

A (re) configuração do tempo narrado: a inserção de personagens criminais em um *continuum* fluxo narrativo jornalístico de referência

Mirella Bravo de Souza¹

Resumo

O artigo tem como base uma dissertação que perseguiu como hipótese principal a existência de um único fluxo narrativo em que estão inseridas as notícias sobre Lúcio Flávio Vilar Lório e Leonardo Pareja. Esse fluxo se divide, para fins de análise, em fluxo do tema e fluxo das estratégias narrativas. O primeiro trata do conteúdo; o segundo, da forma. Os dois se encaixam dentro do processo de configuração pelo agente mediador jornalista-narrador. O pressuposto fundamental é que notícias são histórias, ou seja, construções narrativas. Por isso, apoiada na Tríplice Mimese de Paul Ricoeur, uma concepção que privilegia o processo e indica que a ação narrativa se fundamenta nos três atos miméticos interligados - prefiguração, configuração e refiguração-, estuda a construção das histórias criminais para comprovar a existência do fluxo e descrever como o jornal produz memória e recria mitos.

Palavras-chave: Narrativa. Jornalismo. Mito. Memória.

Introdução

Ousados, bonitos, inteligentes, capazes de atos surpreendentes, eles foram meninos “levados” na infância, mas sempre muito carinhosos com os pais. Estudaram em conhecidos colégios religiosos e gostavam de música, livros e poesia, mas a perda da boa situação financeira das famílias de classe média alta teria abalado a vida de ambos para sempre. Os primeiros desentendimentos com policiais foram por brigas ou latas de lixo chutadas na madrugada. Mais tarde, carros e dinheiro roubados eram usados para diversão em fins de semana prolongados ou férias. Por fim, as ações criminosas se intensificaram e eles foram ganhando a cena pública como figuras obrigatórias da crônica policial brasileira. Suas histórias ocupavam páginas inteiras de jornais e revistas, com destaque para o dia da notícia das mortes trágicas – eles foram assassinados na prisão.

A mesma história, mas dois personagens de famílias, lugares e épocas diferentes. Está clara acima a existência de um fio condutor que as une, possível de ser percebido a partir da leitura de jornais e revistas que contaram as histórias de Lúcio Flávio Vilar Lório, década de

¹ Graduada em Comunicação Social, habilitação Jornalismo, pela FAESA/ES; Especialista em Comunicação Organizacional pela Faculdade Cândido Mendes de Vitória/ES; MBA Liderança e Gestão de Pessoas pelo Centro Universitário Vila Velha/ES; Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense/RJ; professora do curso de Comunicação Social da Estácio de Sá de Vitória/ES.

70, e Leonardo Pareja, década de 90. Entendemos que não é por uma coincidência de comportamento das personagens que é possível emparelhar as duas histórias, mas a ação de construção das notícias criminais é um processo de configuração que realiza a mediação da pré-compreensão do mundo da ação e a devolução do texto ao mundo do leitor.

Adotamos a idéia defendida por diversos autores de que as notícias fazem parte da prática cultural antiqüíssima da narrativa e do contar “estórias”, que parece universal. Acreditamos que elas carregam traços culturalmente específicos, que informam a existência de padrões narrativos e nos ajudam a compreender ainda mais o fazer jornalístico. Consideramos, ainda, que o jornal impresso detém o poder de dominar a memória coletiva, na medida em que governa a lembrança e esquecimento de uma sociedade, ao adotar determinados modelos noticiosos. Assim, o jornal é veículo capaz de recriar mitos.

Analisando as narrativas criminais de épocas diferentes, que registram momentos pontuais da vida de Lúcio Flávio Vilar Lírio e de Leonardo Pareja como contraponto, tendo como objetivo geral destacar marcas narrativas, convenções ou modelos noticiosos que se perpetuam por décadas, foi possível perceber a existência de um fluxo de notícias.

A escolha de narrativas criminais se justifica por acreditamos que, proprietárias de espaços próprios nos jornais há anos, essas “estórias”, repletas de detalhes de interesse humano, são capazes de assegurar a existência de um fluxo contínuo de notícias, sendo dotadas de estereótipos e padronizações narrativas que devem ser investigadas.

A escolha das personagens ocorreu pela comparação efetuada entre eles pelos jornais que narram as histórias de Leonardo Pareja, na década de 90. Em vários momentos, quando um fato sobre Leonardo Pareja é inserido no jornal, seja na própria matéria ou em “sub-retrancas”, o nome de Lúcio Flávio é lembrado e as histórias de vida de ambos são emparelhadas.

Ambas personagens cujas narrativas foram analisadas apresentam, na narrativa dos meios de comunicação, características comuns em diversos momentos. O que a um primeiro instante pode parecer uma coincidência de atos e comportamentos, neste trabalho nos faz pensar a existência de uma categoria na tessitura da intriga estruturada pelo jornalista-narrador. Algo que inevitavelmente nos remete à idéia de fluxo narrativo pela semelhança da tessitura mesmo de personagens de décadas diferentes. Essa categoria, que chamaremos de personagens criminais romantizadas, abarca características próprias que compõem a personagem e a insere no fluxo narrativo. Na tessitura desse tipo específico de intriga, encontramos a infância como motor para o comportamento criminal, a beleza e a inteligência acima da média, o perfil classe média, o envolvimento afetivo da família, a trajetória na

banditagem, a lista dos crimes, penalidades e o tom de recorde que isso apresenta, as fugas espetaculares, as frases de efeito, a iniciativa de falar aos meios de comunicação por telefone ou carta, a escrita de poemas, as palavras dos especialistas sobre as personagens como alerta do que deve ser evitado, o bandido social que faz denúncia da corrupção policial, o delinqüente perigoso e o bárbaro em contraponto ao herói romântico que foge para vingar o irmão, ama a liberdade, defende a honra da família, se preocupa com amigos, ama a namorada, dá importância à justiça, protege a sociedade, desafia a ordem e não teme a morte, entre outras marcas narrativas.

Conhecendo as personagens da análise

O foco principal da análise são as narrativas da vida de Lúcio Flávio Vilar Lírio.² Encontramos em jornais da época que o nome de Lúcio Flávio passou a ser destaque na crônica policial carioca a partir de 1964, quando foi desbaratada uma quadrilha de ladrões de automóveis que, entre outubro de 1963 e junho de 1964, havia roubado oito veículos. No entanto, seu nome desaparece por um período de 5 anos dos jornais do Rio de Janeiro, apenas voltando a aparecer em 1969. Algo que “não se explica por uma eventual regeneração: Lúcio agia então em Pernambuco, onde também conseguiu uma fuga sensacional da Casa de Detenção do bairro São José, em Recife, em 1967”³.

Lúcio Flávio era filho de uma família de classe média mineira. Ele nasceu em 1944, em Minas Gerais. Seu pai, Osvaldo Vilar, era cabo eleitoral das campanhas mineiras, mas perdeu as regalias do ofício e deixou de viver as sombras do extinto PSD. Ainda com os filhos pequenos, um total de oito, a família Vilar teve que se mudar para o Rio de Janeiro, se instalando em Benfica e Bonsucesso. “Desde que mudaram de Belo Horizonte para o Rio, desde que o velho (Osvaldo Vilar) fizera a campanha de Carlos do Lago, desde que recusara cargos no governo de Juscelino Kubitschek, as coisas foram murchando ao seu redor”.⁴ Após a extinção do partido, Osvaldo Vilar, funcionário público aposentado, e Zulma Vilar, professora primária de escola particular, começaram a ter dificuldades financeiras. Os jornais narram que Lúcio Flávio se revoltou contra o pai e não se conformava com a pobreza. Além disso, teria Lúcio Flávio tido o nome cogitado para ser candidato a vereador pelo PSD, mas Osvaldo, alegando falta de condições financeiras para a campanha, recusou a idéia⁵. O fato é tido como a maior frustração da vida de Lúcio Flávio.

² Faremos a exposição de alguns traços da vida dos personagens a partir de dados encontrados em fontes jornalísticas – jornais, revistas e livro. No entanto, não pretendemos fazer uma reconstrução memorialística, reconhecendo as limitações e complexidades de um trabalho como este.

³ A ESTATÍSTICA do fugitivo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, fev 1974.

⁴ LOUZEIRO, José. **Lúcio Flávio**: passageiro da agonia. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

⁵ ASSASSINATO desde 1972 era previsto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 jan. 1975. 1º Caderno, p. 18.

Em 1969, é desbaratada uma nova quadrilha de ladrões de carro, no Rio de Janeiro, e Lúcio Flávio é identificado como membro. Não apenas como simples integrante, mas como figura principal, posição que ocupou após o assassinato do líder da quadrilha Marcos Aquino Vilar, crime do qual Lúcio era o principal suspeito. Foi nesse homicídio que pela primeira vez apareceu ao lado do corpo o desenho da caveira, que mais tarde foi identificado como o símbolo do Esquadrão da Morte. É dessa época que vêm as ligações de Lúcio Flávio com um dos policiais acusados de pertencer ao Esquadrão da Morte, Mariel Mariscot de Matos⁶. Uma aliança que não durou muito, pois logo depois Lúcio Flávio iniciou uma série de denúncias sobre o envolvimento de policiais em suas fugas e crimes. Em uma carta enviada ao jornal O GLOBO por Lúcio Flávio, e publicada na íntegra em 31 de janeiro de 1974, ele afirma que apontaria “todos os policiais, guardas e funcionários que com a mesma mão que exibem uma carteirinha de polícia, recebem míseras propinas para levarem armas, fazerem trapagens, traíndo a pobre e calejada Sociedade que lhes outorga o dever de defendê-la”⁷.

Com a morte de Marcos Aquino, Lúcio Flávio formou um grupo com seu irmão Nijini Renato Vilar Lírio, seu cunhado Fernando Gomes de Oliveira e o amigo Liece de Paula Pinto. Juntos, eles arquitetaram um eficiente esquema de assaltos a bancos, hotéis e outros estabelecimentos, assim como roubo de carros. Entre os fatos lembrados pelos jornais sobre a vida de Lúcio Flávio, as fugas são sempre apontadas como lembranças marcantes. Lúcio Flávio fugiu de instituições policiais, durante toda sua trajetória, 34 vezes, incluindo presídios de segurança máxima. Quando Lúcio Flávio morreu, assassinado por um companheiro de cela enquanto dormia, existiam, oficialmente, contra ele 74 processos. No entanto, policiais afirmavam que um levantamento mais amplo indicaria a soma de 400 processos por roubo de carros e 130 por assaltos, estelionato e co-autorias em outros crimes⁸.

O goiano Leonardo Rodrigues Pareja, personagem que será o contraponto de Lúcio Flávio Vilar Lírio, tem apontado em sua biografia nos jornais e revistas da época o fato de ser o filho único de uma família rica que perdeu tudo o que tinha. Em entrevista publicada na revista VEJA⁹, Leonardo Pareja conta que tinha 10 anos quando o pai, dono de uma transportadora em Goiânia, perdeu o patrimônio. O pai, que era caminhoneiro, enriquecera após ganhar um prêmio na loteria federal. Na mesma entrevista, questionado sobre o porquê de ter virado bandido, respondeu que queria uma vida de aventuras. Quando era adolescente, com 16 anos, gostava de desafiar a polícia. Ainda segundo a mesma entrevista, foi preso pela

⁶ NOVE anos de fugas e crimes. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2 dez. 1972.

⁷ AS RAZÕES do fúgitivo numa carta a O GLOBO. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 jan. 1974.

⁸ UM delinqüente, mais de 500 processos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 jan. 1975. Grande Rio, p. 13.

⁹ LEITE, Virginie. A polícia é burra. **Veja**, São Paulo, 25 out. 1995. Entrevista, p. 7-10.

primeira vez aos 12 anos, por fazer baderna na rua ao voltar de um show com uns amigos. Depois disso, segundo palavras da personagem, perdeu o medo. Aos 15 anos, andava de carro e moto roubados.

Aos 21 anos, foragido do Centro Penitenciário Agroindustrial de Goiás (Cepaigo), onde cumpriu 1 ano e meio de uma pena de nove anos por roubo de carros e assalto a postos de gasolina, Leonardo realizou o feito que lhe deu notoriedade: o seqüestro de Fernanda Viana, de 13 anos, com início em 31 de agosto de 1995. Fernanda, sobrinha de um dos filhos do senador Antônio Carlos Magalhães, foi mantida refém por cerca de sessenta horas. No dia 31 de agosto, Leonardo e Ricardo Sérgio Rocha assaltaram o publicitário Paulo Gadelha Viana, que estava acompanhado da filha Fernanda, em Salvador. Como garantia de que Paulo faria o depósito numa conta bancária por eles indicada, os seqüestradores levaram Fernanda para um hotel em Feira de Santana, na Bahia. Ricardo Sérgio foi preso e Leonardo, cercado pela polícia, manteve a menina como refém¹⁰.

No dia 3 de setembro, depois de manter Fernanda por cerca de sessenta horas como refém, Leonardo obtém um carro e a promessa de que poderia fugir. Ele fugiu num Monza, levando junto o advogado Luiz Augusto Lima da Silva, que se ofereceu para trocar de lugar com a menina. Abandonando o advogado no caminho, Pareja furou um cerco de mais de 300 policiais e seguiu para Goiás¹¹.

Em 2 de outubro, já em Goiás, Leonardo Pareja telefonou para a Rádio Subaé, de Feira de Santana, e disse que até dezembro voltaria ao local para libertar o comparsa, Ricardo Sérgio. Foi a partir dessa ligação que a polícia conseguiu localizá-lo. O jornal **O Globo**, de 5 de outubro de 1995, registra que a partir do rastreamento telefônico, um cerco de 200 policiais foi feito no município de Aparecida de Goiânia, do qual Leonardo conseguiu escapar após mudar a aparência usando cabelos descolorados e barba rala. Nesse dia, houve um tiroteio e Cíntia Martins Ferreira, de 13 anos, foi atingida na perna e Leonardo foi acusado de autor do disparo¹². A fuga do seqüestrador só teve fim quando ele decidiu se entregar, em 12 de outubro de 1995. Em entrevista ao **O Globo**, publicada no dia 13 de outubro, Leonardo explicou que resolveu se entregar, pois já havia vencido o jogo com a polícia e não tinha mais graça¹³.

Cinco meses após sua volta ao Cepaigo, no dia 28 de março de 1996, se apresentou como um dos 11 líderes de uma rebelião. Negociou a liberdade de seus cúmplices e conseguiu

¹⁰ RIBEIRO JÚNIOR, Amauri. Seqüestrador se entrega em Goiás. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 out. 1995. O País, p. 13.

¹¹ JÚNIOR, Waldomiro. Mil policiais caçam seqüestrador na Bahia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 set. 1995.

¹² SEQUESTADOR escapa novamente. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 out. 1995. O País, p. 9.

¹³ RIBEIRO JÚNIOR, op. cit. 13 out. 1995.

sair do presídio, com outros presos e os reféns, dirigindo um carro. Pareja foi recapturado no dia seguinte, mas, ainda em fuga, surpreendeu a todos parando em um bar para tomar uma cerveja¹⁴. Já rendido no 7º Batalhão da Polícia Militar, em Goiânia, em entrevista coletiva, criticou o tratamento dado aos presos, advertiu sobre a possibilidade de outras rebeliões no país, afirmou que o “crime não compensa” e, ainda, falou do medo de ser morto ao retornar ao presídio¹⁵.

Tanto o jornal **O Globo**, de 24 de maio de 1996, como o **Jornal do Brasil**, de 6 de abril de 1996, publicaram que os detentos que fugiram, mas foram recapturados, criticavam o plano de Pareja. Enquanto os presos que participaram da rebelião e não conseguiram fugir o classificavam como traidor. Ele permaneceu preso no quartel da Polícia Militar, em Porangatu (GO), mas foi reencaminhado ao presídio. Oito meses após a fuga, no dia 9 de dezembro de 1996, Leonardo Pareja foi assassinado fora de sua cela com sete tiros à queima-roupa disparados de uma pistola calibre 45. Ele foi o último líder, dos 11 que encabeçaram a rebelião em março do mesmo ano, a ser morto¹⁶.

Explorando a Tríplice Mimese

Estudamos os pormenores do ato de narrar uma história para compreender a intrínseca relação entre notícias e narrativas, ou notícias como histórias. A base teórica para a compreensão da estrutura narrativa e a idéia de fluxo narrativo adotada é a tríplice mimese de Paul Ricoeur¹⁷ - pré-figuração, configuração e refiguração – desenvolvida a partir da mimese de Aristóteles, explicada em sua *Arte Poética*¹⁸, e a teoria sobre o tempo de Santo Agostinho, em *Confissões*¹⁹.

Para Ricoeur, é na intriga que está o meio privilegiado pelo qual reconfiguramos nossa experiência temporal. Partimos da compreensão de que as narrativas são fundamentais para a configuração do tempo e, com isso, para a configuração da vida. É inerente ao ser humano a faculdade de intercambiar experiências, é na narrativa que a vida configura sua existência. Fatos e personagens existem no tempo a partir do momento em que são contados. Por isso, não se pode ignorar que existe uma correlação entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, que não é puramente acidental. O tempo torna-se

¹⁴ MACEDO, Ana Paula; MOREIRA, Marco Antônio. Pareja desfruta de mais de 6 horas de fuga e fama. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1996. O País, p. 8.

¹⁵ QUERO mudar de vida. O Crime não compensa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1996. O País, p. 4.

¹⁶ MARQUES, Hugo. Pareja é morto quatro dias após descoberta de túnel. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1996. O País, p. 8.

¹⁷ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa* (tomo I). Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.

¹⁸ ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1998.

¹⁹ SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 1990.

tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.

O objetivo de Paul Ricoeur em sua obra é compreender o processo concreto pelo qual a configuração textual faz a mediação entre a pré-figuração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra, ou seja, ele busca reconstruir o conjunto das operações pelas quais "(...) uma obra eleva-se do fundo do opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada, por um ator, a um leitor que a recebe e assim muda o seu agir (...)"²⁰. Três estágios miméticos encadeados constituem a mediação da relação entre tempo e narrativa. A mimese I (tempo pré-figurado), mimese II (tempo configurado ou construído) e mimese III (tempo reconfigurado).

A mimese I se refere ao mundo pré-figurado e fala do mundo da ação humana, realidade "por excelência" onde o senso comum é acionado para dar sentido ao que vivemos pela narrativa. Ela é apresentada pelo autor como aquela enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação. O ponto fundamental é que a narrativa se tornaria incompreensível se não viesse a configurar o que na ação humana já figura. Os traços da mimese I, ou estruturas pré-figuradoras, são três: suas estruturas inteligíveis, suas fontes simbólicas e seu caráter temporal. O autor entende que imitar ou representar a ação é primeiro pré-compreender o que ocorre com o agir humano: sua semântica, sua simbólica e sua temporalidade.

O primeiro traço que compõe a mimese I são as estruturas inteligíveis. É aqui que Ricoeur atinge o conceito de linguagem. O autor coloca que compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do fazer e a tradição cultural da qual procede a tessitura da intriga.

De fato, o primeiro passo da configuração textual é observar e compreender o fenômeno da linguagem, ou seja, é preciso situar os sujeitos bem como a própria palavra no meio social e cultural no qual estão inseridos. Bakhtin,²¹ relacionando linguagem e sociedade, valoriza a fala, a enunciação, e afirma sua natureza social, não individual. A fala está indissolivelmente ligada às condições de comunicação, que, por sua vez, estão sempre ligadas às estruturas sociais. Mesmo determinada pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém, deve ser vista como território comum tanto ao interlocutor como ao locutor.

O segundo traço que compõe a mimese I é o das mediações simbólicas. Se a ação pode ser narrada é porque ela já está articulada em signos, regras, normas, ou seja, é desde sempre

²⁰ RICOEUR, 1994, p.86.

²¹ BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.

simbolicamente mediatizada. O segundo ancoramento que a composição narrativa encontra na compreensão prática está nos recursos simbólicos do campo prático. A mediação simbólica introduz a idéia de regras de descrição e interpretação.

Tendo como base a idéia de que a cultura é pública porque a significação o é, o autor entende que o simbolismo não está no espírito, trata-se sim de uma significação incorporada à ação e decifrável nela pelos outros atores em jogo. Baseados em Geertz²², nós entendemos que a cultura consiste em estruturas de significado socialmente estabelecidas, nos termos das quais as pessoas fazem coisas. Contudo, como sistema entrelaçado de símbolos interpretáveis, a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos. A cultura é um contexto, algo dentro do qual os acontecimentos, os comportamentos, as instituições ou os processos podem ser descritos de forma inteligível.

A partir disso, Ricoeur conclui que, antes de ser um texto, a mediação simbólica - o símbolo - tem uma textura e compreendê-la é situá-la no conjunto das convenções, das crenças, das tradições e das instituições que formam a trama simbólica da cultura. A afirmação garante a inexistência de neutralidade e acrescenta a idéia de que em qualquer obra narrativa não há apenas convenções e convicções para dissolver, mas ambigüidades e perplexidades. Não é local de entendimento único. A palavra, vista como um signo que compõe a obra narrativa, já traz embutido seu sentido dialético, dinâmico, vivo, plurivalente.

Porém, em um mundo cada vez mais contraditório, buscam-se parâmetros para entender porque, apesar de ambíguas, 'as coisas são assim'. Vale ressaltar a intervenção dos meios de comunicação nesse processo de mediação simbólica. A narrativa se torna, nesse sentido, o lugar de explicação e de apresentação de diferentes experiências passíveis de serem vividas, cada dia mais de forma segura, em casa, no sofá, lendo jornal ou assistindo televisão. Não é preciso viver um crime, para saber contá-lo. Na contemporaneidade, a narrativa é mediatizada. Grande parte do que conhecemos chega a nós por jornais, revistas, televisão, rádio e internet. Tanto é assim que, quando discutimos algo, parte de nossos argumentos fortes se baseia no que lemos, ouvimos ou assistimos nos meios de comunicação.

O jornalismo identifica e se apropria das mediações simbólicas. O primeiro estágio da mimese - o mundo prático do senso comum - é a fonte primeira na qual o repórter busca pistas de significados que podem ser usados para dar sentido às notícias. Ele deve apreender o catálogo de interpretações narrativas da experiência para compartilhar o entendimento dos

²² GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 2002, p.20-23.

fatos com o público. Mas, ao assumir o papel do especialista, que tem como domínio dar coerência e consistência à realidade, ele acaba também por explicar como a realidade deve ser compreendida. Nos jornais, fica clara a idéia de construção narrativa que tenta organizar a experiência humana em unidades temáticas.

O terceiro traço da pré-configuração da ação é o temporal, implícito às mediações simbólicas da ação e considerado indutor da narrativa. O estudo da estrutura temporal traduz tanto a inquietação profunda do ser no mundo, como a sua inserção histórica. O autor toma o conceito de intratemporalidade - ou "ser-no-tempo" - não como a representação linear do tempo, mas como uma apreensão abstrata do tempo. As palavras "passado, presente e futuro" desaparecem e o próprio tempo figura como unidade eclodida desses três êxtases temporais. Isso não significa que o tempo deixa de carregar traços irredutíveis à representação linear, como as estações, o dia, as horas. Mas indica que existem diferentes apreensões do tempo.

O tempo, segundo Halbwachs,²³ faz geralmente pesar sobre nós um forte constrangimento, seja porque consideramos muito longo um tempo curto, quando estamos impacientes ou aborrecidos, ou temos pressa de acabar uma tarefa ingrata; seja porque, ao contrário, nos parece muito curto um período relativamente longo, quando nos sentimos apressados e pressionados, quer se trate de um trabalho, de um prazer, ou simplesmente da passagem da infância à velhice, do nascimento à morte.

O tempo passa a ser visto então como um modo de inscrições das atividades humanas na duração, conforme esclarece Chesneaux²⁴ ao falar do conceito de temporalidade. O pertencimento ao tempo e seu uso é a relação que as pessoas e a sociedade estabelecem com a duração do fluxo do tempo. Uma relação mutável, própria de cada época.

Na contemporaneidade, habitamos o tempo mundo, cujos primeiros esboços surgiram no final do século XIX, com a instituição da hora mundial, a partir do Meridiano de Greenwich. Um tempo criado devido a interesses econômicos de navegação, comunicação e comércio internacional. Arquitetou-se um tempo sistematizado, que quantifica e racionaliza a ação humana em função de um tempo demarcado pelo extremo. O tempo econômico separa-se do tempo natural. O ritmo é regulado pela lógica da produção, que impõe uma perpétua auto-aceleração, atualização, renovação. Chesneaux²⁵ argumenta que o mundo tornou-se um espaço só. Tudo o que acontece diz respeito a todos, da economia ao cotidiano ordinário.

²³ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990, P. 90-91.

²⁴ CHESNEAUX, Jean. "Temps de la mondialisation, mondialisation du temps". In: **Habiter le temps**. Paris: Bayard Éditions, 1986, p.189-205.

²⁵ Idem, Ibidem.

No processo de regulação do tempo mundo, dado principalmente pela lógica da produção, há categorias sociais que cotidianamente desempenham papel fundamental de imposição desse tempo universal. Entre os agentes econômicos e financeiros, locais ou internacionais, os jornalistas e outros profissionais da mídia se transformam em agentes de sedimentação e naturalização deste novo tempo. A temporalidade passa também a ser conceito construído pela narrativa dos meios de comunicação. Os universais de aceleração, vitalidade e mudança, que dominam o pensamento contemporâneo, são também engendrados pelos mídias.²⁶ Acompanhar as notícias é estar inserido no mundo, no tempo presente, é tornar-se presente. É no narra que o indivíduo se coloca ou aparece no tempo. Ao ler um jornal, o leitor se insere no tempo da mídia.

A segunda mimese alcança o estágio de configuração da narrativa. É nesse estágio mimético que se encontra o jornalista como “mediador”, chamado de jornalista-narrador nesse trabalho. Com a mimese II abre-se o reino do como-se. O discurso, qualquer discurso, em sua totalidade como imagem de alguma realidade, comporta uma relação de correspondência com aquilo de que ele trata. O que o torna cognitivo em seus fins e mimético em seus meios. Ricoeur nos explica que o lugar dado à mimese II entre um estágio anterior e um estágio ulterior não é uma tentativa de enquadramento, é, sobretudo, para ressaltar a função de *mediação* derivante do caráter dinâmico da operação de configuração. Ressalta-se que todos os conceitos relativos a esse nível designam operações.

Três motivos são apontados pelo autor para explicar que a intriga é mediadora: a mediação feita pela intriga entre acontecimentos individuais e a história como um todo, o caráter temporal da narrativa e a união de elementos heterogêneos.

Primeiro, a tessitura da intriga faz mediação entre acontecimentos individuais e a história como um todo. Ela extrai uma história sensata de uma pluralidade de acontecimentos ou de incidentes; ou transforma acidentes e incidentes em uma história. Um acontecimento passa a ser visto mais do que uma ocorrência singular, enquanto uma história deve ser mais do que uma enumeração de eventos numa ordem serial. Os eventos devem ser organizados numa totalidade inteligível, de tal forma que se faça possível perceber claramente o tema tratado.²⁷ A mídia faz isso cotidianamente, não só organizando eventos como operando a construção de temas dignos de interesse público.

²⁶ BARBOSA, Marialva. “Meios de Comunicação, memória e tempo: a construção da “redescoberta do Brasil”.” Texto final da pesquisa de pós-doutoramento em Comunicação Social realizada no *Laboratoire d’anthropologie des institutions et des organisations sociales – LAIOS/ Centre National de la Recherche Scientifique*. França – Paris, de setembro de 1998 a agosto de 1999.

²⁷ RICOEUR, *op. cit.*, p. 103.

No caso de Lúcio Flávio, destacamos os registros de sua morte pelos jornais.²⁸ O companheiro de cela que o assassinou, Mário Pedro da Silva, conhecido como “Marujo”, recebeu pouco destaque pelos jornais. O tema não era o assassino, mas o morto notório. Ele foi entrevistado, fotografado, algumas falas de efeito foram destacadas, como “é só mais um crime para mim”, porém o nome dele, quando lembrado, sempre vinha seguido da explicação “assassino” ou “matador de Lúcio Flávio”.

Os outros dois pontos analisados por Ricoeur são o caráter temporal da narrativa e a união de elementos heterogêneos. A tessitura da intriga é composta conjuntamente por fatores tão heterogêneos quanto agentes, fins, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados etc. A narrativa faz aparecer numa ordem sintagmática todos os elementos suscetíveis de figurar no quadro paradigmático estabelecido pela semântica da ação. É no ato de dar sentido aos fatos, através dos sistemas simbólicos, que ocorre a transição de mimese I para mimese II. Possui também caráter temporal próprio em duas dimensões: uma cronológica, a outra não-cronológica. A primeira caracteriza a história enquanto constituída por acontecimentos. A segunda é a dimensão configurante propriamente dita de transformação dos acontecimentos em história.

Possuindo um caráter temporal próprio em duas dimensões - caracteres temporais combinam em proporções variáveis os tempos cronológico e não-cronológico - é constituída na mimese II não apenas a dimensão episódica da narrativa, como a configurante. A dimensão episódica, ligada ao tempo cronológico, caracteriza a história enquanto construída por acontecimentos. A dimensão configurante, ligada ao tempo não-cronológico, transforma os acontecimentos em histórias. Esse ato configurante, próprio dos meios de comunicação na contemporaneidade, consiste em considerar junto incidentes da história. Assim, de uma diversidade de acontecimentos é possível extrair uma unidade e a intriga inteira pode ser traduzida em um pensamento, que é o assunto ou o tema próprio daquele tempo narrado.²⁹

Os jornais dão a mesma forma e conteúdo a uma diversidade de acontecimentos no tempo e no espaço. O tema “violência” engloba uma série de diferentes acontecimentos configurados da mesma forma, como conseqüência da “crise da segurança pública”, da “corrupção policial”, da “falta de policiamento” e etc. No entanto, não são todos os acontecimentos, não é toda a realidade, mas uma “parte” da realidade trazida à tona e apresentada como um “todo”.

²⁸ De acordo com o que encontramos nos jornais, Lúcio Flávio Villar Lório foi morto em 29 de janeiro de 1975. Numa madrugada, após desentendimentos, “Marujinho” desferiu vários golpes no peito de Lúcio Flávio utilizando um pedaço de vergalhão.

²⁹ RICOEUR, *op. cit.*, p. 104.

Além do entendimento de como os eventos são postos dentro de um tema, o caráter temporal da narrativa e dos elementos heterogêneos, que falamos até aqui, mais uma idéia é apresentada pelo autor como a matriz geradora de regras que ligam o entendimento e a intuição. Essa idéia Ricoeur chama de imaginação produtora.

É presente no imaginário social a percepção que toda história tem princípio, meio e fim. Mesmo que essa estrutura seja usada na ordem inversa para contar uma história, em algum momento nos é apresentada a explicação para que haja entendimento, ligação entre os fatos iniciais e finais, que estão correlacionados. Além disso, a história estimula a intuição narrativa, inerente ao ser humano, que tem toda as características da tradição, ou seja, um depósito de dados que nos fornecem noções para a compreensão do tema tratado. No entanto, esse depósito é sempre novo, alimentado pela transmissão sempre viva, ou seja, um depósito reativado pelo ato de re-narrar uma história capaz de enriquecer a tradição com traços novos do tempo.

Assim, a imaginação produtora nasce do paradigma que se constitui na gramática que regula as composições de novas obras, fornecendo as regras para experimentações ulteriores.³⁰ E ela também se torna ferramenta dos jornalistas para dar sentido às suas “estórias”, ligando entendimento e intuição. Afinal, indo além do registro dos fatos, notícias são histórias. Num contexto noticioso, Darnton lembra de ter escrito “estórias” sobre crimes que, embora registrando acontecimentos verdadeiros, estavam enraizadas em histórias mais amplas, como as “estórias da desolação”. Quando precisava de citações de pais sobre a morte de seus filhos, costumava inventá-las, como também faziam outros jornalistas, o que contribuía para uma padronização. Isso porque os repórteres sabiam o que uma “mãe consternada” ou um “pai de luto” teria dito, possivelmente “(...) até ouviríamos dizerem o que já estava em nossas cabeças, e não na deles (...)”.³¹

A terceira e última etapa da construção narrativa é a mimese III, que completa o ato mimético. O texto apenas atinge seu pleno sentido quando é restituído ao mundo do agir. A configuração feita pela mimese II é então reconfigurada na leitura, na recepção. Chega-se ao estágio que marca a interseção do mundo de texto com o mundo do leitor.

Contamos histórias porque finalmente as vidas humanas têm necessidade e merecem ser contadas. Porém, nenhuma obra é completamente fechada, ela tem lacunas, buracos, desafiando o leitor a configurar vários aspectos por si mesmo. Nesse momento, o leitor,

³⁰ RICOEUR, *op. cit.*, p. 107.

³¹ DARNTON, Robert. “Toda notícia que couber a gente publica”. In: **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. São Paulo: Companhia das letras, 1990, pp. 70-97.

abandonado pela obra, carrega o peso da tessitura da intriga. O ato de leitura é uma operação que une a mimese III e a mimese II. Ora, o que é comunicado por uma narrativa é o mundo que ela projeta e que constitui o seu horizonte. O leitor, por sua vez, pode fazer uma leitura passiva ou criativa da história, acolhendo uma obra numa situação de referência ao mesmo tempo limitada e aberta a um horizonte mundo.

Para Ricoeur, a referência é ontológica, é a condição do ser-no-tempo. O ser, contudo, se relaciona com o mundo e outras referências que não apenas as suas. O ser *no* mundo segundo a narratividade é um ser no mundo já marcado pela prática da linguagem pré-figurada no agir humano. Essa co-referência é dialogal. Sendo a linguagem uma coisa e o mundo outra, a narrativa está sempre cruzando suas próprias referências com os horizontes externos a si. O receptor não recebe apenas o sentido da obra, mas também o seu sentido, a sua referência, fazendo chegar à linguagem a sua experiência que, em última análise, é a sua temporalidade no mundo.

A narrativa se apresenta como uma metáfora viva, uma transposição do mundo em linguagem. A obra literária leva uma experiência de mundo à linguagem e a linguagem devolve sua experiência ao mundo. O enunciado metafórico arruína, abole o sentido literal, revestindo-se de um alcance ontológico pleno. Ricoeur afasta-se da visão dos que defendem a imanência na obra. Para ele, a imanência está apenas nos símbolos. O ser parte de uma condição ontológica, de uma noção originária, que é vivenciada no mundo e no tempo e que se externaliza na linguagem.³²

Em resumo, o leitor recebe o sentido e a referência da obra a partir de seu próprio sentido e referência. É ele o operador por excelência que assume, por seu fazer, a ação de ler, concluindo o trabalho mimético e dando vida à narrativa ao refigurá-la.

Entendendo o fluxo narrativo

Na história de ambas personagens estudadas fica claro que elas ganham notoriedade a partir de um fato localizado que teve grande repercussão via meios de comunicação. A mídia passa a repercutir suas histórias de vida, vasculhar suas relações, histórias de crimes iniciais, a partir de um fato central de grande repercussão. Dia após dia, eles vão sendo mais bem definidos e encaixados em um fluxo narrativo, de forma e conteúdo, específico³³. O conteúdo,

³² Ricoeur também trata nessa parte sobre o designo referencial e sobre a pretensão de verdade, lembrando a existência de duas grandes classes de discursos narrativos: a narrativa de ficção e a historiografia. Para ele, é inegável a assimetria entre os modos referenciais da narrativa história e da narrativa ficcional. Só a historiografia pode reivindicar uma referência que se inscreve na *realidade empírica*. No entanto, o uso de *vestígios do passado* retira algo de referência metafórica comum a todas as obras poéticas.

³³ Vale ressaltar que os fluxos do tema e das estratégias narrativas foram separados apenas para fins de análise, mas são percebidos como intrinsecamente ligados e compõem o fluxo narrativo.

nós consideramos como o fluxo do tema da personagem criminal romantizada, ou seja, o que se fala. A forma, como o fluxo das estratégicas narrativas usadas pelos jornalistas-narradores, em outras palavras, como se fala da personagem criminal romantizada nas duas épocas estudadas.

O estudo do fluxo narrativo demonstra que a mídia reconstrói o passado da personagem para explicar o presente e criar um projeto de futuro esperado que também se concretizará via meios de comunicação. O jornal insere a personagem criminal num fluxo contínuo onde outras personagens criminais se confundem com ela, revelam-se nela. A personagem é enquadrada num fluxo contínuo de notícias que perpassa décadas contando a mesma história de tantas outras personagens criminais do presente, do passado e do futuro. Evidencia-se, nessas narrativas registradas nos periódicos, especialmente, as características que compõem uma identidade criminal (re)marcada e que, por isso, é mitológica. Em outras palavras, quando tratamos da personagem criminal Lúcio Flávio Vilar Lírio características de outras personagens serão lembradas e (re)atualizadas nessa personagem. Um ato de (re)configuração ritual, que (re)confirma valores universais e insere a personagem em um fluxo narrativo temático, por meio de estratégias narrativas também pertencentes ao mesmo fluxo, capaz de impor a certeza de que algo existe de uma maneira absoluta na vida humana cotidiana.

Extrai-se uma configuração de uma sucessão, ao mesmo tempo em que a intriga vai revelando-se ao leitor como uma história a ser seguida. Seguir uma história significa avançar no meio de contingências e peripécias sob a conduta de uma espera que encontra sua realização na conclusão. Uma conclusão aberta para o encaixe de outras histórias que darão seqüência ao fluxo narrativo. A velha história é retomada do início pela nova história, tida como nova por apresentar novo personagem, mas que na verdade está recomeçando a história antiga. O “ponto” colocado no final da velha história é percebido como o ponto de vista que explica a história como um todo, ou melhor, todas as outras histórias do passado, do presente e do futuro. Um momento considerado como trabalho de memória, que tenta fixar os aspectos que ordenam o tema tratado até então e (re)afirma como a nova história deverá ser lida. Em outras palavras, compreender a história, é compreender como e por que os episódios sucessivos levaram a essa conclusão aceitável. O sentido do “ponto final”, - que a configuração da intriga impõe à seqüência indefinida de incidentes -, tem função estrutural de encerramento que pode ser discernida muito mais no ato de re-narrar do que no de narrar. Seguir as histórias é apreender os episódios bem conhecidos como conduzindo a um fim que leva a um novo início. O que ocorre é uma recapitulação constante que inverte a ordem do

tempo³⁴ e dá seqüência ao fluxo narrativo.

Nos falta ainda analisar a questão da memória, pois entre o tempo e a narrativa falta a memória. Nós utilizaremos o conceito de memória coletiva para complementar o estudo da narrativa. Maurice Halbwachs, ao se interrogar sobre a questão da memória, funda uma teoria de memória coletiva, na qual inaugura a idéia de que o meio social exerce influencia decisiva sobre a memória do indivíduo. Se todo indivíduo está em processo de interação e troca com o grupo do qual faz parte, com o meio social e com toda a sociedade, a memória é sempre coletiva, ou seja, é uma construção de natureza social.

A memória funda uma cadeia de tradição narrativa, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Vai se tecendo assim uma rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se une a outra articulando os elementos que as compõem. Nesse ponto, elas se apresentam como narrativas míticas. Ou seja, apresentam elementos de outras histórias cujas significações já estão na mente das pessoas. Os temas das narrativas míticas são atemporais, apenas muda a inflexão, que cabe à cultura.

Mesmo antes de ler a notícia, o sujeito está emaranhado na narrativa e a história pode perfeitamente acontecer a alguém antes que alguém a conte. Isso porque as histórias vividas estão imbricadas umas nas outras formando um pano de fundo. Narrar, seguir, compreender histórias é só a continuação dessas histórias não-ditas. A pré-história da história é o que vincula a um todo mais vasto.

É preciso examinar como é feito esse vínculo a um todo mais vasto. A criação de um fluxo narrativo que perpassa inclusive décadas contando a mesma história - que se difere apenas por nomes, datas e números - denuncia a existência de um *continuum* narrativo de referência. Avançando na consideração de notícias como narrativas, podemos pensar que as matérias noticiosas de crimes, como as que serão estudadas, do ponto de vista do texto, possuem marcas singulares e uma delas é que ela é construída nos fatos anteriores ao próprio acontecimento. Voltamos ao ponto já explorado de que as notícias criminais apresentam duas histórias: a do crime e a de seus antecedentes que envolvem outras notícias semelhantes.³⁵

³⁴ RICOEUR, *op. cit.*, p. 105-106.

³⁵ BARBOSA, Marialva. **O jornalismo, o sensacional e os protocolos de leitura**. Texto Mimeo, 2004.