiam recursos, e era eficaz, isto é, resolvia o problema da vítima, da família, das autoridades e do mal estar social provocado pelo ato delitivo.

Grande parte da literatura de língua inglesa reuniu estes produtos televisivos sob o rótulo de *real crime TV shows*. Na França o conceito foi traduzido por *telerealité* e em outros contextos foi mimeticamente incorporado na forma original. Entretanto, a noção implícita de espetáculo baseado na realidade, a qual remete à idéia clássica de representação, conflita com as teorizações avançadas acerca da televisão. Estas apontam que as produções televisivas pouco se referem à “realidade”.

Neste sentido, a dramatização televisiva do crime e da violência não trata de representar os fenômenos. As construções narrativas recheadas de detalhes, ângulos incomuns, ruídos e temas musicais mobilizadores de sensações transformam as cenas criminais em situações virtuais, somente vivenciáveis com o auxílio dos suportes tecnológicos propiciados pela experiência audiovisual televisiva. Os delitos nas dramatizações adquirem aspectos mais reais do que os acontecimentos nos quais afirmam basear-se. Convertem-se em hiper-crimes.

O arranjo decorrente opera uma justificativa legitimadora em dois planos interligados: o primeiro garante o argumento da necessidade de existência do programa, fundamental para dar conta da condição virtual do mundo criminal, na medida em que os mecanismos convencionais da polícia e da justiça não mais são capazes de reverter a situação. De fato, as próprias estatísticas criminais oficiais abarcam precariamente a criminalidade contemporânea. Por consequência, a reação policial baseada simplesmente nestas informações não se mostra suficiente para fins de prevenção. Em verdade, a idéia de reação como estratégia de segurança pública - a mesma oferecida pelos programas, contando com a postura proativa dos espectadores - nunca esteve voltada para a prevenção. Na medida em que estes programas de televisão não estão à margem do arranjo que levou à crise deste modelo de polícia, consistem na manifestação mediática da agonia do modelo reativo de polícia. Daí a justificativa para uma hiper-justiça, cujos critérios de eficiência verossimilhante - a prisão do acusado como suposto restabelecimento da ordem e prevenção dos conflitos - podem eventualmente sobrepor-se aos da legalidade e da humanidade. O segundo plano envolve os programas em sua incorporação discursiva das agências formais, atenuando a incapacidade concreta destas em dar conta do fenômeno hiper-criminal apresentado.

Assim, evita-se a mudança do modelo como um todo, no sentido da necessidade de alterar o objetivo de prender cada vez mais, contanto que seja aceita a intervenção televisiva, na medida em que somente este agente dispõe dos mecanismos para a realização de uma hiper-justiça.

Parafraseando Marshall McLuhan, o meio é a justiça.

Às pesquisas futuras caberia explorar os motivos da substituição do programa Linha Direta por programas com outros formatos dedicados à temática da criminalidade e da violência comparativamente às importantes mudanças narrativas impostas ao *Crimewatch* como condição de sua manutenção no ar. Igualmente seria válido investigar as razões pelas quais a Rede Globo adiou consecutivamente o lançamento dos prováveis programas substitutos, um deles intitulado “Força tarefa”. Seria o caso de aguardar antes de posicionar-se diante das transformações em marcha nas policiais brasileiras? Neste caso, contudo, já se estaria tratando de novas hipóteses, outras pesquisas e novos passos na imaginação sociológica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Sérgio. A criminalidade urbana violenta no Brasil: um recorte temático. In: **BIB: Boletins Bibliográficos da ANPOCS**. Rio de Janeiro: ANPOCS, n. 35, 1993.

_____. A violência na sociedade brasileira: um painel inconcluso em uma democracia não consolidada. **Sociedade e Estado: revista do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília**. Brasília, v. X, n. 2, p. 299-342, jul-dez 1995.

_____. Monopólio estatal da violência na sociedade brasileira contemporânea. In: MICELI, Sérgio (org.) **O que ler na Ciência Social Brasileira - volume IV**. São Paulo: ANPOCS; Sumaré, 2002. p. 267-307.

_____. Violência e Civilização. In: TAVARES DOS SANTOS, José Vicente e GUGLIANO, Alfredo Alejandro. (Orgs.) **A Sociologia para o Século XXI**. Pelotas: Educat, 1999.

AZEVEDO, Rodrigo G. Tendências do Controle Penal na Época Contemporânea As Reformas Penais no Brasil e na Argentina na última Década. In: Congresso da ANPOCS, 27., **Artigo**. Caxambú: ANPOCS, 2003. CD-ROM.

BARATA, Francesc. Las nuevas fabricas del miedo: los mass media y la inseguridad ciudadana. **Oñatti Proceedings**, n. 18, IISJ, p.83-94, 1995.

_____. La violencia y los mass media: entre el saber criminológico y las teorías de la comunicación. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n.29, jan-mar 2000.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

_____. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: Loyola, 1996.

BAUER, Martin W.; GASKEL, Georg (eds.). **Qualitative Researching with text, image and sound**. London: Sage, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENITES, Luiz Felipe Rocha. A governamentalização do Estado contemporâneo: uma cartografia dos mecanismos estatais de controle. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 6, n. 12, p.274-303, jul-dez 2004.

BIRESSI, Anita; NUNN, Heather. Video Justice: crimes of violence in social/media space. **Space and Culture**, v. 6, n. 3, p.276-291, 2003. Disponível em: <<http://sac.sagepub.com/cgi/reprint/6/3/276>>. Acesso em: 22 dez.2005.

_____. **Crime, fear and the Law in true crime stories**. Basingtoke: Palgrave, 2001.

BRESLIN, Jack. **America's Most Wanted: how television catches crooks**. New York: Harper and Row, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

_____. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias: ensaios sobre a televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.

CASTELLS, Manuel. **A era da informação: economia, sociedade e cultura - v.1**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

CAVENDER, Gray. In "the shadow of shadows": television reality crime programs. In: FISHMAN, Mark; CAVENDER, Gray. **Enterteining crime: television reality programs**. New York: Aldine de Gruyter, 1998, p. 79-94.

CAVENDER, Gray; BOND-MAUPIN, Lisa. Fear and Loathing on Reality Television: an Analysis of "America's Most Wanted" and "Unsolved Mysteries". **Sociological Inquiry**,

v. 63, Issue 3, p.305-317. Disponível em:

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=sih&AN=9406223011&site=ehost-live>. Acesso em: 18 abr. 2007.

CHEVALIER, Louis. **Laboring Classes and Dangerous Classes: in Paris During the First Half of the Nineteenth Century**. New York: Howard Fertig, 2000.

CHRISTIE, Nils. **A indústria do controle do crime: a caminho dos gulags em estilo ocidental**. Rio de Janeiro: Forense, 1998.

DAUNCEY, Hugh. French 'Reality Television': More than a Matter of Taste? **European Journal of Communication**. London: SAGE, 1996, v. 11, p. 83-106. Disponível em: <http://ejc.sagepub.com/cgi/content/abstract/11/1/83>. Acesso em: 13 fev. 2007.

_____. "Témoins no. 1": Crime shows on French television. In: FISHMAN, Mark; CAVENDER, Gray. **Entertaining crime: television reality programs**. New York: Aldine de Gruyter, 1998. p. 193-209.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, Jorge de F.; ANDRADE, Manuel da C. **Criminologia: o homem delinqüente e a sociedade criminógena**. Lisboa: Coimbra, 1992.

DONOVAN, Pamela. Armed with the Power of Television: reality crime programming and the reconstruction of law and order in the United States. In: FISHMAN, Mark; CAVENDER, Gray. **Entertaining crime: television reality programs**. New York: Aldine de Gruyter, 1998. p.117-137.

DOBASH, R. Emerson et al. "Crimewatch UK": Women's Interpretations of televised violence. In: FISHMAN, Mark; CAVENDER, Gray. **Entertaining crime: television reality programs**. New York: Aldine de Gruyter, 1998. p. 37-58.

DRUCK, Maria da Graça. **Terceirização: (des)fordizando a fábrica**. São Paulo: Boitempo, 1999.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: formação do Estado e Civilização** - v.2. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FAUSTO NETO, Ana M. Q. **Violência e dominação: as favelas voltam à cena. Sociedade e Estado**. Brasília, v. X, n. 2, jul-dez 1995.

FOUCAULT, Michel. **Eu Pierre Rivière que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **Microfísica do poder**. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998 (1979).

_____. **Vigiar e punir: a história da violência nas prisões**. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2004 (1987).

GARLAND, David. **The Culture of control: crime and social order in contemporary society**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

HALL, Stuart and JACQUES, Martin (eds). **The Politics of Thatcherism**. London: Lawrence and Wishart, 1983.

HERBERT, Steve. The end of the territorially-sovereign state? The case of crime control in the United States. **Political Geography**, V. 18, Issue 2, p. 149-172, February, 1999. Disponível em:
<<http://www.sciencedirect.com/science/article/B6VG2-3VH6MG5-4/2/868889488827ed6d7ff1f2fe08bb6d97>. Acesso em 13 set.2005.

HOLMAN, Tomlinson. **Sound for Film and TV**. 2.ed. Newton: Focal Press, 2001.

IBOPE. **Relatório AIP - 1999**. São Paulo: Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística, 1999.

JEUDY, Henri P. Pesquisador dos processos mediáticos. In: RAMOS, Sílvia (Org.) **Mídia e Violência Urbana**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 1994.

JERMYN, Deborah. **Crime watching: investigating real crime TV**. London: I. B. Tauris, 2007.

KAFATOU-HAEUSERMANN, Maria. **The media-crime nexus revisited: on the reconstruction of crime and law-and-order in crime-appeal programming.** Berlin: Duncker & Humblot, 2007.

KIDD-HEWITT, David; OSBORNE, Richard. **Crime and the media: the postmodern spectacle.** London: Pluto Press, 1995.

LEAL FILHO, Laurindo . **A melhor TV do mundo: o modelo britânico de televisão.** São Paulo: Summus, 1997.

LINHA DIRETA. **Linha Direta - Rede Globo.** Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/Linhadireta/0,26665,4625,00.html>>. Acesso em: 15 fev. 2008.

LIPIETZ, Alan. **Audácia: uma alternativa para o século XXI.** São Paulo: Nobel, 1991.

MANDEL, Ernest. **Delícias do crime: história social do romance policial.** São Paulo: Busca Vida, 1988.

MENDONÇA, Kleber. A punição pela audiência: maniqueísmo, melodrama e linchamento virtual em Linha Direta. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2002a. CD-ROM.

_____. **A punição pela audiência: um estudo do Linha Direta.** Rio de Janeiro: Quartet, 2002b.

_____. Crônicas morais: uma comparação entre o Linha Direta e panfletos da Europa do Séc. XIX. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 24., 2001, Campo Grande. **Anais...** São Paulo: Intercom/Portcom, 2001. CD-ROM.

MONTAÑO, Sônia. **A construção da telerealidade: o caso do Linha Direta.** Disponível em:

http://www.unisinos.br/_ihu/uploads/publicacoes/edicoes/1162403338.57pdf.pdf
Acesso em: 6 jan. 2007.

MORTON, David. **A chronology of magnetic recording.** Disponível em: <http://www.acmi.net.au/AIC/MAGN_REC_CHRON.html>. Acesso em: 12 jan. 2008.

NEGRINI, Michele. A morte como espetáculo televisivo: um estudo do programa Linha Direta da Rede Globo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005. Rio de Janeiro. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM.

NICHOLS, Bill. **Blurred Boudaries**: question of meaning in contemporary culture. Bloomington: Indiana Press, 1994.

O'BRIEN, Martin; PENNA, Sue. **Theorizing Welfare**: Enlightenment and Modern Society. London: Sage, 1998.

OLIVEN, Ruben G. **Violência e Cultura no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1989.

PINHEIRO, Paulo S. Violência, crime e sistemas policiais em países de novas democracias. **Tempo social**: revista de Sociologia da USP, São Paulo, v.9, n. 1, p.43-52, mai. 1997.

PINTO, Céli R. O clientelismo eletrônico: a eficácia de um programa popular de rádio. **Humanas**: revista do IFCH - UFRGS, Porto Alegre, v.16, n.1, jan-jun. 1993.

POILLEUX, Sylvie. Témoin n° 1 : l'émergence d'une justice médiatique. **Réseau Européen Droit & Société**, 1994-1995. Disponível em: < <http://www.reds.msh-paris.fr/communication/docs/temoin1.rtf>>. Acesso em 08 abr. 2007.

RAMONET, Ignacio. **A tirania da comunicação**. Petrópolis: Vozes, 1999.

REINER, Robert. **A política da polícia**. São Paulo: USP, 2004.

RICHARDS, Lyn. **Using NVivo in Qualitative Research**. Melbourne: Qualitative Solutions and Research Pty Ltd, 1999.

RONDELLI, Elizabeth. Televisão aberta e por assinatura: consumo cultural e política de programação. **Lugar Comum**, n. 5-6. Rio de Janeiro: NEPCOM/UFRJ, 1998.

ROSS, Nick; COOK, Sue. **Crimewatch U. K.** London: Hodder and Stoughton, 1987.

SAVILL, Richard. Nick Ross is ousted from Crimewatch. **Telegraph**, London, 19 de abr. 2008. Disponível em:
<<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1555053/Nick-Ross-is-ousted-from-Crimewatch.html>>. Acesso em: 15 jul. 2008.

SCHLESINGER, Philip, TUMBER, Howard, and GRAHAM Murdock. The media politics of crime and criminal justice. **British Journal of Sociology**, v. 42, n. 3, p. 397-420, 1991. Disponível em:
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=sih&AN=6792847&site=ehost-live>>. Acesso em 28 mar.2005.

SIMÕES, Inimá. **A nossa TV brasileira: por um controle social da televisão**. São Paulo: Senac, 2004.

SOARES, Luis E. Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência. In: PEREIRA, Carlos Alberto M. [et al.] (orgs.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 23-46.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SODRÉ, Muniz. A sedução dos fatos violentos. **Discursos Sediciosos: crime, direito, sociedade / Instituto Carioca de Criminologia**, ano I, n. 1 (jan./jun. 1996) - Rio de Janeiro: Relume Dumará, p. 207-214,1996.

_____. **O social irradiado: violência urbana, neogrotesco e mídia**. São Paulo: Cortez, 1992.

SOUZA, Tânia C. C. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. **Ciberlegenda: Revista Eletrônica do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação**, Niterói, UFF, n. 6, 2001. Disponível em:
<<http://www.uff.br/mestcii/rep.htm>>. Acesso em 05 out.2003.

SPARKS, Richard. **Television and the Drama of Crime: Moral Tales and the Place of Crime in Public Life**. Buckingham: Open University Press, 1992.

STRAUSS, Anselm. **Qualitative Analysis for Social Scientists**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

TAVARES DOS SANTOS, José Vicente. A arma e a flor. **Tempo Social: Revista de Sociologia da USP**. São Paulo, v. 9, n.1, p. 155-167, mai. 1997.

_____. A Construção da Viagem Inversa: Ensaio sobre a Investigação nas Ciências Sociais - Anexo. **Cadernos de Sociologia: Programa Pós-Graduação em Sociologia**. Porto Alegre, v.1, n.1, abr. 1989.

_____. A violência como dispositivo de excesso de poder. **Sociedade e Estado: revista do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília**. Brasília, v. X, n. 2, p. 281-298, jul-dez. 1995.

TEIXEIRA, Alex N. **A espetacularização do crime violento pela televisão: o caso do programa Linha Direta**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

TEIXEIRA, Alex N. e BECKER, Fernando. Novas possibilidades da pesquisa qualitativa via sistemas CAQDAS. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 3, n. 5, p.94-114, jan-jul. 2001.

TONDATO, Márcia. P.; LOPES, Carla A. A produção do programa sensacionalista: expectativas e estratégias. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27, 2004. Porto Alegre. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2004. CD-ROM.

VALA, Jorge. A análise de conteúdo. In: SILVA, Augusto Santos e PINTO. José Madureira (Orgs.). **Metodologia das ciências sociais**. Lisboa: Afrontamento, 1986.

WEBER, Max. **Ciência e política: duas vocações**. São Paulo: Cultrix, 1970.

WACQUANT, Loïc. **Las cárceles de la miseria**. Buenos Aires: Manantial, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Television: technology and cultural form**. London: Routledge, 2005.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão**. São Paulo: Ática, 1996.

ZAFFARONI, Eugenio R. Derechos humanos y sistemas penales en América Latina. **Revista Criminología Crítica y Control Social**, n. 1, Júrís, p. 61-72, 2000.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADORNO, Theodor W. Televisão, consciência e indústria cultural. In: COHN, Gabriel. (comp.). **Comunicação de massa e indústria cultural**. São Paulo: USP, 1971, p.346-354.

ARAN, Sue; BARATA, Francesc; BUSQUET, Jordi. **Violència i televisió: Criteris per a l'elaboració d'un mètode d'anàlisi qualitativa**. Disponível em: <<http://www.audiovisualcat.net/publicacions/Q8violencia.pdf>>. Acesso em: 04 ago.2004.

AYRE, Richard. Comunicação no Colóquio Internacional sobre a Violência nos Meios de Comunicação - outubro de 1993. In: **A violência nos meios de comunicação social**. Lisboa: Alta Autoridade para a Comunicação Social, 1995, p. 151-158.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1971.

BATISTA, Nilo. Mídia e sistema penal no capitalismo tardio. **Revista Brasileira de Ciências Criminais**, n. 42, p. 242-263, jan-mar. 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as conseqüências humanas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BARSI, Daniel Lopes. **Violência e cidadania na sociedade midiaticizada: o programa Linha Direta sob a ótica da recepção**. Dissertação de Mestrado. São Leopoldo: Unisinos, 2008. Disponível em: <http://bdtd.unisinos.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=608>. Acesso em: 18 jun.2008.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. A opinião pública não existe. In: Thiollent, Michel Jean-Marie. **Crítica metodológica, investigação social e enquete operária**. 3. ed. São Paulo: Pólis, 1982, p. 137-151.

_____. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRAUNE, Bia e RIXA, Riva (Ricardo Xavier). **Almanaque da TV: histórias e curiosidades desta máquina de fazer doido**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

CARDIA, Nancy. Comunicação no Colóquio Internacional sobre a Violência nos Meios de Comunicação - outubro de 1993. In: **A violência nos meios de comunicação social**. Lisboa: Alta Autoridade para a Comunicação Social, 1995, p. 201-237.

_____. O medo da polícia e as graves violações dos direitos humanos. **Tempo Social: revista de Sociologia da USP**, São Paulo, v.9, n.1, p.249-265, mai.1997.

CARLÓN, Mário. **Sobre lo televisivo: dispositivos, discursos y sujetos**. Buenos Aires: La Crújia, 2004.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

CHEETHAM, Nikki. Comunicação no Colóquio Internacional sobre a Violência nos Meios de Comunicação - outubro de 1993. In: **A violência nos meios de comunicação social**. Lisboa: Alta Autoridade para a Comunicação Social, 1995. p. 169-174.

DEBRAY, Régis. **Curso de midiologia geral**. Petrópolis: Vozes, 1993.

DONNERSTEIN, Edward. ¿Qué tipo de violencia hay en los medios de comunicación? El contenido de la televisión en los Estados Unidos. In: SANMARTÍN, José, GRISOLÍA, James S. & GRISOLÍA, Santiago (eds.). **Violencia, televisión y cine**. Barcelona: Editorial Ariel, 1998. p.43-66.

DOWNES, David M. **Understanding deviance: a guide to the sociology of crime and rule-breaking**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

FEYO, Barata. Comunicação no Colóquio Internacional sobre a Violência nos Meios de Comunicação - outubro de 1993. In: **A violência nos meios de comunicação social**. Lisboa: Alta Autoridade para a Comunicação Social, 1995. p. 159-165.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (1966).

GROOMBRIDGE, Nic. **Crime Control or Crime Culture CCTV?** In: *Surveillance & Society*, v. 1, n. 1, p. 30-46, 2002. Disponível em: <<http://www.surveillance-and-society.org/articles1/cctvculture.pdf>>. Acesso em 18 mar. 2008.

KUNSCH, Margarida M. K.; FISCHMANN, Roseli (organizadoras). **Mídia e tolerância: a ciência construindo caminhos de liberdade**. São Paulo: USP, 2002.

LARRAYA, José M. Comunicação no Colóquio Internacional sobre a Violência nos Meios de Comunicação - outubro de 1993. In: **A violência nos meios de comunicação social**. Lisboa: Alta Autoridade para a Comunicação Social, 1995, p. 95-105.

LEAL, Ondina M. F. **A leitura social da novela das oito**. Petrópolis: Vozes, 1986.

LINDGREN, Simon. Crime, media, coding: developing a methodological framework for computer-aided analysis. **Crime, Media, Culture**, v. 4, n. 1, p.95-100, 2008. Disponível em: <<http://cmc.sagepub.com/cgi/reprint/4/1/95>>. Acesso em: 23 jun.2008.

MCLUHAN, Marshal. **A galáxia de Gutenberg**. São Paulo, EDUSP: 1972.

MARTINS, Maura O. Estratégias de realidade no programa Linha Direta: o jogo de modalidades discursivas no texto de um reality show. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27., 2004. Porto Alegre. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2004. CD-ROM.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MARTINUZZO, José A. **Noopolitik: O Concreto e o Virtual na Noosfera Midiatizada**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27., 2004. Porto Alegre. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2004. CD-ROM.

MEMÓRIA GLOBO. **Linha Direta**. Disponível em:
<<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-238204,00.html>>. Acesso em: 22 jun. 2008.

MICELI, Sérgio. **A Noite da Madrinha**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MICHAUD, Yves. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989.

NEGRINI, Michele. A polifonia no programa "Linha Direta": muitas vozes, mesmo sentido. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27., 2004. Porto Alegre. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2004. CD-ROM.

PATIAS, José Carlos. **O espetáculo da violência televisa**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2005. Disponível em:
<http://www.facasper.com.br/pos/pdf/jaime_carlos_patias.pdf. Acesso em 5 set. 2007.

PEDEMONTE, Damián F. **La violencia del relato: discurso periodístico y casos policiales**. Buenos Aires: La Crújia, 2001.

RAMOS, Roberto. Mídia e sensacionalismo: uma relação semiológica. **Revista da ADPPUCRS**, Porto Alegre, n. 5, p. 57-62, dez. 2004.

REINER, Robert. Media made criminality: the representation of crime in the mass media. In: MAGUIRE, Mike, MORGAN, Rod & REINER, Robert. **The Oxford Handbook of Criminology: Third Edition**, 2002. Disponível em:
<<http://www.oup.co.uk/pdf/maguire/bt/ch12.pdf>. Acesso em 15 out.2005.

REZENDE, Guilherme J. de. O Discurso Jornalístico e o Discurso Ficcional na Televisão Brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005. Rio de Janeiro. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM.

RONDELLI, Elizabeth. Imagens da violência e práticas discursivas. In: PEREIRA, Carlos A. M. [et al.] (orgs.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 144-162.

SCHLESINGER, Philip; TUMBER, Howard. Fighting the war against crime: television, police, and audience. **British Journal of Criminology**, v. 33, n. 1, p19-32,1993.

Disponível em:

<http://pdfserve.galegroup.com/pdfserve/get_item/1/Sfd0067w6_1/SB711_01.pdf
. Acesso em 28 mar.2005.

SODRÉ, Muniz. **A cidadania midiaticizada**. Conferência no VIII Seminário Internacional da Comunicação: Mediações tecnológicas e a reinvenção do sujeito. Porto Alegre: PPGCOM/PUCRS, 4 nov. 2005.

_____. **Sociedade, mídia e violência**. Porto Alegre: Sulina; Edipucrs, 2002.

STEVENSON, Nick. **Culturas mediáticas: teoría social y comunicación masiva**. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.

STONE, Philip J. A análise de conteúdo da mensagem. In: COHN, Gabriel. (comp.). **Comunicação de massa e indústria cultural**. São Paulo: USP, 1971. p.315-332.

TAVARES DOS SANTOS, José Vicente. Violências e dilemas do controle social nas sociedades da “modernidade tardia”. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, v. 18, n. 1, p. 3-12, 2004.

_____. (org.). **Violências no tempo da globalização**. São Paulo: Hucitec, 1999.

THOMPSON, John B. **O escândalo político: poder e visibilidade na era da mídia**. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998.

TROUILLE, Helen. Modes of detection in the crime reality show. In: MULLEN, Anne; O'BEIRNE, Emer. **Crime Scenes: Detective Narratives in European Culture Since 1945**. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 2000. p. 15-24.

VERÓN, Eliseo. **A produção de sentido**. São Paulo: Cultrix, 1980.

WEBER, Max. **Economía y sociedad**. México: Fondo de Cultura, 1984.

_____. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Pioneira, 1985 (1904-1905).

WIEWORKA, Michel. O novo paradigma da violência. **Tempo Social: revista de Sociologia da USP**. São Paulo, v.9, n.1, p. 5-41, mai. 1997.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Lista de nós de codificação utilizados no NVivo

Categoria principal	Descrição	Sub-nós
Cenário narrativo	Tipo de espaço de emissão nas cenas promovidas pelo programa	Apresentação
		Depoimento
		Simulação
		Transcrição
Discursos e relatos	Discursos (verbais ou não) promovidos pelo programa acerca da criminalidade, da violência e das instâncias de controle, incluindo ele próprio	Acaso
		Azar
		Castigos
		Crueldade
		Importância do programa
		Impunidade poder econômico
		Justiça
		Justiça com as próprias mãos
		Opressão
		Polícia
		Premeditação
		Prêmios, recompensas
		Referência negativa
		Referência positiva
		Sobre a vítima
		Sobre o agressor
		Violência
Violência não justificada		
Emissor	Emissor do discurso	Advogado
		Agressor
		Apresentador
		Carcereiro
		Cônjuge
		Cúmplice
		Delegado
		Filho
		Inspetor-detetive
		Irmãos
		Mãe
		Mãe do agressor
		Médico
		Narrador
		Neto
		ONG
		Outro
		Pai
		Perito
		Policial
		Promotor
		Psicólogo-psiquiatra
		Secretário de Segurança
Testemunha		
Tios ou primos		
Vítima		

Categoria principal	Descrição	Sub-nós		
Fotografia	Aspecto pictórico das cenas em termos de enquadramento de câmera e tipo e intensidade da iluminação.	Enquadramento		
		Enquadramento\Câmera subjetiva		
		Enquadramento\Close-up		
		Enquadramento\Contra plongê		
		Enquadramento\Plongê		
		Iluminação		
		Iluminação\Contrastante		
		Iluminação\Uniforme		
		Intensidade		
		Intensidade\Claro		
		Intensidade\Escuro		
		Locação	Característica da cena onde se desenvolve a ação	Ambientes paralelos da simulação
				Cárcere-delegacia
Dia				
Em casa				
Em off				
Indefinido				
Local de prisão				
No estúdio				
No local de trabalho				
Noite				
Onde o crime está ocorrendo				
Onde o crime ocorreu				
Voice over				
Música	Tipo de fundo sonoro presente			Ação
		Alegria		
		Ameaça		
		Ironia		
		Melancolia		
		Pausa		
		Sacra		
		Sensualidade		
		Suspense		
		Ternura		
		Relação agressor e vítima	Tipo de enlace entre o agressor e vítima (base para a construção do atributo “cenário narrativo”)	Amigo
Empregado				
Namorado				
Nenhum				
Parente de outro grau				
Parente em 1º grau				
Parente em 1º grau não biológico				
Patrão				
Relações comerciais - negócios				
Vizinho				

Categoria principal	Descrição	Sub-nós
Sonoplastia	Tipo e função dos eventos sonoros componentes da cena (exceto composições musicais)	Função Função\Narrativa direta Função\Narrativa subliminar Tipo Tipo\Bend up cordas e synth Tipo\Buzina Tipo\Glissando de arpa Tipo\Gongo Tipo\Grito de criança Tipo\Guitarra slide Tipo\Latido de cachorro Tipo\Máquina de escrever Tipo\Motor de moto Tipo\Papel rasgando Tipo\Passos Tipo\Pratos quebrando Tipo\Rádio de polícia Tipo\Sirene de polícia Tipo\Tic tac de relógio Tipo\Tiros Tipo\Tons de discagem Tipo\Efeito de vento Tipo\Vozes distorcidas - pitch down

APÊNDICE B - Lista de atributos utilizados no NVivo

Atributo	Descrição	Valores do atributo
A1Cor	Cor do primeiro agressor	Unassigned
		Not Applicable
		Branco
		Negro
		Amarelo
		Outras
A1Idade	Idade do primeiro agressor	Unassigned
		Not Applicable
		Menos de 15 anos
		15 a 24 anos
		25 a 44 anos
		45 a 60 anos
		Mais de 60 anos
A1Sexo	Sexo do primeiro agressor	Unassigned
		Not Applicable
		Masculino
		Feminino
A2Cor	Cor do segundo agressor	Unassigned
		Not Applicable
		Branco
		Negro
		Amarelo
		Outras
A2Idade	Idade do segundo agressor	Unassigned
		Not Applicable
		Menos de 15 anos
		15 a 24 anos
		25 a 44 anos
		45 a 60 anos
		Mais de 60 anos
A2Sexo	Sexo do segundo agressor	Unassigned
		Not Applicable
		Masculino
		Feminino

Atributo	Descrição	Valores do atributo
Amostra	Período de gravação do episódio	Unassigned
		Not Applicable
		T1
		T2
Cenário social	Característica do laço (relação) entre agressor e vítima	Unassigned
		Not Applicable
		Doméstico (familiar)
		Doméstico (vizinhança)
		Doméstico (conhecidos)
		Ordinário (difuso)
Crime	Tipo de crime apresentado	Unassigned
		Not Applicable
		Homicídio
		Desaparecimento
		Tráfico de drogas
		Latrocínio
		Estupro
		Incêndio criminoso
Crítica	Presença de crítica manifesta em relação às instituições formais de controle criminal	Unassigned
		Not Applicable
		Polícia
		Ministério Público
		Justiça

Atributo	Descrição	Valores do atributo
Data	Dia da exibição do programa gravado (mm/dd/aaaa)	05/27/1999
		6/10/1999
		06/17/1999
		7/1/1999
		7/8/1999
		09/30/1999
		10/7/1999
		1/6/2000
		01/27/2000
		03/16/2000
		03/23/2000
		4/6/2006
		04/20/2006
		5/4/2006
		5/11/2006
		05/18/2006
		05/25/2006
06/15/2006		
06/22/2006		
06/29/2006		
7/6/2006		
Situação	Situação do caso em termos do andamento legal	Unassigned
		Not Applicable
		Inquérito
		Condenação
		Denúncia
V1Cor	Cor da primeira vítima	Unassigned
		Not Applicable
		Branco
		Negro
		Amarelo
		Outras
V1Idade	Idade da primeira vítima	Unassigned
		Not Applicable
		Menos de 15 anos
		15 a 24 anos
		25 a 44 anos
		45 a 60 anos
Mais de 60 anos		

Atributo	Descrição	Valores do atributo
V1Sexo	Sexo da primeira vítima	Unassigned
		Not Applicable
		Masculino
		Feminino
V2Cor	Cor da segunda vítima	Unassigned
		Not Applicable
		Branco
		Negro
		Amarelo
		Outras
V2Idade	Idade da segunda vítima	Unassigned
		Not Applicable
		Menos de 15 anos
		15 a 24 anos
		25 a 44 anos
		45 a 60 anos
		Mais de 60 anos
V2Sexo	Sexo da segunda vítima	Unassigned
		Not Applicable
		Masculino
		Feminino

APÊNDICE C - Dados de audiência do programa Linha Direta

Os dados de audiência do programa Linha Direta referidos neste estudo foram coletados junto ao Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) na sede da empresa em São Paulo e correspondem ao período da primeira amostra de programas utilizados na análise (maio a dezembro de 1999).

As amostras da pesquisa de audiência do IBOPE são selecionadas segundo as informações do Censo do IBGE: zonas geográficas, setores censitários, sexo, idade. Este levantamento sócio-econômico é ainda acrescido de informações de classe, presença de crianças, posse de bens. Para cada zona, as variáveis sexo, idade, classe e presença de crianças são utilizadas como variáveis de controle.

Há época da consulta, a coleta dos dados podia ser de dois tipos: diários e *peplemeters*. No primeiro caso os espectadores selecionados pelos critérios já expostos, anotavam em um diário os programas assistidos e repassavam ao IBOPE. Já os *peplemeters* registravam e repassavam eletronicamente ao Instituto, minuto a minuto, o estado de sintonia dos televisores ligados de cada domicílio da amostra. No caso de São Paulo, os *peplemeters* também registravam e transmitiam ao computador central do IBOPE, o número e a identificação (sexo, idade e posição na família) das pessoas presentes na frente dos televisores ligados, em cada domicílio da amostra.

Os programas registrados no relatório do IBOPE eram aqueles transmitidos para um conjunto de população superior a 66% do total da população das seguintes regiões: Grande São Paulo, Grande Rio de Janeiro, Grande Porto Alegre, Grande Belo Horizonte e Grande Curitiba, cujos dados eram coletados eletronicamente, conforme a quadro a seguir:

Local	Tipo de coleta de dados	Amostra
Grande São Paulo	<i>Peoplemeters</i>	600
Grande Rio de Janeiro	<i>Peoplemeters</i>	390
Grande Porto Alegre	<i>Peoplemeters</i>	250
Grande Belo Horizonte	<i>Peoplemeters</i>	250
Grande Curitiba	<i>Peoplemeters</i>	250
Grande Recife	Diários	400
Grande Salvador	Diários	300
Distrito Federal	diários	300
Grande Fortaleza	diários	300
Florianópolis	diários	300

FONTES: IBOPE/Mídia

Para este trabalho foram utilizados basicamente os dados constantes na “Pesquisa de Audiência de Televisão - Brasil” que disponibiliza mensalmente informações sobre audiência domiciliar e individual, obtidas da seguinte forma:

- Índice de audiência domiciliar (total ligado):

$$IA\% = \frac{\text{número de domicílios com tv(s) ligados}}{\text{número de domicílios da população pesquisada}}$$

- Índice de audiência domiciliar por emissora ou programa:

$$IA\% = \frac{\text{número de domicílios sintonizados em determinada emissora ou programa}}{\text{número de domicílios da população pesquisada}}$$

- Índice de audiência individual (total ligado):

$$IA\% = \frac{\text{número de indivíduos assistindo tv}}{\text{total de indivíduos na população}}$$

- Índice de audiência individual por emissora ou programa:

$$IA\% = \frac{\text{número de indivíduos assistindo determinada emissora ou programa}}{\text{total de indivíduos na população}}$$

O *share*, ou participação consiste na relação porcentual entre a audiência de determinada emissora ou programa e o total ligado:

- *Share* de cada emissora na audiência domiciliar total:

$$SH\% = \frac{\text{número de domicílios sintonizados em determinada emissora ou programa}}{\text{total de domicílios com televisor ligado}}$$

- *Share* de cada emissora na audiência individual total:

$$SH\% = \frac{\text{número de indivíduos assistindo determinada emissora ou programa}}{\text{total de indivíduos assistindo TV}}$$

Se uma emissora ou programa tem audiência de 20% quando 40% assistem televisão, o seu share é de 50%. Assim, a soma das participações numa mesma hora deveria ser sempre 100%, no entanto, este total pode ser superior quando ocorre um grande número de domicílios com mais de um televisor ligado e cada um deles sintonizado numa emissora diferente. Por exemplo: se há 100 domicílios com um total de 200 televisores (2 televisores por domicílio) dos quais 100 ligados na emissora “A” e 100 na emissora “B”, cada uma delas tem 100% de audiência, ou seja, embora o total ligado seja 100%, a soma das audiências de “A” e “B” resulta em 200%.

Os índices de participação de segmentos (segundo o sexo, idade ou classe) indicam o grau de aproveitamento da emissora ou programa pelo público alvo:

- Participação de um segmento domiciliar da população sobre a audiência domiciliar da emissora ou programa:

$$SH\% = \frac{\text{número de domicílios dos segmentos sintonizados numa emissora ou programa}}{\text{total de domicílios sintonizados numa determinada emissora ou programa}}$$