

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MIRELLA BRAVO DE SOUZA

**O FLUXO NARRATIVO
DE PERSONAGENS CRIMINAIS:**

Um estudo das “estórias” jornalísticas sobre
Lúcio Flávio Vilar Lírio e Leonardo Pareja

Niterói, RJ
2006

MIRELLA BRAVO DE SOUZA

**O FLUXO NARRATIVO DE
PERSONAGENS CRIMINAIS:**

Um estudo das “estórias” jornalísticas sobre
Lúcio Flávio Vilar Lírio e Leonardo Pareja

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Comunicação da Universidade
Federal Fluminense, como requisito para obtenção
do Título de Mestre em Comunicação.
Orientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia Enne.

Niterói, RJ
2006

MIRELLA BRAVO DE SOUZA

**O FLUXO NARRATIVO DE
PERSONAGENS CRIMINAIS:**
Um estudo das “estórias” jornalísticas sobre
Lúcio Flávio Vilar Lírio e Leonardo Pareja

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em ____ maio de 2006.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. ANA LÚCIA SILVA ENNE
Universidade Federal Fluminense - RJ
Orientadora

Prof. Dra. MARIALVA CARLOS BARBOSA
Universidade Federal Fluminense - RJ

Prof. Dr. RENATO CORDEIRO GOMES
Pontifícia Universidade Católica – PUC-RJ

Aos meus pais, Célio e Graça.

AGRADECIMENTOS

A Deus, fortaleza interior, por tudo que tenho em minha vida.

Aos meus pais, sempre presentes em todos os momentos. Agradeço pela herança de força e determinação, pois foram vocês, como exemplo, que nunca me deixaram desanimar. E, se falhei ao esquecer os agradecimentos durante a vida, o faço agora, feliz por ter conseguido atingir meu objetivo, o qual me dá a oportunidade de agradecer e dedicar esta conquista a vocês.

Aos meus avós, Edir e Alcebíades, e à minha vó Therezinha, pelo exemplo de vida.

Ao meu irmão e à minha cunhada Amanda, que me deram a Sophia, minha afilhada que a cada sorriso me enche de energia e força. Agradeço por compreender os “nãos” que tive que dizer por ter que estudar. Prometo ser mais presente.

À minha família do Rio de Janeiro, meu ponto de apoio longe de casa, sempre tão amorosa, receptiva e carinhosa. Agradeço por todos os quitutes da Tia Nélia, as muitas palavras de apoio da Mãe Maria, os cuidados do Nelson, as conversas com a Penha e a troca com os primos.

Aos tios, tias e madrinha, que sempre perguntavam sobre “o curso do Rio” e vibram comigo a cada conquista. Agradeço por me fazerem sentir importante.

Aos meus primos do Espírito Santo, especialmente à minha prima Juliana, que me recebeu muitas vezes na casa da Tia Cristina, em Niterói, tornando mais breves as esperas do horário do ônibus de retorno. Ao meu primo Luciano, que pacientemente, por muitas e muitas vezes, ouviu minhas reclamações, medos, receios, problemas e resoluções da pesquisa.

Ao meu amor, que mudou o rumo da minha vida para sempre. Agradeço pela presença nos momentos de crise, tranquilizando-me e dizendo que a pesquisa já

estava pronta. Agradeço por me ouvir falar dos problemas, das dúvidas, dos receios. Agradeço pelas leituras atentas e carinhosas de capítulos e artigos.

À minha orientadora, Ana Lúcia Enne, por me fazer superar as inseguranças, por me direcionar para as hipóteses da pesquisa, por me ajudar a fechar meu olhar no meu objeto. Agradeço por todas as leituras atentas, pelas indicações de melhorias, pelas ligações e, principalmente, pela motivação nos momentos de dificuldade. Também devo agradecer pelas aulas inesquecíveis e cheias de humor. Muito obrigada por sua dedicação ao meu projeto, desde quando ainda era apenas uma idéia.

A todos os alunos do curso de Mestrado e Doutorado da UFF. Como fui aluna ouvinte, seria impossível resumir tantos nomes que me acompanharam e ajudaram a cada comentário feito dentro e fora da sala de aula. Aos alunos capixabas da UFF: Adriana, Érica, Kátia, Márcio, Martinuzzo e Renata, pelas conversas sobre os projetos e por me provarem que era possível sobreviver às semanais idas e vindas Vitória-Rio e Rio-Vitória.

Especialmente, agradeço à colega de curso e amiga Letícia Cantarella, com quem dividi, além das inseguranças e das dúvidas da pesquisa, um tema similar e também o curso de Mídia e Violência na graduação da UFF. Agradeço por compartilhar comigo seu conhecimento. Peço desculpas por falhar e não ter sido tão presente com você como foi para mim.

Aos colegas da secretaria da pós-graduação da UFF, muito obrigada por terem me atendido carinhosamente sempre que precisei da ajuda de vocês.

Agradeço a todos os professores da pós-graduação da UFF, que, com muito trabalho, fazem desse curso um dos mais respeitados do País. Agradeço ao professor Afonso Albuquerque todas as aulas e participação em minha banca de qualificação. Ao professor Denis de Moraes agradeço as aulas e os ensinamentos sobre disciplina.

À professora Marialva Barbosa, de maneira específica, pela aceitação do pedido de aluna-ouvinte, primeiro passo que despertou em mim o desejo de fazer pesquisa. De

maneira ampla, seria impossível falar de tudo que eu deveria agradecer a você, professora. Tento, então, resumir. Agradeço pelas aulas memoráveis, de explicações emocionantes e inesquecíveis. Agradeço todas as palavras direcionadas a mim e por ter me ajudado a pensar meu projeto de pesquisa. Agradeço por ter tido a oportunidade de ser sua aluna e aprender, mais do que a literatura pertinente ao meu projeto, o sentido de ser professora: ampla dedicação, muita verdade, acolhimento, sem esquecer os elogios e a motivação do estudante. A mim resta agradecer muito e, também, repetir cada atitude de dedicação na minha sala de aula.

Aos meus primeiros alunos, agradeço pela generosidade.

À Alina Bonella agradeço a carinhosa revisão desta dissertação.

À Mariana Bonella agradeço pela imensa ajuda com o Abstract.

RESUMO

Esta dissertação perseguiu como hipótese principal a existência de um único fluxo narrativo em que são inseridas as histórias jornalísticas sobre Lúcio Flávio Vilar Lírio 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 “estórias”, ou seja, construções narrativas. Por isso, apoiada na Tríplice Mimese de Paul Ricoeur, uma concepção que privilegia o processo e não as rupturas e indica que a ação narrativa se fundamenta em três atos miméticos interligados – prefiguração, configuração e refiguração –, estuda como se dá a construção das notícias criminais dos dois personagens para comprovar a existência desse fluxo e descrever como o jornal impresso produz memória e recria mitos criminais romantizados.

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

ABSTRACT

This essay seeks to main hypothesis the existence of just one narrative flow in which journalistic stories about Lúcio Flávio Vilar Lório and Leonardo Pareja are inserted. That flow is divided in, aiming at the analysis, flow of the theme and flow of the strategic narratives. The first one is all about content; the second, is about the form. Both fit inside of the configuration process by the mediator agent journalist-narrator. The fundamental presupposition is that news are “stories”, that is, narratives constructions. That is why, having the support of the Paul Ricoeur Mimesis Triple, a conception that favors the process and not the rupture and it indicates that the narrative action is based on three interlinked mimetic acts – pre figuration, configuration and refiguration -, it studies how to make the construction of criminal news of the two characters in order to confirm the existence of that flow and it describes how newspapers produce memories and recreate romanticized criminal myths.

Keywords: Narrative. Journalism. Myth. Memory.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1 O processo de configuração: o tempo de o jornalista-narrador falar do “bandido dos olhos verdes”	21
1.1 Tema: eventos dispostos em uma totalidade inteligível.....	23
1.2 Caráter temporal da narrativa e elementos heterogêneos.....	50
2 Prefiguração: o tempo do agir humano.....	65
2.1 Estruturas inteligíveis.....	66
2.2 Mediações simbólicas.....	76
2.2.1 A notícia como senso comum.....	85
2.3 O tempo como indutor da narrativa.....	88
2.3.1 Mídia e tempo: imposição do tempo universal.....	93
3 O processo de refiguração: o tempo presente das narrativas passadas.....	97
3.1 Autoridade jornalística.....	105
3.2 A objetividade jornalística <i>versus</i> notícias como “estórias”.....	112
3.3 A memória coletiva.....	123
3.3.1 Correntes de pensamentos sociais.....	124
3.3.2 Os quadros sociais privilegiados e os trabalhos de memória.....	134
Conclusão.....	140
Referências.....	146
Apêndices.....	156

Apêndice A – Quadro comparativo das narrativas de personagens criminais: FLUXO DO TEMA.....	157
Apêndice B – Quadro comparativo das narrativas de personagens criminais: FLUXO DAS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS.....	161

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 Lírio, década de 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.

A proposta principal desta dissertação é, portanto, o estudo de narrativas jornalísticas de personagens criminais romantizados. 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 o esquecimento de uma sociedade, ao adotar determinados modelos noticiosos. Assim, o jornal é veículo capaz de recriar mitos.

A partir de um levantamento teórico inicial, surgiu uma série de questionamentos: Existem marcas narrativas que se perpetuam ao longo de décadas? Essas marcas colaboram no entendimento das tradições culturais da profissão? É possível estudar o fazer jornalístico por meio do estudo das narrativas ou produtos desse fazer, que são as notícias? Existem em determinados textos jornalísticos marcas da influência de outros textos de uma mesma época ou de épocas diferentes? Os jornais recriam mitos ou apresentam novos mitos? O jornal é capaz de governar a lembrança e o esquecimento dos leitores? Seria dessa forma que ele recria mitos?

Analisaremos 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. A partir da análise dos textos jornalísticos, especificamente, objetivamos desvendar a existência de um fluxo de notícias, observando como ele permanece em diferentes épocas e colabora com a recriação de mitos.

Mas por que narrativas criminais? Percebemos que a violência é qualificada nos jornais impressos, assim como em outras mídias, de modo geral, como a violência criminal. O crime adquire foro privilegiado nos veículos de comunicação aparecendo como a violência por excelência. Esse é um dos fatores que nos motivam a escolher narrativas criminais para análise. 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 investigados.

A escolha de Lúcio Flávio Vilar Lírio e Leonardo Pareja 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, seja em “sub-retrancas”,¹ o nome de Lúcio Flávio é lembrado e as histórias de vida de ambos são emparelhadas. Esse fato nos parece tentativa de dar significação ao fluxo narrativo.

Teremos, como foco principal de análise, 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. No entanto, seu nome desaparece por um período de cinco anos dos jornais do Rio de Janeiro, apenas voltando a aparecer em 1969.

Lúcio Flávio era filho de uma família de classe média, cujos pais, Osvaldo Vilar, funcionário público aposentado, e Zulma Vilar, professora primária de escola particular, começaram a ter dificuldades financeiras quando ele era adolescente. Os jornais narram que Lúcio Flávio se revoltou contra o pai e não se conformava com a pobreza.

Em 1969, é desbaratada uma nova quadrilha de ladrões de carro, no Rio de Janeiro, e Lúcio Flávio é identificado como membro principal. É dessa época que vêm as ligações de Lúcio Flávio com um dos policiais acusados de pertencer ao Esquadrão da Morte, Mariel Mariscot de Matos.³ 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.

No início dos anos 70, 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 esquema de assaltos a bancos, hotéis e outros estabelecimentos, assim como roubo de carros. Entre os fatos recordados pelos jornais sobre a vida de Lúcio Flávio, as fugas são sempre apontadas como lembranças marcantes. Lúcio Flávio fugiu de instituições policiais, durante toda a sua trajetória, 34 vezes, incluindo presídios de segurança máxima. Quando Lúcio Flávio morreu, assassinado por um companheiro de cela enquanto dormia, existiam,

¹ Sub-retrancas são desdobramentos da matéria principal, a retranca, em geral separadas desta por intertítulos.

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

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 crimes.⁴

O goiano Leonardo Rodrigues Pareja, personagem que será o contraponto de Lúcio Flávio Vilar Lírio, tem apontado em sua biografia, nos jornais e revistas de meados dos anos 90, o fato de ser o filho único de uma família rica que perdeu tudo o que tinha quando ele estava com cerca de dez anos. Quando era adolescente, com dezesseis anos, gostava de desafiar a polícia. Ainda segundo a mesma entrevista, foi preso pela primeira vez aos doze anos, por fazer baderna na rua ao voltar de uma festa com uns amigos. Depois disso, segundo palavras da personagem, perdeu o medo. Aos quinze anos, andava de carro e moto roubados.

Aos 21 anos, foragido do Centro Penitenciário Agroindustrial de Goiás (Cepaigo), onde cumpriu um 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 treze 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. Na fuga desse seqüestro, Pareja furou um cerco de mais de 300 policiais e seguiu para Goiás.⁵

Depois de inúmeros atos espetaculares, que os jornais irão narrar, a fuga do seqüestrador só teve fim quando ele decidiu se entregar, em 12 de outubro de 1995. Ficou preso no Cepaigo durante o ano de 1996, tendo se envolvido em rebelião e em uma fuga. Posteriormente foi recapturado. Cinco meses após essa fuga, no dia 9 de dezembro de 1996, Pareja foi assassinado fora de sua cela com sete tiros à queima-roupa disparados de uma pistola calibre 45.

As duas personagens escolhidas para análise 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 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

⁴ UM DELINQUENTE, mais de 500 processos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1975. Grande Rio, p. 13.

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

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 bandidagem, 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.

Salientamos, como Traquina,⁶ que a relevância dos estudos sobre o jornalismo e as notícias não se mede só pela da quantidade de trabalhos publicados, mas pelas novas preocupações e perspectivas. A todo instante surgem novas questões e elas devem ser consideradas como complementares. Nesse sentido, a expectativa social e acadêmica é que esta pesquisa sirva de incentivo para outros estudos e estimule a reflexão crítica da atividade jornalística.

O material empírico utilizado será composto por exemplares de jornais e revistas das duas épocas, em especial os jornais cariocas *O Globo* e *Jornal do Brasil*. Nossa idéia original era trabalhar primordialmente com o jornal *O Globo*, devido à sua abrangência e à repercussão de suas matérias. Porém, o fato de Lúcio Flávio Vilar Lírio enviar carta ao *Jornal do Brasil*, tornando esse periódico também personagem da crônica policial, nos motiva a incluí-lo no *corpus*. Além disso, outros jornais e revistas podem ser utilizados para completar informações sobre as histórias de vida das personagens criminais analisadas, tais como *Estado de São Paulo* e as revistas *Manchete* e *Veja*.

No caso de Lúcio Flávio, o material encontrado vai de agosto de 1972 até fevereiro de 1975, contando ainda com reportagens publicadas em 1978 e 1995. Em 1978, a reportagem publicada é em função do lançamento do filme *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia*, e a segunda trata da morte do colega de cela (“Marujinho”)

⁶ TRAQUINA, Nelson. *O estudo do jornalismo no século XX*. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 57.

que o assassinou. Em 1995, Lúcio Flávio é lembrado em uma matéria sobre bandidos que marcaram épocas determinadas. Ele também tem o nome citado em matérias sobre Leonardo Pareja, mas apenas como informação complementar e não principal. O livro de José Louzeiro e o filme de Hector Babenco, ambos intitulados *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia*, também são usados para complementar informações. No caso de Leonardo Pareja, o material empírico pesquisado vai de setembro de 1995 a dezembro de 1996. O livro autobiográfico, lançado em setembro de 1996, já esgotou há anos e por isso não foi encontrado em livrarias ou sebos.

A base teórica para a compreensão da estrutura narrativa e a idéia de fluxo narrativo adotada é a tríplice mimese de Paul Ricoeur⁷ – prefiguração, configuração e refiguração – desenvolvida a partir da mimese de Aristóteles, explicada em sua *Arte Poética*,⁸ e a teoria sobre o *tempo* de Santo Agostinho, em *Confissões*.⁹

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 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 narrativa faz a mediação entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra, ou seja, ele busca reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra se eleva "[...] 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 [...]".¹⁰ Três estágios miméticos encadeados constituem a mediação da relação entre tempo e narrativa: a mimese I (tempo prefigurado), a mimese II (tempo configurado ou construído) e a mimese III (tempo reconfigurado).

⁷ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994. tomo I.

⁸ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

⁹ SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 1990.

¹⁰ RICOEUR, 1994, p.86.

A mimese I se refere ao mundo prefigurado e fala do mundo da ação humana, realidade “por excelência” onde o *sensu comum* é acionado para dar sentido ao que vivemos pela narrativa. 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 neste trabalho. 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.¹¹

Estudamos os pormenores do ato de narrar uma história para compreender a intrínseca relação entre notícias e narrativas, ou notícias como histórias. Para tanto, conceitos tais como *tempo*, *narrativa*, *sensu comum*, *linguagem*, *mito* e *memória*, relacionados com reflexões sobre a ação dos meios de comunicação no contexto social, foram imprescindíveis.

No primeiro capítulo, apresentaremos a personagem principal desta análise, Lúcio Flávio Vilar Lírio, com base em periódicos impressos da época (revistas e jornais), e também serão usados como fontes o livro-reportagem e o filme citados. Nesse mesmo capítulo, iniciamos a utilização da base teórica que, em diálogo com outros autores, começa a compreensão da construção narrativa. Porém, é preciso explicar ainda que não partiremos direto ao estudo pela prefiguração.

Conhecemos a tríplice mimese, conforme foi apresentada por seu autor, de forma ordenada, partindo do estudo da prefiguração do mundo comum, passando pela configuração da obra para, por fim, atingir o leitor, o qual recebe a narrativa e a reconfigura. Conhecemos a importância explicativa desse encadeamento lógico e não a desconsideramos. Contudo, modificaremos a ordem da apresentação e daremos início à nossa análise pela configuração.

O próprio Ricoeur nos abre essa possibilidade ao afirmar, em primeiro lugar, que a mimese II constitui o pivô da análise.

[...] por sua função de interrupção, abre o mundo da composição poética e institui, como já sugeri, a literalidade da obra literária. Mas minha tese é que o próprio sentido da operação da configuração constitutiva da tessitura da intriga resulta de sua posição

¹¹ Voltaremos mais detalhadamente à proposta teórico-conceitual de Ricoeur no decorrer desta dissertação.

intermediária entre as duas operações que chamo de mimese I e mimese III e que constituem o montante e a jusante de mimese II. Ao fazer isso, proponho-me a mostrar que a mimese II extrai sua inteligibilidade de sua faculdade de mediação, que é conduzir do montante à jusante do texto, de transfigurar o montante em jusante por seu poder de configuração.¹²

O autor enfatiza que o lugar dado à mimese II, entre um estágio anterior e um estágio ulterior, não é uma tentativa de enquadramento, mas, sobretudo, para ressaltar a função de mediação derivante do caráter dinâmico da operação de configuração. Ressaltamos que todos os conceitos relativos a esse nível designam operações.

Em segundo lugar, pretendemos estudar a prefiguração e a refiguração em constante diálogo com a operação de configuração. É por isso que, primeiro, levaremos em conta como a personagem foi configurada, estudando a operação de mediação realizada para nos dizer, além do que a personagem fazia, quem ela era. Chegaremos nesse momento inicial ao entendimento da existência de um fluxo narrativo e o dividiremos, para fins de análise, em fluxo do tema e fluxo das estratégias narrativas, que respectivamente tratam do conteúdo e da forma utilizados para contar esse tipo específico de notícias criminais.

Na história de ambas as personagens, 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. Dia após dia, eles vão sendo mais bem definidos e encaixados em um fluxo narrativo de forma e conteúdo específicos. O conteúdo consideraremos como o fluxo do tema da personagem criminal romantizada, ou seja, o que se fala. A forma como fluxo das estratégias narrativas usadas pelos jornalistas-narradores, em outras palavras, como se fala da personagem criminal romantizada nas duas épocas estudadas.

Nossa análise, então, começa na mimese II, a etapa de estruturação narrativa pelo jornalista-narrador. Segundo o autor, com a mimese II, abre-se o reino do *como-se*. O ato poético, mediando a temporalidade entre acontecimento e história, revela-se ao leitor como uma história a ser seguida, numa aptidão de transformar o plural em unidade, de maneira que toda a intriga da narrativa possa ser transformada num pensamento temporal.

¹² Ricoeur, 1994, p. 26.

Dando seqüência ao entendimento da operação de mediação, no segundo capítulo, o fluxo do tema será tratado levando em consideração os elementos da prefiguração. A análise da mimese I será realizada para pensar principalmente a utilização do *senso comum* pelos jornalistas-narradores. É importante ter em mente que a narrativa jornalística, particularmente a de personagens criminais romantizadas, fala sobre momentos de ruptura da realidade cotidiana. Ou seja, narra fatos ou acontecimentos que destoam do entendimento comum, da “realidade por excelência”. A reorganização do mundo é então uma operação ensaiada pela da narrativa feita pelos repórteres diariamente.

Ainda no segundo capítulo, incluiremos o estudo da permanência de conteúdos mitológicos no *senso comum*. Entendemos que as notícias das personagens criminais são míticas. Isso significa dizer que foram desde sempre configuradas, restaurando um tempo narrado trans-histórico e dificultando a busca por um mundo prefigurado primordial, no qual a análise dos outros atos miméticos poderia ser baseada de forma “uniforme”. Em outras palavras, não é possível localizar um acontecimento ou personagem “fundador” desse tipo de narrativa. 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 capaz de impor a certeza de que algo existe de uma maneira absoluta na vida humana cotidiana.

O terceiro capítulo dá ênfase ao fluxo das estratégias narrativas. Teremos em mãos o texto conforme foi devolvido ao mundo do agir. Vale ressaltar que não existe aqui qualquer pretensão de se fazer um estudo de recepção. Apenas tentaremos perceber como o texto é entregue ao leitor, quais aspectos são ressaltados na comparação da forma utilizada para narrar os fatos sobre as personagens. Trataremos as narrativas jornalísticas da personagem Leonardo Pareja dentro de um processo de refiguração das narrativas de Lúcio Flávio Vilar Lírio, identificando o que permanece e o que não permanece no fluxo narrativo, as igualdades e as diferenças das narrativas dessas duas personagens criminais em épocas diferentes. Conforme afirma Ricoeur, essa etapa completa toda a significação do texto e ocorre já em novo diálogo com a prefiguração. A forma da tessitura da intriga entra no foco da análise. Entendemos que a refiguração é a ação do leitor, mas a intrínseca ligação entre os três momentos miméticos permite que as estratégias usadas na configuração sejam aqui retomadas junto com as explicações de Ricoeur sobre a *circularidade não viciosa* da narrativa para aprofundar ainda mais a idéia de fluxo.

Ressaltamos que entender as notícias como narrativas, especificamente as criminais, é uma tentativa de perceber os textos jornalísticos para além da visão reducionista de “manipuladores da realidade” ou “suportes de visão de mundo”. Seguindo as idéias de Mikhail Bakhtin,¹³ o discurso jornalístico é visto como uma *arena* onde uma multiplicidade de vozes – do presente, do passado e do futuro – estão em constante diálogo, num contínuo fluxo narrativo *não vicioso* (retomando a idéia de *circularidade não viciosa* de Ricoeur).

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

¹³ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

também se concretizará via meios de comunicação. O jornal insere a personagem criminal num fluxo contínuo em que outras personagens criminais se confundem com ela e se revelam 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. Essa é nossa hipótese principal.

Agora, avançaremos nos motivos que são apontados por Ricoeur para explicar por que a intriga é mediadora. Estudaremos, então, o processo de configuração narrativa, a mimese II, ao mesmo tempo em que faremos a exposição de alguns traços da vida da personagem criminal Lúcio Flávio Vilar Lírio a partir de dados encontrados em fontes jornalísticas – jornais e revistas – e no livro-reportagem e filme chamados *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia*.

1 O PROCESSO DE CONFIGURAÇÃO: O TEMPO DE O JORNALISTA-NARRADOR FALAR DO “BANDIDO DOS OLHOS VERDES”

Porte Atlético, olhos vivos e verdes, Lúcio Flávio Vilar Lúrio tem a seu crédito, aos 30 anos, 400 assaltos, 5 assassinatos, 200 roubos. Está condenado a um total de 250 anos de prisão. É também recordista em evasões, com 16 na Guanabara e 17 em outros estados. Além de possuir um dos mais altos QIs registrados nas penitenciárias brasileiras – muito acima da média dos seus companheiros de prisão, Lúcio Flávio conhece a força dos modernos meios de comunicação e sabe se servir deles, a tal ponto que o repórter que o entrevistou lhe comparou a Tarcísio Meira do Semideus.¹⁴

O parágrafo destacado acima, retirado da introdução de uma reportagem publicada na revista *Manchete*, resume bem como Lúcio Flávio era retratado nos jornais da época. Um “bandido” charmoso, muito inteligente e sempre capaz de atos inesperados, como fugas cinematográficas e o envio de cartas aos jornais *O Globo* e *Jornal do Brasil* com denúncias de corrupção policial ou desafiando e ameaçando de morte enquanto foragido da polícia.

A partir do que é descrito nos periódicos, ficamos sabendo que Lúcio é natural de Minas Gerais, onde nasceu em 1944, tendo chegado ao Rio de Janeiro com a família aos oito anos de idade. Morou primeiro em Benfica e depois em Bonsucesso. Foi um menino “levado”, porém estudioso, para o pai. E a mãe, Dona Zulma, o descrevia como carinhoso e também inteligente, que gostava de cavalos e de empinar pipas. Lúcio Flávio estudou o primário no Colégio Brasileiro, em São Cristóvão, e terminou o ginásio num colégio de padres. Pensou em ingressar no seminário, mas foi desmotivado por um tio: “quem veste saia é mulher!”.¹⁵

O terceiro filho, de uma família de um total de oito irmãos, era o preferido do pai e sempre estava com ele nas viagens como cabo eleitoral. Carinhosamente chamado de *Noca* ou *Noquinha*, era tido como o substituto do pai na velhice, que sempre alimentou no filho uma paixão irresistível pela política e, por isso, Oswaldo Vilar dizia jamais poder esquecer que, quando uma vez quiseram lançar Lúcio Flávio para vereador de Belo Horizonte, ele não concordou. “Naquele tempo uma

¹⁴ OLIVEIRA, Leo. Lúcio Flávio: o bandido dos olhos verdes. *Manchete*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1974, grifos nossos.

¹⁵ BORBA, Marco Aurélio; ARAÚJO, Celso Arnaldo. Lúcio Flávio: o homem que sabia demais. *Manchete*, Rio de Janeiro, 1975.

campanha custava uma fortuna. Até hoje Lúcio me acusa de ter frustrado o maior sonho de sua vida”, afirmou Oswaldo Vilar ao jornal *Estado de São Paulo*.¹⁶ O primeiro emprego de Lúcio Flávio foi como estagiário em um escritório de advocacia, onde lidou com processos e, segundo informação registrada no *Jornal do Brasil*, “se interessou pelo Código Penal”.¹⁷

Como já esboçamos na introdução, a biografia relatada pelos jornais é fundamental para a construção da imagem de Lúcio Flávio. Ela é um dos eixos centrais do processo de configuração, já que ajuda a definir *de quem se fala*, em que fluxo temático está encaixado o sujeito, e pesa também sobre a forma que deve ser utilizada para narrar o fato no qual está envolvido aquele sujeito. Por isso, não se pode deixar de lado o aspecto mediador e de representação dessas narrativas.

Oferecer a biografia de uma personagem é também uma forma de mediar a leitura dessa personagem. Conforme afirma Ricoeur, a intriga já exerce, por sua natureza textual, uma função de integração e, nesse sentido, de mediação. Com a narrativa, entramos no reino do como-se, chamado pelo autor de mimese II. Esta, posicionada entre a mimese I (prefiguração) e a mimese III (refiguração), tem a função de operar uma mediação de maior amplitude entre a pré-compreensão e a pós-compreensão da ordem da ação e de seus traços temporais.

Entendemos que existe um mesmo fluxo narrativo em que é inserida a história de Lúcio Flávio Vilar Lírio. Esse fluxo é composto pelo fluxo do tema e das estratégias narrativas, o primeiro tratando do conteúdo e o segundo da forma. Os dois se encaixam dentro do processo de configuração pelo agente mediador jornalista-narrador. É desse processo que iniciaremos o estudo. Conforme já explicado na introdução desta dissertação, estaremos antecipando o estudo da mimese II por considerar ser fundamental perceber, inicialmente, como são construídas as narrativas para depois retornar à prefiguração, estudando o fluxo do tema, e passar por fim à refiguração, para o aprofundamento no fluxo das estratégias narrativas. Lembramos que, para dar conta da idéia de fluxo narrativo, teremos como contraponto de Lúcio Flávio as narrativas jornalísticas de Leonardo Pareja.

Três motivos são apontados por Ricoeur para explicar que a intriga é

¹⁶ ÁLBUM de família de um bandido. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 jan. 1974. *Jornal da Tarde*, p. 13.

¹⁷ ASSASSINATO desde 1972 era previsto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1975. 1º Caderno, p. 18.

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. Passaremos agora para as minúcias desses três motivos. O primeiro tenta dar conta do entendimento de como os eventos são postos dentro de um tema e o segundo e o terceiro tratam do caráter temporal da narrativa e dos elementos heterogêneos.

1.1 TEMA: EVENTOS DISPOSTOS EM UMA TOTALIDADE INTELIGÍVEL

Primeiro, a tessitura da intriga faz a 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 são organizados pela narrativa numa totalidade inteligível, de tal forma que se faça possível perceber claramente o tema tratado.¹⁸

A mídia faz isso cotidianamente, não só organizando eventos como operando a construção de temas dignos de interesse público. Um exemplo contundente encontrado sobre a organização de eventos dentro de uma totalidade inteligível é a “onda de crimes” contra idosos ocorrida em 1976, em Nova Iorque. O caso foi estudado pelo sociólogo Mark Fishman.¹⁹ Apesar de os índices de criminalidade na cidade americana estarem em queda naquele ano, os jornais não paravam de alardear uma série de crimes contra velhinhos. Isso ocorreu porque os policiais receberam ordens superiores de comunicar à chefia de polícia todo caso dessa espécie. A chefia de polícia, por sua vez, comunicava o fato à imprensa, que tinha a impressão de se tratar de muitos casos. Cada nova ocorrência contra velhinhos virava notícia. Os policiais, percebendo o interesse da mídia, passaram a divulgar esses atos de violência e logo saíam à caça de novos casos do mesmo tipo. Assim, o autor constatou que o foco da mídia sobre crimes contra idosos fez com que eles ganhassem uma proporção muito maior do que realmente tiveram. De um fato

¹⁸ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994. tomo I, p. 103.

¹⁹ FISHMAN, Mark. *Manufacturing News*. Austin: University of Texas Press, 1990.

singular, a “onda de crimes” se tornou um evento autônomo, uma totalidade inteligível, um tema a ser tratado. Pouco tempo depois, os fatos deixaram de ser noticiados pela imprensa e o assunto simplesmente desapareceu. Em resumo, a tessitura da intriga – a construção da narrativa jornalística – é a operação que extrai de uma simples sucessão – crime contra velhinhos - uma configuração – “onda” de crimes.

Os temas sobre crimes, conforme explica Fishman, como qualquer outro tema do noticiário, são conceitos organizadores. Eles permitem que diversos incidentes sejam vistos como inter-relacionados, na medida em que podem ser considerados como instâncias de algum tema abrangente. Os temas noticiosos permitem aos editores organizar um conjunto de eventos que, de outro modo, seriam apresentados de forma confusa, em pacotes ou grupos de itens noticiosos inter-relacionados.²⁰

O autor esclarece ainda que poderíamos, inicialmente, crer que a “onda de crimes” foi uma distorção da realidade, mas é preciso ponderar a questão com mais cuidado. Os meios de comunicação são os meios pelos quais, prioritariamente, as pessoas sabem que as coisas acontecem. Os órgãos noticiosos criaram a “onda”, não no sentido de inventar os crimes, mas no sentido de que deram forma e conteúdo determinados a todos os incidentes a que se reportaram. Do trabalho jornalístico surgiu um fenômeno transcendendo os acontecimentos particulares que eram suas partes constitutivas.²¹

Vale observar ainda outra consideração de Fichman ao afirmar que, à proporção em que cada jornalista toma consciência de que outros estão tratando do mesmo tema no noticiário, o tema se torna estabelecido dentro de uma comunidade de organizações de *media*. Os jornalistas que ainda não estão utilizando o tema aprendem a utilizá-lo pela observação dos competidores.²² Um processo de comparação e repetição de formas de tratar determinados conteúdos por uma comunidade determinada dá força ao fluxo narrativo.

Considera-se, especificamente, que as notícias são uma construção social. O que significa dizer que elas não são o real, mas uma apropriação do real; e também que não são condutoras por elas mesmas dessa apropriação do real. As notícias são sistemas repletos de representações simbólicas que dependem, para serem

²⁰ *Idem, Ibidem*, p. 3.

²¹ *Idem, Ibidem*, p. 8.

²² *Idem, Ibidem*, p. 5.

interpretadas, tanto do trabalho do produtor, no sentido de codificá-las adequadamente, como das condições do receptor para interpretá-las. A interpretação dá sentido ao discurso tanto quanto sua produção. Evidentemente, por se tratar de uma construção *dialógica*, lembrando o conceito bakhtiniano, em grande medida o discurso se ancora no real, na própria experiência dos receptores (*senso comum*), o que direciona a interpretação por caminhos definidos pelo produtor da mensagem. Os imaginários sociais são construídos também porque há um processo dialético entre emissores e receptores.²³

Mais do que tratar de construção narrativa, nessa parte do *tema como eventos dispostos em uma totalidade inteligível*, Ricoeur parece falar de como se inicia a elaboração de histórias. Um momento em que personagens emergem na duração, por terem vivido um determinado acontecimento, não como representantes deles mesmos, mas como representação de algo maior que é o tema. Assim, Lúcio Flávio Vilar Lírio emerge como protagonista de narrativas que não falam apenas dele, mas do contexto social amplo em que ele está inserido. Suas histórias individuais são contadas destacando uma realidade maior. Ele é a representação do tipo de violência praticada naquele tempo, que envolve a ação marginal, mas também expõe a corrupção policial e a falência do sistema penitenciário que já não “recuperava” ninguém.

A partir desse ponto, é possível esclarecer a ligação entre narrativas e notícias. Não se trata de sentido ficcional, mas pensar que, a partir de eventos individuais, é possível compor um cenário amplo que não apenas registra, mas narra o “ser como” da realidade vivida. Afinal, as matérias noticiosas apresentam uma visão de que, embora a realidade possa ser complicada, ela é mantida sob controle, em última instância, pelos repórteres profissionais que podem reconhecer o real e transformá-lo em matéria noticiosa transparente e cheia de sentido.²⁴ Partimos do consenso que notícias são uma construção narrativa, “estórias” marcadas pela cultura dos membros da comunidade que as escrevem e também pela cultura da sociedade onde estão inseridos. Nesse sentido, para escrever como jornalista, todo um saber de narração é mobilizado, o que pressupõe o aprendizado da linguagem

²³ ENNE, Ana Lúcia. *Discussão sobre a intrínseca relação entre memória, identidade e imprensa*. Niterói, 2004. Mimeografado.

²⁴ CAMPBELL, Richard. *60 minutes and the news: a mythology for Middle América*. Tradução para o português de M.T.G.F. de Albuquerque. Revisão de Afonso de Albuquerque. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1991.

propriamente jornalística. Para isso, no entanto, não basta apenas seguir o *manual de redação e estilo* da empresa em que se trabalha. A notícia é o resultado de processos complexos de interação social entre agentes sociais – os jornalistas e as fontes, os jornalistas e a sociedade e os membros da *comunidade profissional* localizados dentro e fora de sua organização.²⁵ A explicação colabora também com o entendimento do uso que o jornalista faz do tempo prefigurado, a mimese I, já apontando a existência do outro estágio da construção da narrativa: o tempo configurado, a mimese II, lugar de mediação ocupado pelos meios de comunicação.

Pensar as notícias como histórias é perceber o discurso como uma prática social, pois, apesar de o desenvolvimento técnico do jornalismo ter buscado no “espírito científico” o cuidado com os fatos,²⁶ a linguagem jornalística também deve se apresentar como a linguagem usada na vida cotidiana. O *senso comum* é incorporado pelos jornalistas que, dessa forma, se equipam com *corpus* específicos de conhecimento.²⁷

Para Fairclough,²⁸ a concepção de linguagem como discurso envolve, primeiramente, o entendimento de linguagem como uma parte da sociedade. O ponto de vista do autor é que não existe uma relação externa entre linguagem e sociedade, mas uma relação interna. Em primeiro lugar, ele afirma que a linguagem é uma parte da sociedade e o sentido das palavras se constitui não como o reflexo de determinados processos ou práticas sociais, mas como parte dos processos e práticas. Em segundo lugar, a linguagem é um processo social que forma um repertório. Esse repertório é uma propriedade importante no processo de produção e interpretação do discurso. Pode ser considerado o que as pessoas têm em mãos quando produzem ou interpretam discursos, como valores, crenças, assuntos, conhecimentos etc. Por fim, em terceiro lugar, ainda é preciso considerar que a linguagem é um processo condicionado socialmente por outra parte da sociedade não lingüística. Para o autor, não se pode ignorar o caminho que faz com que os processos de produção e interpretação sejam socialmente determinados. O repertório que as pessoas utilizam para produzir e interpretar textos são cognitivos no sentido de eles estarem na cabeça das pessoas, mas são sociais no sentido que

²⁵ TRAQUINA, Nelson. *O estudo do jornalismo no século XX*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

²⁶ RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *A história de seu tempo: a imprensa e a produção de sentido histórico*. Rio de Janeiro. 1996. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1996. p. 27.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 62.

²⁸ FAIRCLOUGH, Norman. *Language and power*. London and New York: Longman, 1989. p. 17-28.

são de origem social. As pessoas internalizam o que é socialmente produzido e tornam isso disponível para se engajar em suas práticas sociais. Essa ação inclui o discurso.

Isso nos leva a crer que, para estudar as notícias, é necessário perceber a relação entre texto, interações e contextos, o que assinala que qualquer estudo nessa área deve procurar e interpretar vestígios que permitam a contextualização em três níveis: o contexto situacional imediato, o contexto institucional e o contexto sociocultural mais amplo, no interior dos quais se deu o evento comunicacional.²⁹ Agora vale pensar o caráter ordenador da linguagem e sua capacidade de construir espaços de significação.

Berger e Luckmann³⁰ consideram que, entre as múltiplas realidades, a *realidade da vida cotidiana*, aquela que apreendemos como normal e evidente, é a realidade por excelência. Essa realidade apresenta-se como um mundo intersubjetivo, ou seja, um mundo do qual participam várias outras pessoas além de mim. E é essa intersubjetividade que diferencia a vida cotidiana de outras realidades. Afinal, ela é tão real para os outros quanto é para mim, se apresenta como um mundo comum e, graças a isso, há uma contínua correspondência entre os meus significados e os significados dos outros com os quais eu convivo direta ou indiretamente.

Todos nós apreendemos a realidade da vida diária como uma realidade ordenada. “A *realidade da vida cotidiana* aparece já objetivada, isto é, constituída por uma ordem de objetos antes de minha entrada em cena”.³¹ É nesse ponto que os autores atingem a questão da linguagem. A expressividade humana é capaz de objetivações, ou seja, manifesta-se em produtos da atividade humana que estão ao dispor tanto dos produtores quando dos outros homens. Essas objetivações servem de índices mais ou menos duradouros dos processos subjetivos de seus produtores, permitindo que sejam usadas para além de uma situação face a face.

A *realidade da vida cotidiana* se torna possível graças a essas objetivações e o caso mais importante de objetivação é a significação, ou seja, a produção humana de sinais, que vão se agrupar em um certo número de sistemas e passam a ser entendidos como linguagem. Usada na vida cotidiana, a linguagem fornece as necessárias objetivações e determina a ordem em que essas objetivações adquirem

²⁹ PINTO, Milton José. *Comunicação e discurso*. São Paulo: Hacker Editores, 2002. p. 26.

³⁰ BERGER, Peter; e LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1985.

³¹ Idem, ibidem, p. 38.

sentido. Em outras palavras, a linguagem marca as coordenadas da vida em sociedade e a enche de objetos dotados de significação.³²

Dando continuidade à questão da *realidade da vida cotidiana*, os autores explicam que as atitudes naturais, dentro dessa realidade, são as atitudes da consciência do *senso comum*, precisamente, porque se referem a um mundo comum a muitos homens, conforme já dito. E esse posicionamento se encontra possível inclusive quando não se sabe como agir perante uma nova realidade. Qualquer realidade apresenta interrupções, ou melhor, ocorrem situações em que são cobrados conhecimentos até então desconhecidos. Isso interrompe a continuidade da vida cotidiana e se apresenta como um problema. Mas, quando isso acontece, a realidade procura integrar o setor problemático dentro do conhecimento do *senso comum*, colocado como setor não problemático. A realidade dominante envolve a outra realidade para que a consciência volte à realidade dominante. É quando fazemos o uso das tipificações.

Mesmo antes de sua ocorrência, uma interação já é padronizada, se acontece dentro da rotina da vida cotidiana. A afirmação significa que a realidade contém esquemas tipificadores em termos dos quais os outros são apreendidos, que esses esquemas são recíprocos e que seu encontro envolverá negociação de sentido. Vale destacar, no entanto, que essas tipificações na vida cotidiana, assim como nos jornais, ocorrem em duplo sentido: apresentam o outro como um tipo, da mesma forma que interagem com ele numa situação que é por si mesma típica.³³ Dessa forma, a localização das matérias das personagens criminais em páginas policiais já é parte de estratégias narrativas e de cerceamento temático que dão força ao fluxo narrativo específico. As editoriais, que refletem na maioria dos jornais as subdivisões do impresso, são claramente unidades organizadoras das formas como os assuntos devem ser abordados e dos conteúdos pertinentes para a escrita da notícia.

Repassando os principais fatos narrados sobre Lúcio Flávio nos jornais, encontramos os estereótipos presentes na tessitura da intriga que vão compor o tema ou a categoria de *personagens criminais romantizadas*. Esse exercício passa a ser efetuado a partir de agora.

O nome de Lúcio Flávio Vilar Lírio apareceu pela primeira vez nos jornais em dezembro de 1969, quando foi descoberta e presa uma quadrilha de ladrões de

³² *Idem, ibidem, p. 38-39.*

³³ *Idem, ibidem, p. 50.*

automóveis, cujo líder, Marcos Aquino Vilar, apareceu morto. A autoria do crime caiu sobre Lúcio Flávio, que, no entanto, sempre a negou. Foi sobre o cadáver de Marcos Aquino que pela primeira vez apareceu o desenho da caveira, mais tarde identificado como símbolo do Esquadrão da Morte.³⁴

Mas o aparecimento da personagem na imprensa escrita, objeto desta análise, não coincide com seu início na vida criminal. Há registros de que a vida de crimes de Lúcio Flávio teria começado em 1964. No *Jornal do Brasil*, de fevereiro de 1974, encontramos a informação de que, em março de 1973, Lúcio Flávio teria sido condenado com mais seis acusados por pertencer a uma quadrilha que roubou, entre outubro de 1963 e junho de 1964, oito veículos – entre os quais o Aero Willys do juiz João de Deus Lacerda Mena Barreto, titular da 23ª Vara Criminal. A ausência do nome de Lúcio Flávio na crônica policial carioca, entre 1964 e 1969, foi assim explicada: “[...] como algo que não se deve a uma possível regeneração: Lúcio agia então em Pernambuco, onde também conseguiu uma fuga sensacional da Casa de Detenção do bairro São José, em Recife, em 1967”.³⁵

Nessa primeira descrição de Lúcio Flávio, vai se tornando observável a sua caracterização como um **delinqüente perigoso**, com possível ligação com o Esquadrão da Morte. Já a segunda, que retoma o primeiro crime e cita ainda Lúcio Flávio como parte de uma quadrilha, finaliza lembrando da seqüência de ações criminais, mesmo quando não contadas pelos jornais cariocas. Abre-se um parênteses para esclarecer a não presença do nome de Lúcio Flávio nos jornais por cinco anos e (re)convidam-se os leitores para a narrativa. O fato fundamental a ser marcado é que ele não teve momento de “regeneração”. Pelo contrário, também lá “empreendeu uma fuga sensacional”. O texto chama também a atenção para o aspecto de **recordista em fugas sensacionais** que será muitas vezes lembrado em outras narrativas.

A cobertura mais intensa dos feitos de Lúcio Flávio encontrada no jornal *O Globo* se concentra entre agosto de 1972 – quando é morto o irmão Nijini Renato, possivelmente em combate com policiais – e janeiro de 1975, quando Lúcio Flávio é assassinado por seu companheiro de cela. Nesse período, foram publicadas matérias não só relacionadas com dados factuais, mas também matérias de comportamento, que tentavam dar conta dos porquês de um **filho de classe média**,

³⁴ LÚCIO FLÁVIO, nome marcado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1971.

³⁵ A ESTATÍSTICA do fugitivo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, fev. 1974.

apresentando alto QI, que estudou até o colegial, ter se tornado um “fora da lei”.

A busca pelos porquês é basicamente um retorno à infância e à adolescência, fases da vida em que algum tipo de fato teria marcado a personagem para sempre a ponto de definir o seu futuro. Esse é um aspecto que chama a atenção na configuração da personagem pelos jornais. Muitas são as causas relatadas nos jornais para a entrada de Lúcio Flávio na vida criminosa. Recuperando vestígios do passado para lembrar a história da personagem, o jornal tenta chegar a uma causa fundamental para o início da atividade criminal, não apenas o primeiro crime, mas um fato anterior a isso que pudesse ter desencadeado o comportamento impróprio aos olhos da lei. Esses dados, na maioria das vezes, são dispostos em “tabelas de memória”³⁶ da vida da personagem criminal. Diferentes relatos chamam a atenção. Um deles, encontrado em *O Globo*, fala do primeiro crime: “Em Ipanema, a 20 de setembro de 1963, um rapaz de 19 anos chamado Lúcio Flávio Vilar Lírío era preso na direção de um Volkswagen roubado. Para a polícia, o fato não passava de um caso de rotina, mas para Lúcio Flávio era o início de uma carreira no mundo do crime”.³⁷ Ainda no lide, o jornalista continua dizendo da carreira que, “[...] pelo menos, não foi monótona: em nove anos, foi preso 16 vezes – e conseguiu fugir em 15 delas”.³⁸ Mais uma vez é retomada a característica de **recordista de fugas**.

Um segundo relato relaciona a escolha de Lúcio Flávio pela “vida de crimes” com a não conformação pela perda sofrida pelo pai, Oswaldo Vilar Lírío, de suas ligações com um extinto partido político. *O Estado de São Paulo*, de 23 de janeiro de 1974, traz a informação de que “[...] as prisões de Lúcio Flávio se multiplicaram somente depois que seu pai, um experimentado cabo eleitoral das campanhas mineiras, perdeu as regalias do ofício e deixou de viver a sombra do extinto PSD”.³⁹ Segundo o mesmo jornal, o carro oficial, com motorista de boné, um dos orgulhos do velho Oswaldo Vilar, um dia deixou a casa da família e nunca mais voltou. Em seu lugar, começaram a estacionar outros carros, trazidos por Lúcio Flávio para divertidos programas de sábado e domingo, quando ele e seu irmão Nijini Renato saíam pelas ruas de Bonsucesso e Ilha do Governador, Rio de Janeiro, em busca de

³⁶ Chamamos de “tabelas de memória” as matérias que tentam apresentar as principais informações da vida da personagem criminal e que, na maioria das matérias analisadas, são colocadas destacadas por um box. Mais a frente estaremos discutindo a ação seletiva de lembranças e esquecimentos operadas por essa parte do texto jornalístico.

³⁷ NOVE anos de fugas e crimes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1972.

³⁸ *Idem, ibidem*.

³⁹ ÁLBUM de família de um bandido, *op. cit.*

aventuras.

A leitura nos leva à interpretação de que Lúcio Flávio não se conformou com a mudança da situação financeira da família e escolheu a “vida fácil”. Existe uma tentativa de desclassificação da ação criminal, que não se justifica por falta de recursos básicos, mas para “divertidos programas de sábado e domingo”. O aspecto **aventureiro** é posto em destaque.

Outro relato, encontrado em uma matéria sobre a morte de Lúcio Flávio, publicada na revista *Manchete*,⁴⁰ chama a atenção para um fato vivido por ele ainda criança, mas que o teria marcado para sempre. De acordo com a matéria, aos nove anos de idade, tendo ficado sozinho em casa (um apartamento no segundo andar de um pequeno prédio no bairro carioca de Benfica), enquanto os pais foram ao cinema, o garoto *Noca*, como ele era chamado, improvisou uma corda de lençóis e desceu pela janela, juntando-se, na pracinha, aos outros meninos de sua idade que brincavam. No regresso dos pais, ele disse: “Nunca mais me deixem assim sozinho. Não há pior sensação do que a de sentir-se preso e abandonado”.⁴¹

Na seqüência, é exposta uma conclusão de que por toda a sua vida o menino carregaria marcas dessa experiência infantil. A revista expõe um fato da infância como motor para o comportamento criminoso futuro e continua dizendo que, quando seu nome começou a se tornar famoso, quando se tornou personagem obrigatório das crônicas policiais de todo Brasil, uma legenda passou a acompanhá-lo: “[...] a de **notável empreendedor de fugas**, a de **prisioneiro rebelde** que prisão alguma era capaz de guardar por muito tempo”.⁴² Não é fornecida pelos repórteres a fonte que teria relatado o caso acima contado.

De fato, Lúcio era considerado “**o senhor de todos os truques**” para não se deixar encarcerar por muito tempo. No dia da notícia da morte de Lúcio Flávio, o jornal *O Globo* reconta algumas das suas fugas. Segundo o periódico, as 34 fugas de Lúcio Flávio registradas em todo o País, dezessete delas no Rio, eram um número que, “na carreira de um **delinqüente de renome**”, parecia identificar mais que um especialista em assaltos bem-sucedidos, um competente **perito em fugas**. Ao longo de seus anos de atividade, escapou em bando ou sozinho, serrando grades da cela ou dominando guardas, apontando-lhes armas, assim como

⁴⁰ BORBA, Marco Aurélio; ARAÚJO, Celso Arnaldo, *op. cit.*

⁴¹ *Idem, Ibidem.*

⁴² *Idem, Ibidem*, grifo nosso.

empreendeu fugas tão espetaculares como discretas.⁴³

Ainda segundo a mesma reportagem, sua primeira tentativa de fuga data de 1964. Acompanhado do cunhado Fernando C. O., Lúcio Flávio estava sendo levado para o fórum quando reagiu tentando dominar os policiais. A tentativa fracassou e eles foram encaminhados para a 3ª delegacia policial, onde fizeram nova tentativa e conseguiram fugir. Novas prisões e fugas se sucederam até que chegou o dia 9 de novembro de 1971.

Desde a véspera já sabia. Iria com outros sentenciados fazer uma 'visita' ao II Tribunal do Júri. Era como diziam os presos que iam a julgamento. Uma 'visita' e achavam graça. Pelos cálculos, a considerar julgamentos anteriores, iria pegar uns 45 anos.

[...]

Então, no dia 9 de novembro, um carro de presos saía da penitenciária Milton Dias Moreira, na Rua Frei Caneca, Rio de Janeiro, levando sete réus que deveria entregar em quatro diferentes varas da justiça. "Ponteiro do relógio caminhando para o meio-dia.

[...]

O camburão estacionou perto, subiram. As portas fecharam, a viagem começou. O carro avançava devagar, porque àquela hora a Rua Frei Caneca estava engarrafada. Mal percorreram 150 metros, o carro foi atacado a tiros por um grupo de mascarados, que feriu um dos guardas e deu fuga aos presos.

[...]

Dois Volks, um gelo e outro vermelho, fecharam o camburão. O gelo era dirigido por Nijini Renato. O vermelho tinha Fernando C. O. ao volante.⁴⁴

Os dias de liberdade foram, ao todo, vinte. No dia 29 de novembro de 1971, Lúcio Flávio e Fernando C. O. foram presos, em São Cristóvão, Rio de Janeiro. Ambos confirmaram a hipótese de que o "seqüestro do camburão", conforme ficou conhecido o caso, foi organizado por eles servindo-se, entre outros expedientes, do suborno de vários policiais. Lúcio Flávio e Fernando ficaram "em paz" na cadeia por alguns meses, mas, na madrugada do dia 1º de agosto de 1972, um novo incidente movimentou a crônica policial: Nijini Renato e Liece de Paula foram metralhados quando saíam de um apartamento, em Botafogo.⁴⁵ Não ficam claros na cobertura jornalística os detalhes do duplo homicídio, como a descrição de quem poderia ter cometido os assassinatos, apenas é dito que ocorreu um tiroteio e que os dois foram

⁴³ OS FEITOS de um passarinho fujão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1975. Grande Rio, p. 13.

⁴⁴ LOUZEIRO, José. *Lúcio Flávio: passageiro da agonia*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. p. 148.

⁴⁵ OS FEITOS de um passarinho fujão, *op. cit.*

alvejados, prevalecendo a versão policial.

A partir desse fato, ocorre uma mudança na caracterização da personagem com a inserção de outras categorias na sua definição. Na manhã do dia seguinte ao assassinato, Dona Zulma, mãe de Lúcio Flávio, foi à Penitenciária Lemos de Brito avisar a ele e a Fernando C. O. da morte de Nijini Renato. Mas, ao chegar lá, soube que havia ordens da direção de que o fato não fosse comunicado aos presos por medida de segurança. Contudo, por outro preso, Dona Zulma foi informada que eles já sabiam do ocorrido.⁴⁶

Do presídio, Lúcio enviou uma coroa de flores para o enterro do irmão com o recado: “A você, Renato, aqui vai meu último adeus. Do eterno irmão Flávio, esposa e filhos”.⁴⁷ Na mesma ocasião, ele prometeu fugir para vingar a morte do irmão. E a promessa foi cumprida 27 dias após.

Na madrugada aparentemente tranqüila de ontem (28 de agosto de 1972), na Penitenciária Lemos Brito, quatro homens, depois de serrarem as grades das celas que ocupavam e burlarem todo um esquema de bloqueio e vigilância, escalarum um muro de 50 metros e sumiram no Morro de São Carlos. Cinco horas depois, toda a polícia carioca era convocada à caça aos fugitivos. Um deles era Lúcio Flávio Vilar Lírio, que jurou vingar dois mortos: seu irmão Nijini Renato e seu antigo chefe Liece de Paula Pinto.⁴⁸

Eles escaparam às 3h30min da manhã, utilizando uma corda, que teria sido lançada por alguém do Morro de São Carlos. A reportagem de *O Globo*, publicada no dia 28 de agosto de 1972, ressalta a **promessa de vingança**. “Cumprida a primeira parte de sua promessa, resta a Lúcio Flávio a parte final – a morte dos policiais que, segundo ele, assassinaram Nijini Renato e Liece de Paula”.⁴⁹

A fala de Lúcio Flávio levanta suspeitas e, unida ao pouco esclarecimento em torno da morte do irmão Nijini e do amigo Liece, causa mudanças na cobertura jornalística, que passa a retratá-lo de forma mais sentimental. Ele vai ganhando mais espaço de fala. A partir da morte do irmão, Lúcio Flávio, após sua fuga, passa a ser retratado mais como um **justiceiro** do que como um **delinqüente perigoso**. Não que um dado substitua o outro, mas às demais característica é somada com ênfase

⁴⁶ PAIS de Nijini: Ele era uma criança. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 ago. 1972.

⁴⁷ VILAR Lírio, uma família em questão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1972.

⁴⁸ LÚCIO FLÁVIO cumpre ameaças e foge para vingar mortos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1972.

⁴⁹ *Idem, Ibidem.*

a posição de **herói romântico**. Inclusive fragilidades da personagem são ressaltadas, pela reprodução de seus poemas e de histórias contadas pelos policiais de que ele nunca reagia às prisões.

O jornal não se encontra distante do contexto histórico vivido naquela época. Esse dado, após ser estudado, ajuda na compreensão da clara desconfiança impressa nas páginas dos jornais com relação às falas das autoridades policiais nas narrativas encontradas sobre Lúcio Flávio. Há com frequência uma dúvida, devidamente registrada entre aspas, mas que reflete a presença de uma posição naquela narrativa. Mesmo que o jornalista recuse qualquer possibilidade de parcialidade em seus relatos e, para tanto, focalize o mundo “lá fora”; busque pistas para compreendê-lo, como dados, citações e efeitos medidos; atente para a informação, fato e mensagem; valorize o distanciamento da ideologia em seu trabalho; e, mais para valorizar esse distanciamento e enfatizar *autoridade*, empregue o ponto de vista objetivo da terceira pessoa em seus escritos; ele permanece na narrativa. A imparcialidade e a objetividade são construções narrativas. Segundo afirma Gay Tchuman,⁵⁰ todos os profissionais criam limites simbólicos nas narrativas que escrevem. E mais, a mesma autora ainda afirma que dizer que uma notícia é uma “estória” não é de modo algum rebaixar a notícia, nem acusá-la de ser fictícia. Melhor, alerta-nos para o fato de a notícia, como todos os documentos públicos, ser uma realidade construída possuidora de sua própria validade interna.

De fato, o narrador nunca está totalmente oculto. Walter Benjamin⁵¹ esclarece que a capacidade de contar uma história floresceu num meio de artesão e se constituiu ela própria em uma forma artesanal de comunicação. Desse modo, entende a narrativa como uma experiência humana que não se limita a transmitir “o puro da coisa em si”. O que é narrado deve estar mergulhado na vida do narrador para ser retirado dela e assim ser considerado verdadeiro. Sempre fica impressa na narrativa a marca do narrador, “como a mão do oleiro na argila de vaso”. Os vestígios ficam presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja de quem as relata.

O uso freqüente de sessões de tortura nos interrogatórios e prisões,

⁵⁰ TUCHMAN, Gaye. A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1999. p. 74-90.

⁵¹ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 205.

conhecido mas não registrado nos jornais estudados e lembrados no livro-reportagem e no filme sobre a vida de Lúcio Flávio, marca da ditadura militar, sujavam as impressões sociais sobre a ação policial e influenciavam na leitura, inclusive dos jornalistas-narradores que também eram alvo de censura do governo, das falas apresentadas.

Antes de fugir, no dia 19 daquele mesmo mês, Lúcio Flávio havia declarado, perante o juiz do II Tribunal do Júri, quando chamado a depor novamente sobre o ex-policial Mariel Mariscot, que, mesmo preso, estaria sabendo de muita coisa sobre a morte do irmão e de Liece. Uma das coisas que ele dizia saber é que os dois não haviam sido mortos no lugar onde os corpos foram encontrados. Na mesma ocasião, Lúcio Flávio disse que não era Diamantino Soares, “o Português”, quem dirigia o carro em que Liece e seu irmão foram encontrados, mas um policial cujo nome preferia não revelar, “por enquanto”.⁵²

Após a fuga, ainda foragido, no dia 11 de outubro de 1972, foi publicada no *Jornal do Brasil* uma carta enviada por Lúcio Flávio. A carta não foi publicada na íntegra, mas em partes intercaladas com a fala do repórter. Essa ação demonstra ainda receio com relação à fala desautorizada da personagem criminal. A íntegra da carta deixaria livre a interpretação e daria posição privilegiada ao “bandido”, que inicia, a partir daquele momento, uma série de denúncias públicas acerca da corrupção policial, principalmente, nas instituições penais. O jornal opta pela seleção e controle das informações.

Contudo, a publicação da carta acrescenta à caracterização da personagem o aspecto de **bandido social**, que inocentou todos os policiais da Penitenciária Lemos Brito e os policiais da Polícia Militar de qualquer participação em sua fuga, ocorrida 44 dias antes, e acusou dois de prepotência. Ele afirma também na carta que tanto ele como outros internos sofriam torturas mentais, “[...] onde certos homens escudam-se na impunidade de seus cargos para dar expansão a seus instintos recalçados, usando como cobaias vítimas de desajustes sociais, que tiveram uma infância desamparada ou mal orientada, ao invés de compreensão, apoio moral ou de um braço amigo”.⁵³ Mas, ao mesmo tempo em que demonstra posição frágil, retoma o aspecto de **delinqüente perigoso** e mais uma vez a promessa de vingar os mortos é lembrada. Lúcio Flávio, segundo a reportagem, comenta que sabe que

⁵² LÚCIO FLÁVIO cumpre ameaças e foge para vingar mortos, *op. cit*

⁵³ LÚCIO FLÁVIO manda carta ao JB e acusa 2 de prepotência. *Jornal do Brasil*, 11 nov. 1972.

vai morrer, quando diz que “[...] não está longe o dia de unir-me a ele (Nijini Renato), mas antes do sangue da família Vilar voltar a correr sobre o asfalto das ruas da Guanabara, muitos outros tipos sanguíneos já terão começado a colorir o negro asfalto das ruas cariocas, como a minha última homenagem ao meu querido Renato”.⁵⁴ Lúcio fala ainda que não consegue esquecer o dia da morte do irmão e que nesse dia plantaram o ódio em seu coração, transformando as mãos dele em instrumentos de execução e ameaçou dizendo: “[...] sei que somos por enquanto ainda poucos contra um verdadeiro exército de canalhas, mas somos homens e contamos com o fator surpresa. Não darei nenhum direito de defesa aos meus inimigos”.⁵⁵ Por fim, Lúcio afirma que nunca foi contra as leis, “[...] mas sim contra certos tipos de homens que as empregam completamente deturpadas”.⁵⁶

Arriscamos dizer, a partir da análise do material empírico, que essa leitura parece considerar as declarações oficiais não como as que contavam, mas como as que ocultavam a verdade sobre os fatos. A compreensão mais precisa dessas impressões de leitura das falas oficiais da polícia, na maioria das vezes, com desconfiança, força nosso olhar para o contexto histórico da imprensa carioca nos anos 70.

Naquela década, vigorava no Brasil o regime militar e o conteúdo veiculado na imprensa carioca era rigorosamente controlado pelo governo. Até a década de 50, o discurso jornalístico era claramente marcado pelo partidarismo, posicionamento político e ideológico. As redações eram espaços de intelectuais de prestígio. Porém, com o advento da ditadura militar, em 1964, e especialmente após a promulgação do Ato Institucional nº5 (AI-5) em 1968, que acentuou a censura, o distanciamento das questões políticas tornou-se inevitável. A ideologia, da mesma forma, antes tão presente nas linhas das publicações, deu espaço aos interesses comerciais dos donos dos jornais. O jornalismo literário e político, que já vinha sofrendo modificações desde a década de 50, foi substituído por um conteúdo que não oferecia riscos de discordâncias com o governo militar, e a linguagem, que antes favorecia opiniões e comentários, deveria ser objetiva e neutra, seguindo os passos do modelo norte-americano.⁵⁷

⁵⁴ *Idem, Ibidem.*

⁵⁵ *Idem, Ibidem.*

⁵⁶ *Idem, Ibidem.*

⁵⁷ As informações do contexto histórico apresentadas aqui foram retiradas do Artigo *Reportagem policial na imprensa carioca dos anos 80: o caso Mão Branca e a mitificação da violência na periferia*,

Alzira de Abreu⁵⁸ explica que a grande imprensa foi um setor decisivo à deposição do presidente João Goulart e à instalação do regime militar no País. Os donos dos principais jornais da época, assim como os veículos de suas propriedades, ecoavam o discurso do liberalismo, diziam não às restrições do capital estrangeiro e à estatização da economia e temiam a ameaça comunista. O que não supunham era que, pouco após a implementação do novo governo, começaria uma caça aos opositores e a imprensa seria censurada. O espaço de jornais e revistas começou a ser ocupado por poemas, figuras e receitas culinárias como uma estratégia de dar visibilidade à censura praticada.

Após o contínuo desaparecimento de diversos títulos de impressos de forte impacto e importância na história da imprensa carioca, na virada dos anos 70 para os 80, quatro jornais permaneceram e disputam a preferências dos leitores: *Ultima Hora*, *O Dia*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*. Nesses dois últimos, o conteúdo sensacionalista não aparecia de forma tão explícita, sendo fácil perceber as transformações formais e de conteúdo que atravessam: uso progressivo de tecnologia, predomínio da economia como prato de resistência das edições, conflitos entre jornalistas e empresários etc. *O Globo* disputava com o *Jornal do Brasil* as fatias de público ligadas à classe média e à média alta.

Na seqüência dos fatos encontrados nesses jornais sobre a trajetória de Lúcio Flávio, o próximo registro é a prisão dele em um sítio em São João do Sobrado, interior do Espírito Santo. Sobre a matéria da prisão no sítio, vale ressaltar o controle do estereótipo efetuado por esse tipo específico de personagens criminal. A **beleza** e o **capital intelectual** demonstrados por fala educada e interesse por veterinária são as características narradas dessa vez e que colaboram com a criação de um outro personagem: o advogado em férias. Sem levantar suspeitas, ele constrói nova identidade. O dono do sítio em que ele estava escondido, Ovídio Forquete, informou que Lúcio Flávio chegou ao local na primeira quinzena de setembro, dizendo-se “advogado em férias”. Com o passar dos dias, demonstrou interesse pelos animais e mostrou-se entendido em veterinária, chegando até a ajudar no tratamento do gado e a aplicar vacinas em cavalos com certa habilidade. Muito educado, em nenhum momento Lúcio Flávio despertou suspeitas em Ovídio.

apresentado por Ana Lúcia Enne e Betina Peppe Diniz, no encontro da Rede Alfredo de Carvalho, em 2005.

⁵⁸ ABREU, Alzira. *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

Ainda sobre o mesmo caso, o repórter utiliza no lide uma frase que lembra a abertura ou apresentação de uma atração em evento público. “Eis aqui o preso”, anunciou, às 17h30min de ontem, o general Ovídio Neiva, chefe do Gabinete da Secretaria de Segurança Pública do Rio. Ao seu lado, de macacão amarelo, um sorriso irônico nos lábios e mascando permanentemente um chiclete, estava Lúcio Flávio Vilar Lírio [...]”.⁵⁹ A fala ressalta a prisão do **bandido notório**, que não se intimida em frente a situações comuns a ele: prisões seguidas de apresentação à imprensa. “Limpo, bem barbeado, cabelos penteados e repartidos, no macacão amarelo gravada a palavra ‘preso’, Lúcio não se intimidou perante o grande número de pessoas que o observava, pois já estava acostumado a esse tipo de apresentações”.⁶⁰

No ano de 1973, duas matérias falaram de Lúcio Flávio. Uma do jornal *O Globo*,⁶¹ publicada em 13 de dezembro, publicava, em dois parágrafos, que Lúcio Flávio Vilar Lírio – “28 anos de idade, 76 crimes e 33 fugas de diversos estabelecimentos penais”⁶² – foi condenado a dezenove anos e seis meses de reclusão, em julgamento realizado no 2º Tribunal do Júri. Lúcio Flávio foi acusado de tentar matar, na penitenciária Hélio Gomes de Brito, no dia 18 de janeiro de 1970, o sentenciado Antonio Nascimento Filho. Ele jogou no companheiro de cela uma caneca de querosene e, como ele fugia enquanto Lúcio Flávio acendia o fósforo, deu-lhe uma estocada nas costas. Ainda é acrescentado o dado que, “[...] dada a periculosidade do réu, houve rigorosíssimo esquema de segurança”.⁶³ Existe na exposição dessa notícia o uso de uma nova significação de **bárbaro**, assim como a informação final da matéria ressalta aspecto pertinente na caracterização do bárbaro: **periculosidade**. Além disso, também é retomado o **tom de recorde** na narrativa das ações efetuadas pelo “bandido” – ressaltado pela utilização da idade (28) seguida do número de crimes (76) e fugas (33), os dois últimos superiores ao primeiro.

Lúcio Flávio permaneceu preso na Penitenciária Dias Moreira até 19 de janeiro de 1974, quando liderou a fuga de 22 presos em dia de visita. Eram 16h15min quando soou a sirene no pátio de visitas, trinta minutos antes do horário

⁵⁹ LÚCIO FLÁVIO preso em um sítio no Espírito Santo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1972.

⁶⁰ *Idem, ibidem*

⁶¹ LÚCIO FLÁVIO setenciado a mais 19 anos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1973.

⁶² *Idem, ibidem*.

⁶³ *Idem, ibidem*.

normal do sinal, que era às 16h45min. De acordo com reportagem publicada no *Jornal do Brasil*,⁶⁴ tudo corria como de costume, quando Lúcio Flávio apontou um revólver para um dos quatro guardas que tomavam conta da casa de armas. O plano de fuga estava acertado anteriormente, uma vez que nesse momento a normalidade da visita se desfez e 22 homens uniram-se a Lúcio Flávio e se apossaram de 16 revólveres e três metralhadoras (alguns deles já possuíam punhais improvisados).

No dia 25 de janeiro, reportagem de *O Globo* contou que a polícia mineira havia localizado o carro que Lúcio Flávio usou para a fuga. Para a polícia, esse era um indício de que o assaltante ainda se encontrava em Belo Horizonte com mais quatro companheiros. Para os policiais, era certo que estavam com Lúcio Flávio sua amante Jane Milagres, seu filho de três anos, além de outros dois fugitivos da penitenciária. Um inspetor afirmou que acreditava faltar pouco para prender Lúcio Flávio, apesar de os trabalhos serem dificultados por falta de informações. Até o dia 25, não tinham sido enviadas fotografias dos fugitivos para a polícia mineira, assim como não haviam sido indicados nomes falsos que costumavam usar os fugitivos. Um policial chegou a admitir que poderia andar no mesmo ônibus que Lúcio Flávio, que nem saberia dizer quem é.⁶⁵ Ainda no dia 25, uma sub-retranca conta que os movimentos de Lúcio Flávio pareciam que estavam sendo facilitados pelo dinheiro que ele teria recebido da Loteria Esportiva – um prêmio de Cr\$ 30 mil.⁶⁶

Assim como na tessitura efetuada pelos jornais sobre a vida de Lúcio Flávio, também a fala dele apresenta muita ambigüidade. O mesmo ocorre com Leonardo Pareja. Além de fugirem do estereótipo de “bandidos” narrados diariamente nos jornais, eles são figuras de falas e comportamentos contraditórios, pois, em um mesmo momento que se pronunciam como **heróis românticos**, eles têm atitudes **bárbaras**. Em muitas situações, eles se apresentam como figuras contraditórias. Ao mesmo tempo em que denunciam agressões, agriem, ameaçam, desejam vingança. Um fato importante para se analisar melhor essa ambigüidade é a carta enviada por Lúcio Flávio ao *O Globo*. Apesar de publicar na íntegra a carta dele, o jornal faz uma abertura ao texto e ressalta o lugar social do bandido, que, para o

⁶⁴ LÚCIO FLÁVIO lidera fuga de 22 na Penitenciária Dias Moreira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1974.

⁶⁵ ENCONTRADO em Minas carro que Lúcio Flávio usou para a fuga. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1974.

⁶⁶ AVISO da polícia: ele tem dinheiro no bolso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1974.

periódico, “[...] não vê limites em seu permanente desafio à sociedade”.⁶⁷ Também é uma maneira de diminuir as contradições, dando aspecto dissimulado para à fala mais romantizada e social de Lúcio Flávio.

O GLOBO recebeu ontem e publica abaixo, na íntegra, a carta-depoimento de Lúcio Flávio Vilar Lírío. Os fatos, supostos ou verdadeiros, nela mencionados, com certeza serão objeto de severa investigação das autoridades já empenhadas em tudo apurarem a respeito da mais recente e audaciosa evasão de presidiários no Rio. Desde logo, porém, o documento testemunha a empatia e a periculosidade do bandido que não vê limites em seu permanente desafio à sociedade.⁶⁸

Na carta, Lúcio Flávio fala primeiramente do **gosto pela liberdade**. No primeiro item enumerado por ele, é dito que nunca escondeu que **a liberdade o seduz**, mas não pretendia fugir, principalmente nos moldes empregados na última fuga que colidiriam frontalmente com seus “usárquicos estilos de fuga”. Também no fim da carta, quando faz uma despedida, ele volta a considerar a palavra liberdade. “Sem mais agradeço a *O Globo* e envio votos de boas surpresas aos meus inimigos. Aos amigos, o triste lamento de não poderem estar também comigo gozando da pura e maravilhosa LIBERDADE”.⁶⁹

Lúcio Flávio ainda fecha seu relato com uma proposta ao jornal. Ele afirma na carta que “[...] se o jornal *O Globo* publicar minha carta na íntegra como desejo em breves dias enviarei relatório mais tranqüilo e mais consistente [...]”.⁷⁰ Talvez a publicação na íntegra por *O Globo* tenha sido uma resposta.

A correspondência tentou acertar também boatos sobre o envolvimento de sua amante, Jane, com o plano de fuga, revelando uma posição de **defesa da amante**. Ainda tratou de falar que sua irmã Nadja realmente tinha “caso” Jorge Vital, ex-diretor do Presídio Dias Moreira, **delatou a corrupção policial** dentro do presídio e as facilidades concedidas ao bandido na prisão em troca de dinheiro e deu mais detalhes sobre a fuga do dia 19 de janeiro.

Se, no primeiro parágrafo, ele falou do gosto pela liberdade, no segundo, iniciou com uma narrativa que o caracteriza como um **herói romântico**, que defende a namorada, tirando-a da posição de cúmplice para a de “mocinha” do caso. A fala irônica dá também a certeza de que qualquer um é capaz de entender a construção

⁶⁷ AS RAZÕES do fugitivo numa carta a O GLOBO. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1974.

⁶⁸ *Idem, ibidem.*

⁶⁹ *idem, ibidem.*

⁷⁰ *idem, ibidem.*

de uma farsa pela polícia – de que Jane teria levado as armas para dentro do presídio –, para acobertar a realidade incômoda: policiais agiram como cúmplices dos presos em troca de dinheiro.

2º) Não é justo que autoridades, envergonhadas ante a covardia de uma centena de homens armados, negligentes, corruptos e aproveitadores de um cargo que ocupam, passem a acusar minha mulher Jane de haver levado armas para mim na Penitenciária. Todos vocês sabem que Jane em hipótese alguma, assim como qualquer outro visitante, teria condições para fazer chegar até a mim dentro da Penitenciária um revólver, ainda mais 7 (sete) como aconteceu.

3º) Não, ninguém pode negar o covil de ratos esfomeados e pestilentos que é o corpo de guardas das Penitenciárias cariocas.

Sobre a questão do envolvimento dos policiais com a fuga, ao posicionamento de **herói romântico** é acrescentado o de **bandido social**, que será retomado adiante, e que aqui critica a traição efetuada pelos policiais à “calejada” sociedade. Ele, ainda, toma para si a responsabilidade de denunciar “[...] o desleixo e a covardia destes homens irresponsáveis e que muito mais do que ele, deveriam estarem na cadeia”.

4º) Srs. Homens da Justiça, da Polícia e demais órgãos de combate ao crime, por favor, não adianta continuarem a quererem tampar o sol com a peneira tentando acusar Jane do tráfico de armas para dentro do Presídio, o melhor a fazer, será rigorosidade nos inquéritos que apuram as responsabilidades da fuga e logo após, varrerem estes corruptos imundos que ainda fazem parte dos quadros de trabalho da SUSIP, Secretaria de Segurança Pública; todos sabem que as armas usadas na fuga, foram levadas pelas mãos de autoridades em troca de míseros níqueis; e são a estes mesmos homens a quem a própria ‘lei’ de Pistolões acobertam, assim como acobertaram tanto tempo o covarde Mariel é quem se vendem e traem cinicamente a calejada sociedade que contribuindo com os descontos no ordenado e a todo instante é vilipediada e traída; mas saibam e estejam certos; enquanto eu, Lúcio Flávio viver, de uma maneira ou de outra provocarei e levarei a público a corrupção, o desleixo e a covardia destes homens irresponsáveis e que muito mais do que [ele], deveriam estarem na cadeia.

As frases seguintes afirmam a existência de uma moral interna do grupo de presos, com o qual ele teria um **nome a zelar**. A desmoralização é explicada pelo envolvimento da irmã dele, Nadja, que era casada, com o diretor do presídio. Ele faz questão de ressaltar o desconhecimento do caso e o respeito dos outros presos que

não contaram a ele o que estava acontecendo, mantendo o silêncio sobre o fato. A fala de Lúcio Flávio deixa claro que a atitude da irmã foi para ele uma traição.

5º) Um dos principais motivos que me levaram aos extremos para a execução do meu plano de fuga, pois apesar de bandido tenho um nome a zelar perante meus companheiros de convívio carcerário, foi o romance escandaloso da minha irmã Nadja Maria Lyrio Gonçalves com o covarde, sádico e cínico diretor Joge Vital [...].

6º) Tudo em relação a mim corria bem na Penitenciária e em momentos, sinceramente me surpreendia o tratamento de 'bondade' sem limites do diretor Jorge Vital para comigo, até que no mês de setembro a BOMBA (para mim) estourou, fiquei sabendo do romance de minha própria irmã com Jorge Vital, daí a situação para mim que já sabia e passei a perceber o que quase todos já sabiam e nada me falavam por uma questão de respeito me deixou desorientado [...].

Por fim, a característica remarcada é do **bandido social**, defensor da sociedade e da classe dos presos. É importante notar a construção de frases de efeito pela personagem nessa parte, que serão lembradas em outros momentos, quando o envio da carta é lembrada pelo jornal *O Globo*, tais como “[...] felizes daqueles que ainda podem ser um bandido e não um covarde, um traidor”, se referindo aos policiais corruptos.

8º) Outra coisa que a muito já deveria ter tido um fim, é o fato de quando um preso faz alguma queixa a uma autoridade, ser imediatamente castigado sem que ninguém procure saber até onde alcança a veracidade da denúncia, esta isenção de responsabilidades por parte de autoridades maiores, faz com que o preso se sinta completamente desprotegido, incentivando-o a procurar resolver a sua maneira os seus problemas. Eu, particularmente, aproximadamente a 2 (dois) meses solicitei uma audiência com o Sr. Superintendente e outra ao Exmº. Sr. Dr. Juiz das Execuções Criminais para expor tudo de anormal, vil, desumano e covarde que vinham acontecendo na Milton Dias Moreira por parte da Direção e do corpo de guardas daquele estabelecimento e sabem o que aconteceu. O requerimento ao Superintendente foi embargado pelo Diretor e ao enviado ao Juiz de Execuções Criminais, voltou, apesar de ter seguido os meios legais, dizendo que o Juiz não poderia me atender e que procurasse o Serviço Social daquele Estabelecimento, o que diga-se de passagem, é a seção mais recalcada, humilhante e desleixada talvez de todo o Sistema; então, ante ao total desinteresse das autoridades pelos problemas da 'CASA DOS HORRORES' Milton Dias Moreira, não tive outra alternativa a não ser extravasar o ódio a revolta e a sede de Vingança contra quem de direito, ou seja: Diretor, chefes e esfomeados e pestilentos guardinhas penitenciários.

9º) Caso tenha eu oportunidade um dia, se a VERDADE deixar de ser considerada PERICULOSIDADE por parte das

autoridades, apontarei todos os policiais, guardas e funcionários que com a mesma mão que exibem uma carteirinha de POLÍCIA, ostentando autoridade, lei, recebem míseras propinas para levarem armas, fazem trapaças, traindo a pobre e calejada Sociedade que lhes autorgam o dever de defende-la. Eu Lúcio Flávio posso dizer assim, não nego; sou bandido mas sou leal com quem é comigo, e é por isso que deploro os covardes, os vendilhos e os traidores da Sociedade, da POLÍCIA, da Justiça e outras classes, pois feliz daqueles que ainda podem ser um bandido e não um covarde, um traidor [...].⁷¹

Na página 12 do periódico, no mesmo dia da publicação da carta, Jorge Vital, ex-diretor da Penitenciária Moreira Dias, já afastado antes da fuga por denúncias de corrupção, nega acusações feitas por Lúcio Flávio.⁷²

Sobre a prisão de Lúcio Flávio em Belo Horizonte, um texto de abertura da página de *O Globo* fala que seis policiais armados, sob o comando do delegado da Delegacia de Roubos e Furtos de Belo Horizonte, prenderam Lúcio Flávio, Janice Milagres (com seu filho de três anos) e João Firmino. Horas antes, havia sido preso Gérson Moreira Rosa, outro fugitivo. O grupo foi surpreendido num quarto de pensão, onde dormiam após o almoço. Em entrevista coletiva, Lúcio acusou de corruptos os policiais do Rio, afirmando que, para fugir pela 17ª vez, pagou Cr\$ 40 mil a diversos deles. Acusa particularmente o ex-diretor da Penitenciária Dias Moreira, Jorge Vital, que, de acordo com Lúcio, mantinha caso amoroso com sua irmã, Nadja, e favoreceu a sua fuga, concedendo regalias.⁷³

Na mesma página, outra matéria contou hora a hora a prisão de Lúcio Flávio e chamou a atenção pela já consideração da **notoriedade da personagem criminal** pelos próprios policiais e a noção de importância que eles consideravam que o fato teria para a imprensa. A história do caso amoroso entre Lúcio Flávio e Janice Milagres (Jane) também foi lembrada pela reportagem em matéria separada, que intercalou parágrafos de falas de Janice com parágrafos de entendimento do fato pelo repórter, explorando o formato de depoimento em primeira pessoa, inclusive no título: “Janice: Seguirei Flávio até o fim”. A história do romance é um dos pontos fortes da narrativa desse dia e a foto de Janice beijando Lúcio Flávio reforça a fala que trata do **amor incondicional**, típico de **contos de fadas**, em que nega até o

⁷¹ *idem, ibidem.*

⁷² EX-DIRETOR do Presídio nega acusações de Flávio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1974.

⁷³ LÚCIO FLÁVIO preso quando dormia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1974.

medo da morte durante a fuga e qualquer pena que deva cumprir por estar com ele enquanto foragido.

‘Seguirei Lúcio porque o amo e nada neste mundo vale um momento de amor. Se fosse preciso, mataria ou morreria por ele. Estou decidida a segui-lo toda vida, mesmo que isso signifique o perigo contínuo da morte. Apesar de tudo, sou completamente feliz. Quantos podem dizer o mesmo?’

Estas foram as primeiras palavras de Janice Milagres de Souza na delegacia. Nervosa, mas conservando sempre um sorriso irônico e fumando sem parar, assegurou: ‘esta prisão não me assusta: Lúcio vai sair de novo. É coisa certa, e estarei com ele. Agora, desde o primeiro momento contava com a morte, mas mesmo assim em nenhum segundo pensei em deixá-lo’.

- ‘Não colaborei na fuga’ - continuou Janice – ‘apenas fugi junto. Este é meu primeiro contato com a polícia, mas não tenho medo porque nada devo. Quando segui Lúcio, sabia que devia pagar o preço do meu gesto. Se for muito caro, pago da mesma forma’.

Lúcio Flávio ouve o que ela diz e agradece com um beijo. Pede que ela tenha calma, apertando-lhe as mãos.

- Minha angústia agora é em relação ao meu filho. É terrível para mim separar-me dele mesmo que por instantes. Queria poupá-lo do susto e de todos os sofrimentos que passamos. É tão pequenino ainda. Ele e Lúcio são minha razão de ser, cada um importante a seu modo. Jamais poderia escolher entre um e outro [...].⁷⁴

No dia 3 de fevereiro, *O Globo* publica matéria sobre o retorno de Lúcio Flávio ao Rio de Janeiro.⁷⁵ No mesmo dia, uma sub-retranca intitulada *Desvios de um “bem-dotado”*⁷⁶ falou da personalidade de Lúcio Flávio, segundo a análise apresentada pelo psiquiatra mineiro Hélio Durães de Alkimim, que trabalhava como assistente na Associação Milton Campos para o Desenvolvimento e Assistência a Vocações de Bem Dotados. O médico entrevistou Lúcio Flávio e ainda analisou seus poemas e a carta enviada a *O Globo*.

Fica claro que uma fala moral é “emprestada” ao jornal pelo especialista. É colocada entre aspas a fala do psiquiatra afirmando que uma criança “bem-dotada”, por falta de orientação, pode se transformar num elemento dissocial, isto é, uma pessoa que mantém um ideal, mas o desenvolve isolado da sociedade, chegando a entrar em choque com as leis, pela visão deformada de princípios básicos.

A análise feita pelo médico é um fato que pode também ser interpretado como uma troca comercial. Logo após a análise, o texto vende um trabalho de

⁷⁴ JANICE: - Seguirei Flávio até o fim. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1974.

⁷⁵ LÚCIO FLÁVIO chega escoltado de Belo Horizonte”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1974.

⁷⁶ DESVIOS de um “bem-dotado”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1974.

encaminhamento vocacional realizado pelo centro especializado onde trabalha a fonte.

Lúcio Flávio Vilar Lírio é um bem-dotado que não teve em sua infância e juventude a orientação correta para desenvolver seus talentos, e assim se transformou em criminoso. Sua carreira é um alerta ao Governo, que deve incentivar obras capazes de revelar e orientar os bem-dotados.

A opinião é do psiquiatra mineiro Hélio Durões de Alkmim, assistente de Helena Antipoff na direção da Associação Milton Campos para o Desenvolvimento e Assistência a Vocações de Bem Dotados.

[...]

As crianças descobertas pela equipe da professora Helena Antipoff são levadas, nas férias escolares, para a Fazenda do Rosário, onde funciona a Associação Milton Campos: sob a orientação de psiquiatras, artistas e professores, a criança é estimulada a desenvolver seu talento.⁷⁷

No dia 18 de março de 1974, o jornal *O Globo* tenta vasculhar e definir ainda mais a personalidade de Lúcio Flávio, tentativa já realizada no dia em que ele foi recapturado em Belo Horizonte. Primeiro, são publicadas partes dos poemas do “bandido” intercaladas com falas do repórter, como um guia de interpretação.

Não fosse a assinatura, em letra muito delicada - Lúcio Flávio -, e os poemas não teriam qualquer importância. Seriam típicos, no máximo, como obra de algum adolescente em plena fase de primeiro amor - e neste caso poderiam até ter sido escritos num caderno colegial, nos intervalos entre uma aula e outra.

[...]

‘Por mais que me castiguem./ Por mais que me queiram isolar do mundo,/ Nunca estarei só,/ Pois a presença de Janinha nos meus pensamentos/ Povo a minha solidão,/ Enchendo a de um mundo quase irreal,/ Que transformarei na realidade mais pura, / Sublime e maravilhoso do nosso amor/ Por isso, nunca estarei só...’

Talvez sua última fuga, do Presídio Dias Moreira, tenha sido a tentativa de transformar o ‘mundo quase irreal na realidade mais pura’. Agora seus encontros voltarão a ser controlados pelo relógio da guarda do presídio, e Lúcio Flávio voltará a pedir:

‘Por favor, fique mais um instante/ Sei que já chegou a hora de partir,/ Mas fica, fica mais um minuto/ Nós estaremos falando de liberdade/ De vida, de amor, de futuro.../é tão bom quando falamos’.⁷⁸

⁷⁷ *Idem, ibidem.*

⁷⁸ ARDENTE, juvenil e lírica: é a poesia de Lúcio Flávio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1974.

Na mesma página, mas em uma matéria menor, é solicitada a ajuda de dois professores. Um deles, diretor do Instituto de Pesquisas Grafológicas da Guanabara; o outro, psiquiatra. Eles utilizaram os textos escritos por Lúcio Flávio para decifrar a personalidade do preso. Uma das análises conclui que o bandido é “[...] homem de inteligência nitidamente superior à média, dotado de um sentido estético apreciável, infelizmente indevidamente cultivado”.⁷⁹

Já o psiquiatra afirma que Lúcio é uma “[...] personalidade psicopática para qual não há saída senão o crime”,⁸⁰ e continua dizendo que “[...] ao passo que as pessoas normais procuram se destacar pelo trabalho, [...] as personalidades anormais procuram a evidência e notoriedade de suas façanhas, pela ostentação, exibicionismo e pelo crime”.⁸¹

É ressaltado o que seria normal e o que não seria. O valor ao trabalho, de uma forma positivista, como o que enobrece o homem, que o separa dos criminosos e até impossibilita que se torne um tipo marginal, é posto dentro da fala legítima do “especialista”. Os veículos usam as falas entre aspas também para dizer o que desejam e reforçar normas de conduta, legitimar a *disciplina*. A mídia não fala apenas sobre o certo e o errado, mas o que isso significa por meio do uso de falas autorizadas.

Após todas essas coberturas jornalísticas sobre a vida de Lúcio Flávio, as próximas encontradas nos jornais tratam da sua morte. A primeira, publicada no dia 30 de janeiro de 1975, é do dia da notícia da morte. Lúcio Flávio foi morto por um companheiro de cela, com 28 estocadas no peito e no pescoço, na cela 7, galeria D, do Instituto Penal Hélio Gomes. De acordo com a matéria principal, o crime foi possível por uma série de coincidências. A primeira delas é que Lúcio Flávio, escalado para retornar à Ilha Grande em uma sexta-feira anterior ao crime, teve seu nome retirado da lista dos que embarcariam para transferência. Na segunda-feira, Marujo e outro preso, considerado a única testemunha do assassinato do assaltante, chegaram ao Instituto Penal e foram colocados na cela de Lúcio Flávio. Na terça-feira, de acordo com Marujo, teria ocorrido uma briga entre ele e Lúcio Flávio

⁷⁹ UM RETRATO feito à luz da grafologia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1974.

⁸⁰ *Idem, Ibidem.*

⁸¹ *Idem, Ibidem.*

durante um jogo de cartas. O desentendimento teria motivado o crime na madrugada da quinta-feira da mesma semana em que chegou.⁸²

Os pais de Lúcio deram depoimentos dizendo que o crime teria sido premeditado. “Gritos, discussões e desabafos contra o policial-bandido Mariel Mariscot eram ouvidos entre os Vilar Lírio durante toda a tarde”.⁸³ Dona Zulma, mãe de Lúcio Flávio, declarou que o crime foi premeditado, pois seu filho tinha sérias acusações para fazer contra Mariel. Já Oswaldo Vilar, pai de Lúcio, afirmou que foi um assassinato frio e calculado: “Meu filho morreu de encomenda”.⁸⁴

O ex-policial Mariel Mariscot era acusado de matar o ladrão de automóveis Odair de Andrade Lima, o Jonas, abandonando o corpo dentro de um carro, no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, em 6 de junho de 1970. Lúcio Flávio, no processo, teria afirmado que Mariel o convidou para matar Jonas. Em um dos encontros com Mariel na Justiça, Lúcio Flávio repetiu ao juiz a resposta dada ao ex-policial após o convite: “Você é polícia e eu sou bandido. É como azeite e álcool, não se misturam. Agora, após esse convite, não sei qual a sua posição: polícia ou bandido?”.⁸⁵

De um total de sete matérias, espalhadas em uma página inteira do jornal *O Globo*, que compõem a reportagem da morte, seis relembram o passado, constroem a memória da vida do bandido. Entre todas, destacamos também os dois primeiros parágrafos de uma que afirma que a **morte trágica do personagem criminal já era esperada**. A matéria começa com um recorte da carta enviada ao jornal *O Globo* entre aspas. Em seguida, no segundo parágrafo, são enumeradas as fugas, os anos de atividade, ocorre a caracterização do criminoso – como um **bandido social, perito em fugas sensacionais, prisioneiro de maior QI das penitenciárias brasileiras** – para, por fim, chegar ao foco fundamental da matéria que é a morte.⁸⁶

Um delinqüente, mais de 500 processos

‘Se a verdade deixar de ser considerada periculosidade por parte das autoridades, apontarei todos os policiais, guardas e funcionários que, com a mesma mão que exibem uma carteirinha de polícia, ostentando autoridade e lei, recebem míseras propinas para levarem

⁸² MARUJO: - Morte de Lúcio é apenas um processo a mais. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1975.

⁸³ OS VILAR Lírio, em mais um velório. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1975.

⁸⁴ *Idem, Ibidem*.

⁸⁵ MARIEL já não tem quem o acuse. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1975.

⁸⁶ UM DELINQUENTE, mais de 500 processos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1975. Grande Rio, p. 13, grifo nosso.

armas, fazerem trapaças, traindo a pobre a calejada Sociedade que lhes outorga o dever de defende-la'. (trecho da carta enviada por Lúcio Flávio Vilar Lírio a O GLOBO e publicada, em sua íntegra, no dia 31 de janeiro do ano passado).

Trinta e quatro fugas depois de iniciada, a carreira do prisioneiro de maior QI das penitenciárias cariocas terminou violentamente após doze anos de atividade. **Um final esperado por muitos.** No ano passado, 20 de março, um boato tomou conta do noticiário policial: Lúcio teria sido morto no presídio de Ilha Grande.⁸⁷

No dia seguinte, foi publicada em *O Globo* a cobertura do sepultamento e, com mais destaque, a versão oficial sobre a morte de Lúcio Flávio. A versão da Superintendência do Sistema Penitenciário (Susipe) divulgada foi que Lúcio Flávio foi morto quando dormia. De acordo com a matéria, Lúcio Flávio já estava dormindo no canto da cela, separado dos outros presos, quando Marujo se levantou em silêncio e foi para perto dele: "Com o estoque que tinha feito durante a noite, aplicou o primeiro golpe no pescoço e os outros no peito de Flávio, matando-o na hora. A intenção do criminoso era degolar seu rival".⁸⁸ Na mesma matéria, o superintendente da Susipe também tratou de esclarecer que Lúcio Flávio não foi transferido no dia marcado por falta de transporte e que ele seria levado na próxima semana com outros presos à Ilha Grande.

A matéria do sepultamento contou o sofrimento da família na despedida e foi iniciada por uma fala do pai de Lúcio Flávio, que leu a última estrofe de um poema escrito pelo filho. Um poema que encerra a história de Lúcio Flávio mais como uma **vítima** do sistema penitenciário do que como um **delinqüente perigoso**. A foto fechada no rosto entristecido também é reveladora da marca do **herói romântico** morto por queima de arquivo.

'Saudade. Que saudade, meu Deus, / Que tenho de tudo, / De tudo nesta vida'. Os olhos cheios de lágrimas, a voz trêmula ecoando no silêncio do Cemitério do Catumbi, Oswaldo Vilar leu a última estrofe de um poema do filho Lúcio Flávio. E completou:

- Essa saudade, Lúcio, você vai deixar conosco. Vai com Deus, meu filho. Estava encerrada, assim, a crônica do delinqüente Lúcio Flávio Vilar Lírio.⁸⁹

⁸⁷ *Idem, Ibidem.*

⁸⁸ A VERSÃO da Susipe: Lúcio foi morto quando dormia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1975.

⁸⁹ UM POEMA de Lúcio na hora do enterro. O título "saudade". *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1975.

Dar início ao trabalho contando a história da personagem criminal, cujas narrativas jornalísticas foram escolhidas para análise, foi uma tentativa de, a princípio, mostrar como foi contada sua história, principalmente, pelos jornais da época. Não só para apresentá-lo, mas para observar como foi *configurada* sua trajetória enquanto nome obrigatório da crônica policial brasileira por quase cinco anos, desconsiderando outros cinco anos, entre 1964 e 1969, em que permaneceu em Pernambuco.

Uma inserção de um determinado sujeito no fluxo narrativo de *personagens criminais romantizadas* não ocorre no primeiro crime noticiado, mas vai sendo feita ao passo que a personagem vai se apresentando, especificamente, ao jornalista-narrador que, a partir das atitudes, falas e ações da personagem, aciona um catálogo de conhecimentos prévios próprios do campo de atuação e entende de *quem se fala* (tema) e *como se deve falar dele* (estratégias narrativas).

Essa inserção no fluxo de tema pode ser percebida plenamente quando analisamos as narrativas sobre as personagens criminais por longo período. Levando-se em consideração apenas os títulos, por exemplo, no caso de Leonardo Pareja, uma das primeiras notícias publicadas em *O Globo*, do fato que lhe dá notoriedade, traz o título *Seqüestrador continua com menina como refém dentro de hotel*.⁹⁰ A matéria foi publicada em 3 de setembro de 1995. A definição de “seqüestrador” é usada em todas as matérias publicadas em *O Globo* sobre Leonardo Pareja até março de 2006.⁹¹ A partir dessa data, quando Leonardo é recapturado, após ser um dos líderes de uma rebelião seguida de fuga em carro blindado do Centro Penitenciário Agroindustrial de Goiás (Cepaigo), o próprio sobrenome da personagem, Pareja, passa a significá-lo. É a partir dessa mudança de tratamento que percebemos que a personagem Leonardo Pareja está inserida plenamente no fluxo do tema “personagem criminal romantizada”. Ele se torna figura principal de outros relatos que possam ocorrer ao redor dele. Assim, quando, em 24 de maio de 1996, *O Globo* noticia a morte do estuprador Oney Severino da Silva, o Chulé, com trinta facadas dadas por um companheiro de cela, no Cepaigo, o título “forte” usa o nome da personagem notória, daquele que no momento é o

⁹⁰ SEQÜESTRADOR continua com menina como refém dentro de hotel. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 set. 1995.

⁹¹ SEQUESTRADOR mantém 16 reféns dentro de presídio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1996.

protagonista da crônica policial: *Cúmplice de Pareja na rebelião de Goiás é morto*.⁹²

Ainda sobre a colocação do personagem na posição de protagonista, no caso de Lúcio Flávio, também destacamos os registros de sua morte pelos jornais.⁹³ 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”.⁹⁴

1.2 CARÁTER TEMPORAL DA NARRATIVA E ELEMENTOS HETEROGÊNEOS

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, pelos 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 juntos 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

⁹² CÚMPLICE de Pareja na rebelião de Goiás é morto. O *Globo*, Rio de Janeiro, 24 maio. 1996.

⁹³ De acordo com o que encontramos nos jornais, Lúcio Flávio Vilar Lírio foi morto em 29 de janeiro de 1975. Numa madrugada, após desentendimentos, “Marujinho” desferiu vários golpes no peito de Lúcio Flávio utilizando um estoque feito a partir de uma colher.

⁹⁴ Jornal O *Globo*, 30 de janeiro de 1975, Editoria Grande Rio, p. 13.

daquele tempo narrado.⁹⁵

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 do mesmo modo, como consequência da “crise da segurança pública”, da “corrupção policial”, da “falta de policiamento” 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”. Uma série de práticas violentas e de modalidades de crimes é posta de lado, enquanto outros tipos de incidentes são inter-relacionados por apresentarem traços mais abrangentes de algum tema que está em destaque naquele momento. Estes traços – tipos de crimes, lugares onde ocorrem e personagens que o praticam – emergem na duração como se fossem a forma, o onde e o quem da “violência” praticada naquele tempo. Assim, há o tempo da “bala perdida” ou do “seqüestro relâmpago”; o tempo do “arrastão na praia” ou da “guerra nas favelas”; e o tempo de “Fernandinho Beira-Mar” ou “Lúcio Flávio Vilar Lírio”.

Extrai-se uma configuração de uma sucessão, ao mesmo tempo em que a intriga vai se revelando ao leitor como uma história a ser seguida. A tessitura da intriga das personagens criminais apresenta a história em capítulos, gerando suspense e aguçando a curiosidade pelos próximos acontecimentos.

Essa insistente seqüência na cobertura jornalística de determinadas personagens criminais, inclusive em ação coletiva dos meios de comunicação, torna as personagens, e suas histórias, sempre presentes, em uma ação que dá notoriedade ao sujeito social retratado, que, mesmo recebendo tratamento de uma personagem marginalizada, passa a ser a protagonista da crônica policial naquele tempo. Aos jornalistas resta o lugar de escritores sedentos por qualquer novidade ou informação interessante capaz de movimentar a crônica; e aos leitores, a espera ansiosa pela próxima página do folhetim.

O uso do nome daquele que está no foco da crônica policial em tempos determinados, sendo garantido o lugar de protagonista, não foi diferente com Lúcio Flávio Vilar Lírio. Conforme narrado acima, também a morte de um companheiro de fuga de Lúcio Flávio foi o suficiente para levantar a suspeita de que ele teria sido morto, ou estaria ferido, na cadeia. No dia 19 de março de 1974, Dona Zulma, assim

⁹⁵ RICOEUR, *op. cit.*, p. 104.

como era chamada a mãe de Lúcio Flávio pelo jornal *O Globo*, na maioria das matérias que a tinha como fonte, fez contato telefônico com o periódico, às 22h30min, para saber se era verdadeira a notícia de que seu filho, Lúcio Flávio, e um companheiro tinham sido mortos no presídio da Ilha Grande, Rio de Janeiro.

Desde a publicação dessa suspeita, a Superintendência do Sistema Penitenciário (Susipe) negou qualquer anormalidade no presídio. O fato também foi apurado pelo jornal com a Delegacia Policial de Angra dos Reis, que tinha jurisdição sobre a Ilha Grande, e a afirmação de normalidade foi confirmada.⁹⁶ Mesmo assim, uma série de mais quatro matérias sobre a suspeita da morte de Lúcio Flávio movimentou a crônica policial.

A próxima tratou de aquecer as suspeitas ainda mais. O juiz de Execuções Penais proibiu qualquer visita a Lúcio Flávio. O juiz teria informado a Dona Zulma que seu filho, Lúcio Flávio, estava vivo e passava bem, mas negou-lhe o direito de visitá-lo.⁹⁷ Lúcio Flávio cumpria penalidade em função de uma fuga empreendida no dia 19 de janeiro de 1974. Após ser recapturado, em 30 de janeiro de 1974, ele ficou trinta dias em “cela surda”, a solitária, e depois ainda deveria cumprir mais três meses sem visitas.⁹⁸

No mesmo dia 21, uma “sub-retranca” foi publicada em separado, destacando a fala da Susipe, que declarou, representada pelo próprio superintendente, que nada havia acontecido a Lúcio Flávio, assim como ele não teria cometido qualquer insubordinação que justificasse alguma penalidade.⁹⁹

No dia 22 de março, é registrada a narrativa mais inusitada da série e talvez a mais mergulhada na estrutura narrativa, contando com, além de novos personagens, suspense, penumbras, receios, ironias, medos. Janice Milagres, amante de Lúcio Flávio, teria recebido a visita de um policial militar, que não quis se identificar, que afirmou que Lúcio Flávio estaria ferido na Ilha Grande.¹⁰⁰ Pela tessitura da intriga, o jornal quer deixar claro que desconfia da fala da amante do assaltante, dizendo, na primeira linha, que “Janice Milagres surgiu ontem com uma nova história sobre Lúcio Flávio, seu amante”,¹⁰¹ e, também, registrando no fim da história contada por ela que

⁹⁶ FAMÍLIA apreensiva com rumores da morte de Lúcio Flávio Lúrio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1974.

⁹⁷ JUIZ de execuções: ninguém pode visitar Lúcio Flávio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1974.

⁹⁸ LÚCIO FLÁVIO chega escoltado de Belo Horizonte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1974.

⁹⁹ SUSIPE nega morte de Lúcio Flávio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1974.

¹⁰⁰ LÚCIO FLÁVIO estaria só ferido, segundo Janice. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1974.

¹⁰¹ *Idem, Ibidem.*

“[...] ninguém mais viu o soldado, além de Janice”.¹⁰² No entanto, o periódico não deixa de publicar, inclusive com detalhes e em tom de suspense, a “história”, apresentando mais um capítulo da crônica da vida de Lúcio Flávio aos leitores.

“Segundo Janice, eram quase 22h quando a campainha de sua casa soou. Ela foi atender: ‘na penumbra da noite, vi um homem com os cabelos cortados tipo militar, que envergava uma farda da PM’”.¹⁰³ E *O Globo* continua narrando a história dizendo que Janice repetiu as palavras do desconhecido, o qual disse que não queria se envolver em nada e que apenas tinha a intenção de tranqüilizá-la. “Eu vim do Presídio da Ilha Grande na semana passada, e deixei Lúcio gravemente ferido numa cela que ele divide com os outros”.¹⁰⁴

É interessante notar nessa série de matérias como a palavra da polícia não é o foco principal, mas sim o sentimento de temor despertado na família pela suspeita da morte de Lúcio Flávio. A desconfiança que a família do assaltante tem em relação às declarações das autoridades passa a ser alimentada dia a dia pelas publicações. Uma desconfiança que o jornal não assume como sua, mas que pode ser notada na escolha das falas dos familiares do preso, que ganham mais espaço e destaque nas matérias que as declarações das autoridades, e também quando analisada com cuidado a tessitura da intriga. Afinal, a forma de narrar também deixa aberta a suspeita, principalmente, nos fechamentos das matérias, resgatando frases como a que Dona Zulma conta ter ouvido do juiz da Vara de Execuções Penais: “A senhora pode voltar para o Espírito Santo e esquecer seu filho, pois nunca mais irá vê-lo. Ele não terá mais visitas”.¹⁰⁵

Mas seguir uma história significa mais que considerar a existência de capítulos que prendem o leitor pela curiosidade, seguir uma história, segundo Ricoeur, é avançar no meio de contingências e peripécias, sob a conduta de uma espera que encontra sua realização na conclusão. Essa é 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

¹⁰² *Idem, Ibidem.*

¹⁰³ *Idem, Ibidem.*

¹⁰⁴ *Idem, Ibidem.*

¹⁰⁵ *Idem, Ibidem.*

e do futuro. Um momento considerado como trabalho de memória, que tenta fixar os aspectos que ordenam o tema tratado até então e (re)afirmam 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 tempo¹⁰⁶ e dá seqüência ao fluxo narrativo.

Lê-se o tempo às avessas, como a recapitulação das situações iniciais de um curso de ação nas suas conseqüências terminais. Isso pode explicar a dificuldade em identificar nos jornais o primeiro crime cometido por um personagem criminal. Não apenas porque talvez não tenha merecido reconhecimento da mídia por não apresentar traços capazes de inseri-lo no tempo narrado e, por isso, sequer tenha sido narrado, mas porque esse início no passado é passível de ser encontrado no hoje da narrativa. Na narrativa jornalística de personagens criminais, a partir do momento em que uma história é bem conhecida, pelo (re)narrar de notícias sobre vários tipos de crimes praticados por jovens, não há mais descobertas no sentido vinculado à história como um todo. O estereótipo do jovem revoltado, sem limites, desafiador da ordem pública, que já foi preso por vários delitos e passou por diversas instituições penais, está presente no imaginário pelo trabalho insistente do (re)narrar de outros casos encaixados no mesmo sistema simbólico. Essa reflexão assinala uma possível antítese ao ponto final de qualquer texto jornalístico, muito mais voltado ao (re)narrar do que ao fim definitivo de uma história.

Falando de personagens criminais, uma matéria publicada em *O Globo*, em 5 de fevereiro de 1995, denuncia a construção simbólica do “inimigo público número um” da cidade do Rio de Janeiro, a partir de declarações de policiais que acrescentavam livremente crimes à ficha de determinados bandidos. Na reportagem, José Guilherme Godinho, o “Sivuca” – na época deputado estadual – e Hermenegildo de Souza Cavalcante, o “Jacaré” – então delegado da 37ª Destacamento de Polícia da Ilha do Governador –, descritos como “caçadores e

¹⁰⁶ RICOEUR, *op.cit.*, p. 105-106.

matadores de bandidos da velha guarda”, afirmam que acrescentavam crimes na ficha daqueles mais odiados por eles. Logo, os bandidos ganhavam destaque nos meios de comunicação e viravam alvos prioritários da perseguição policial. E isso não porque a prisão de um bandido importante geraria condecorações por parte do Estado e corporação, mas sim porque significava dinheiro. A cada prisão, os policiais recebiam pontos que, no fim de cada mês, valiam prêmios em espécie.

Sivuca assume com prazer que ele próprio multiplicou os crimes de um marginal por quem nutria especial rancor, por ser além de traficante, um ex-militar esquerdista:

- Todos os homicídios que eu tinha na minha área, eu jogava em cima dele, para justificar sua morte no dia em que eu o encontrasse.

O bandido era Sérgio Grande, até 1975 chefe do tráfico de drogas no morro do Juramento. Quando Sérgio Grande foi morto pela polícia, um marginal de nome Zequinha começava, de baixo, sua carreira no mesmo morro. Sivuca e Jacaré garantem que ele nunca matou ninguém, mas cinco pedaços de cartolina guardados numa gaveta da Divisão de Repressão a Entorpecentes (DRE) indicam que José Carlos Reis Encina, o Escadinha, cometeu nove homicídios e nove assaltos a mão armada.¹⁰⁷

Na mesma reportagem, o antropólogo Robert Kant de Lima avalia o lema de José Guilherme Godinho, escolhido para representar a categoria, “Bandido bom é bandido morto”. Kant Lima afirma na reportagem que a saída para os desvios é o controle, não o extermínio, pois é impossível acabar com o bandido. O antropólogo destaca que toda vez que a polícia mata um “bandido”, acaba criando outro. E se o bandido ainda não existe, ou seja, se não há algum sujeito social já em evidência para a polícia ou na mídia, então alguma nova personagem é inventada para preencher o espaço deixado pela outra anterior.

Assim, segundo a reportagem citada, no Rio de Janeiro, “Mineirinho”, “símbolo de uma ninhada criminoso violenta da década de 50”,¹⁰⁸ quando morre, dá lugar ao “Tio Medonho”, que, em junho de 1960, “chefiou quadrilha que roubou 27 milhões e 600 mil cruzeiros do trem que levava o pagamento dos funcionários da Central do Brasil no interior do Estado do Rio”. Com a morte de Tio Medonho, ganha a cena “Cara de Cavalo”, “traficante e assassino do policial Milton Le Cocq, um dos ases da polícia carioca da época”, que posteriormente é substituído por Lúcio Flávio

¹⁰⁷ ROCHA, José Sergio; WERNECK, Antônio. Polícia alimenta mito do inimigo público nº 1. O GLOBO, Rio de Janeiro, fev. 1995, p. 32.

¹⁰⁸ As explicações de quem eram os bandidos contidas nesse parágrafo, postas entre aspas, também foram retiradas da matéria publicada em *O Globo*, em 5 de fevereiro de 1995.

Vilar Lírrio, “maior ladrão de carros do país na década de 70 e recordista em fugas de presídios no Rio de Janeiro”, que, na seqüência, após a morte, dá lugar a Escadinha, “traficante que fugiu de helicóptero do Presídio Cândido Mendes em dezembro de 1985”.¹⁰⁹

Essa notícia é interessante, primeiro, porque fica claro o trabalho de conformação do passado pelo presente. Trata-se de uma reconstituição, de uma cronologia, feita em 1995, dentro de uma reportagem, em uma clara conformação de lembranças passadas. Também considera que existe um (re)narrar de notícias sobre personagens criminais que ganham a cena substituindo o anterior, dando margem à inexistência do ponto final nesse tipo específico de intriga, um dado que será mais bem examinado à frente. Mas não é só isso. Existe um não-dito que chama a atenção. A mídia coloca-se na posição de denunciador – de que a polícia cria o mito de inimigo público –, mas não deixa transparecer que é essa mesma polícia que é posta como fonte principal das matérias que relatam fatos criminais.

¹⁰⁹ *Idem, Ibidem.*

Tal denúncia questiona a ética e exige uma mudança de atitude dos policiais, mas também interroga a própria imprensa, que não está imune a essa manipulação das informações pelo emprego de procedimentos de rotina, como o uso das falas “oficiais” desses policiais entre aspas.

Sobre esse aspecto, no entanto, é perceptível, nos casos estudados, que a polícia tem fala prioritária para dizer o que aconteceu em momentos críticos da vida da personagem, como fugas, crimes cometidos, arquivos de processos anteriores e até na descrição dos acontecimentos em torno da morte de ambos. Porém, é marca dos objetos dessa análise a presença da disputa por lugar de fala, onde se destaca o capital intelectual das personagens Lúcio Flávio Vilar Lírio e Leonardo Pareja. Conforme já relatado, Lúcio Flávio envia cartas a *O Globo* e *Jornal do Brasil* e pede que publiquem esclarecimentos sobre fugas e ainda denuncia a corrupção policial. Leonardo Pareja tem as mesmas atitudes. Ainda sendo procurado pela polícia após assalto seguido de seqüestro, em 19 de setembro de 1995, ele liga para uma emissora de rádio de Feira de Santana para, segundo ele, desmentir informações falsas que estão espalhando a seu respeito. “Truncaram informações propositalmente. Disseram que eu fiz coisas com a menina. É mentira. Muita coisa veiculada na imprensa não é verdade”.¹¹⁰ Em outro momento, quando se entrega à polícia, em entrevista, ele afirma que apenas telefonava para a imprensa “[...] para que a polícia não conte histórias distorcidas”.¹¹¹

Ações como essas praticadas por Leonardo Pareja, tão semelhantes às de Lúcio Flávio, fornecem requisitos para a incontestável comparação entre eles. Tanto que a pergunta se ele conhecia as histórias de Lúcio Flávio, feita em entrevista publicada em 8 de abril de 1996 e registrada no *Estado de São Paulo*, é inevitável. “Já ouviu falar de Lúcio Flávio?”,¹¹² pergunta o repórter. “Já. Mas ele era perigoso.

¹¹⁰ SEQÜESTRADOR dá entrevista. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 set. 1995.

¹¹¹ SEQÜESTRADOR se entrega em Goiás. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 out. 1995.

¹¹² ‘CRIME não compensa’, aconselha Pareja. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 abr. 1996.

Não me incluo nessa faixa”, respondeu Pareja.¹¹³ Um outro aspecto ainda pode ser observado sobre o caso. A entrevista foi coletiva e *O Globo* contou com representante. A maioria das perguntas publicadas em ambos os jornais – *Estado de São Paulo* e *O Globo* – são iguais, mas especificamente essa sobre Lúcio Flávio não mereceu a importância por *O Globo*, que não a registrou, mas aproveitou uma outra mais aberta que questionou se ele teria algum ídolo. “O pequeno notável, Al Pacino”,¹¹⁴ disse Pareja.

Também comparando a recuperação de fatos da juventude das personagens estudadas, que são recapturadas pelos jornais como tentativa de explicar o início das ações criminosas e, conseqüentemente, achar uma explicação para o presente, fica perceptível a existência de um estereótipo e do (re)narrar das mesmas histórias.

Oriundo de classe média alta, Leonardo começou a fazer pequenos furtos depois que a família foi à falência, durante o Plano Cruzado. Hoje, sua ficha policial inclui extorsões, assaltos a bancos, planejamento de fugas e evasões de presídios. Condenado a 38 anos de prisão, é foragido da Penitenciária de Anápolis (GO).

- Ele tem um QI (quociente de inteligência) bastante elevado. Analisa tudo nos mínimos detalhes para depois agir – disse o delegado Waldir Barbosa, que negociou com Leonardo a libertação de Fernanda.

O seqüestrador é filho único e freqüentou os melhores colégios de Goiânia; fala inglês e espanhol, fez curso de computação e estudou piano. Com a falência, a família trocou a Avenida Rio Branco, numa área de classe média alta, pelo Setor dos Afonsos, bairro pobre de Aparecida de Goiânia. Há três anos, morreu o pai de Leonardo – o empresário e fazendeiro Pedro Pareja – fazendo a renda da família cair ainda mais. Leonardo e a mãe, Luíza, foram morar numa casa construída em sistema de mutirão na cidade de Senador Canedo, na Grande Goiânia.

¹¹³ *Idem, Ibidem.*

¹¹⁴ QUERO mudar de vida. O crime não compensa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1996.

- Quando o pai morreu ele ficou meio pirado e começou a roubar carros – contou Sérgio, o cúmplice. – Ele não aceita ser pobre, e rouba para manter uma aparência de riqueza.¹¹⁵

O rapaz **oriundo da classe média**, que estudou em bons colégios, **apresentava alto QI** e, **inconformado com a decadência financeira da família**, passa a roubar carros para manter o padrão de vida e **garantir aventuras** ao menos nos fins de semana, é o estereótipo apresentado tanto para descrever Lúcio Flávio, conforme apresentado no início deste capítulo, como Leonardo Pareja.

Ainda sobre o ato de (re)narrar, ressaltamos que a ação não ocorre apenas na última narrativa sobre uma personagem determinada, possível de ser considerada como aquela que trata do dia da morte da personagem, mas durante todo o percurso da narrativa da vida criminal. Os fatos, as falas, os comportamentos vão sendo emparelhados até que, em um determinado

¹¹⁵ DESPISTADA, polícia procura por seqüestrador na Bahia. *O Globo*, 7 Set. 1995, grifos nossos.

momento em que a comparação, direta ou indireta, se efetiva por ser inevitável. A comparação direta pode ser exemplificada, lembrando a pergunta do repórter do *Estado de São Paulo*, já citada se Leonardo Pareja já havia ouvido falar de Lúcio Flávio. Para esclarecer sobre a comparação indireta, podemos citar casos em que “sub-retrancas” de matérias sobre Leonardo Pareja realizam a ligação entre ele e Lúcio Flávio ao relembrar, por exemplo, no dia da morte de Pareja, que outros “bandidos famosos também tiveram um final infeliz”.

Aliás, o lide dessa mesma matéria é ainda mais revelador da existência, além do fluxo do tema, do fluxo das estratégias narrativas que também dão força à dimensão processual do fluxo narrativo. “Inteligente, capaz de fugas espetaculares e até de despertar admiração. A descrição de Pareja serve também para outros bandidos que desafiaram a polícia, foram notícia e

tiveram sua história contada no cinema mas não tiveram um final feliz”.¹¹⁶

Apesar de não ser o sensacionalismo um termo central deste estudo, não podemos ignorar que as notícias sobre crimes, que serão analisadas neste trabalho e que contam a história de vida de dois personagens da trama policial brasileira, são notas sensacionais.¹¹⁷ Por isso, vale ressaltar aqui o aspecto simbólico desse tipo de construção textual. Ao se referir às notas sensacionais, Marialva Barbosa, na tese de doutorado intitulada “Imprensa, poder e público”, em que foram estudados os diários do Rio de Janeiro de 1880 a 1920, enfatiza que, ao transpor a realidade para a narrativa, o autor desse tipo de notícia construía, na verdade, personagens e representações arquetípicas. Quando conseguia esse objetivo, fazia que a narrativa representasse a próxima existência, atingindo diretamente o

¹¹⁶ BANDIDOS famosos também tiveram um final infeliz. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1996.

¹¹⁷ Falaremos, no trecho que se segue, de maneira preliminar sobre o sensacionalismo, ao qual voltaremos, com mais exatidão no próximo capítulo.

público. “Não é a representação de dados concretos que produz o senso da realidade, [diz a autora], mas é a sugestão de uma certa generalidade que dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos do mundo fictício”.¹¹⁸

Barbosa conta que, no sentido de aumentar a audiência, os jornais diários cariocas foram gradativamente adaptando ao conteúdo as suas páginas de tragédias e dramas do cotidiano. A notícia policial se construía alicerçada nos fatos que começavam com o crime e os anteriores que levaram a ele e que não estavam necessariamente restritos sequer àquele fato. A notícia continha na verdade duas histórias: a do crime e a de seus antecedentes que englobavam outras notícias, outros acontecimentos semelhantes.

Assim, o narrador não apenas contava ‘o que se passou efetivamente’ ou explicava de que forma tomara conhecimento daqueles fatos, como também transportava para o nível do relato algo que, de certa forma, já era de conhecimento do leitor. A popularidade da vítima, a sua bondade, a sua originalidade, destacadas no texto ao relembrar a sua vida, eram elementos que justificavam a narrativa. Ao mesmo tempo, ao particularizar esses detalhes na trama, o narrador compunha uma seqüência textual onde o leitor também se visualizava.¹¹⁹

O fato e a trama das notícias policiais mostravam – já nos jornais diários cariocas de 1900 – não apenas aquilo que se passara, mas evocavam uma realidade, acontecimentos semelhantes que se desenrolavam na vida dos próprios leitores. Esse catálogo de acontecimentos semelhantes vividos pelo público também compõe o repertório dos repórteres. Os jornalistas se apropriavam e se apropriam desse catálogo de dramas, personagens, descrições e detalhes do mundo do leitor,

¹¹⁸ BARBOSA, Marialva. *Imprensa, poder e público: os diários do Rio de Janeiro – 1880-1920*. 1996. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1996. p. 365.

¹¹⁹ *Idem, Ibidem*, p. 361.

aumentando a identificação do público com a narrativa. Na formação prática, o repórter vai constituindo um quadro mental específico repleto de imagens estilizadas que moldam a maneira de informar as notícias.

A lógica da construção narrativa explicada pela tríplice mimese está implícita nesse processo. Fica clara a utilização da prefiguração (mimese I) no momento da configuração (mimese II) do acontecimento pela escrita da notícia. Algo feito de forma a criar um quadro mental específico que é o da refiguração (mimese III).

Robert Darnton¹²⁰ diz que, após um repórter iniciante permanecer, durante o “período de prova” ou treinamento, na editoria de polícia, seria capaz de lidar com qualquer coisa. A matéria policial se apresenta como uma forma arquetípica da notícia. Toda nova informação deve se adequar a características herdadas. Assim, a redação de notícias é fortemente influenciada por estereótipos e concepções prévias sobre o que deve ser a “matéria”. Converter um boletim policial num artigo requer, fundamentalmente, uma percepção treinada e um domínio do manejo de “imagens padronizadas”, “clichês”, “ângulos”, “pontos de vista” e “enredos”, que vão despertar reações convencionais nos editores e redatores, fundamental para o destaque e crescimento do repórter na empresa.

Essas reações convencionais constituem um catálogo de conhecimentos preexistentes sobre como narrar uma história. Não apenas dos elementos que compõem a notícia, mas qual o tratamento ideal para esse tipo específico de notícia composta por aquele tipo específico de elementos. O repórter tem uma prefiguração específica do próprio campo, que não se distancia do mundo do leitor, e à qual ele recorre no momento tanto de apuração como da escrita da matéria jornalística.

Além do entendimento de como os eventos são postos dentro de um tema, o caráter temporal da narrativa e dos elementos heterogêneos, de 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 de 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.

¹²⁰ DARNTON, Robert. Toda notícia que couber a gente publica. In: _____ *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das letras, 1990. p. 70-97.

Além disso, a história estimula a intuição narrativa, inerente ao ser humano, que tem todas 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.¹²¹ 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 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 [...]”.¹²²

A *imaginação produtora* se serve da prefiguração – sabiam o que uma “mãe consternada teria dito” – para criar um vínculo definitivo do fato com as demais etapas da construção narrativa: configuração e refiguração. E ela está presente tanto no ato de escrita quanto no ato de leitura. Todo ato narrativo, tratando do real ou do ficcional, da escrita e da leitura, depende de alguma espécie de pré-conhecimento.

Ainda falando de sua experiência como repórter do *The Times*, o autor descreve que as grandes matérias seguem modelos especiais e têm um sabor arcaico, como textos que se perderam nas profundezas do tempo. Ele explica que, entre tantas lições a aprender, logo que se chega à redação de um jornal, a primeira delas é que, depois de receber uma tarefa, o repórter iniciante deve procurar material pertinente entre casos anteriores guardados no arquivo.

Relendo matérias anteriores sobre o mesmo tema ou temas similares, o repórter embarca num fluxo narrativo já institucionalizado e que persiste pela ação

¹²¹ RICOEUR, *op. cit.*, p. 107.

¹²² DARNTON, *op. cit.*, p. 93.

da refiguração feita pelo próprio profissional. Ele vai ao arquivo e apreende a tessitura usada no passado, que, trazida ao presente, se revigora e abastece o fluxo narrativo. É uma refiguração dos tipos de falas, de citações, de tratamento de personagens, de tessituras etc. que compõem a notícia, ato que alimenta a *imaginação produtora*.

Darnton resume a ida ao arquivo como a “mão morta” do passado modelando a percepção do presente e nós rerepresentamos a explicação como a mão viva do presente modelando, através do passado enquadrado, a percepção do tempo narrativo em fluxo. Assim, muitas matérias apresentam formas parecidas. Um caso notável de continuidade de tradições jornalísticas foi encontrado por historiadores franceses.

Uma matéria se refere a um caso de erro de identificação, em que os pais mataram o próprio filho. Ela foi publicada pela primeira vez numa primitiva folha de notícias de Paris, em 1618. A seguir, passou por uma série de reencarnações, aparecendo em Toulouse em 1848, em Argoulême em 1881, e finalmente num jornal argelino moderno, de onde foi recolhida e trabalhada por Albert Camus, num estilo existencialista, em *L'Étranger* e *Malentendu*.¹²³

Robert Darnton não quer sugerir que as fantasias dos jornalistas são assombradas por mitos primitivos, mas que o contexto do trabalho modela o conteúdo da notícia, pois esta sofre influência de determinações culturais da profissão. Nossa tendência a voltar nosso olhar apenas sobre fatos imediatos nos impede de perceber o elemento arcaico do jornalista como um contador de histórias. Mas, afinal, como é possível que pessoas em lugares e épocas tão diferentes escrevam histórias da mesma forma? Além da explicação dar ênfase, sobretudo, à existência de processos de longa duração que formam o fazer jornalístico, a resposta aproxima os conceitos de *imaginação produtora* de Ricoeur, tratado acima, ao de *memória coletiva* de Maurice Halbwachs.¹²⁴ Este, fundamental para essa dissertação, será tratado no último capítulo. Quando atingirmos o conceito de memória, mas uma vez falaremos da idéia de fluxo narrativo.

Já adiantando, podemos dizer que a memória é uma operação seletiva, de natureza simbólica, que está presente no momento de elaboração das notícias. A forma como um texto jornalístico deve ser escrito, desta ou daquela maneira, é também um fenômeno construído coletivamente. Escrever uma matéria sobre crimes

¹²³ Idem, *Ibidem*, pp. 91-92.

¹²⁴ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

é realizar um trabalho de reconstituição de vestígios do passado daquela tipologia de notícias no presente, pensado a princípio como sendo individual, já que apenas um repórter foi o responsável pela apuração dos fatos, mas que, na verdade, é um fazer social por natureza, dado que essas notícias são escritas por indivíduos que fazem parte de um grupo, a partir das referências dentro desse grupo.

Até a idéia que eles têm dos leitores pode ser acionada a partir do próprio grupo de referência, por exemplo. A questão é que os jornalistas têm pouco contato com o público em geral e recebem muito pouco retorno dele. A comunicação pelos jornais de grande circulação e de notícias gerais é muito menos próxima do que pelos periódicos especializados, por exemplo. Assim, detalhes sobre o público são dados pelos próprios repórteres, nas trocas diárias dentro da empresa. Os jornalistas escrevem, na verdade, uns para os outros. O “grupo de referência” se encontra espalhado na sala de redação. Afinal, “[...] sabíamos que os primeiros a cair em cima de nós seriam nossos colegas, pois os repórteres são os leitores mais vorazes, e precisam conquistar seu *status* diariamente, ao se exporem a seus colegas de profissão”.¹²⁵

Com o passar do tempo, o profissional se familiariza com a escrita das notícias e passa a acessar, sempre que preciso, o catálogo de arquétipos, fórmulas, estereótipos, concepções prévias e vestígios sobre o que deve ser a matéria dada pela *memória coletiva* do grupo de jornalistas. Informações novas sobre crimes, por exemplo, serão encaixadas em velha forma memorável, unindo mais uma vez a esquematização e o tradicionalismo.

Esses profissionais ainda fazem referência a símbolos e sinais sociais, que não poderiam ser recuperados sem as imagens do passado que, entretanto, apenas têm sentido no presente. A memória não é uma operação mecânica. Na verdade, a essência da *memória coletiva* está no sistema simbólico, fazendo dela uma operação de natureza simbólica.¹²⁶ Conforme dito, o conceito de *memória coletiva* será tratado com minúcia na última parte desta dissertação, quando completarmos o estudo da tríplice mimese, estudando a mimese III. Por agora, passemos a detalhar, no próximo capítulo, o fluxo do imaginário que serve à construção da narrativa do “bandido romantizado”, sobre a qual falamos até aqui.

¹²⁵ DARNTON, *op. cit.*, p. 72.

¹²⁶ BARBOSA, Marialva. Médios de comunicación y comemoraciones. estratégias de reactualización y constrcción de la memoria. *Comunicación, Historia e Memória: itinerários para pensar el presente*, vol. XX, n.º 39, p. 108, 2000.

2 PREFIGURAÇÃO: O TEMPO DO AGIR HUMANO

Pergunta – Já ouviu falar de Lúcio Flávio?

Pareja – Já. Mas ele era perigoso. Não me incluo nessa faixa.¹²⁷

Inteligente, capaz de fugas espetaculares e até de despertar admiração. A descrição de Pareja serve também para outros bandidos que desafiaram a polícia, foram notícia e tiveram sua história contada no cinema mas não tiveram um final feliz.¹²⁸

Na seqüência do entendimento da operação de mediação, entramos agora no tempo do agir humano para estudar os elementos da prefiguração. A mimese I é apresentada como aquela enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação. A narrativa se tornaria incompreensível, se não viesse a configurar o que, na ação humana, já figura. Os traços da mimese I, ou estruturas prefiguradoras, 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.

É importante considerar que a prefiguração não está isolada dos três tempos miméticos, pelo contrário. A mimese I sofre influência do processo de mediação em que os jornais participam ativamente, – como “senhores de memória” –, inserindo e resgatando a todo instante novas e velhas informações. O primeiro trecho destacado acima assinala essa ação. Falar naquele momento de Lúcio Flávio, 21 anos após sua morte, é ação de manutenção do *fluxo narrativo de personagens criminais romantizadas*. A comparação percebida na pergunta, seguida de tentativa de desconsideração do emparelhamento d/as personagens pela resposta, fica implícita na narrativa das histórias de Leonardo Pareja e se concretiza claramente em matéria publicada dias após a morte dele, que o compara diretamente com outros bandidos, entre eles, Lúcio Flávio. Nos dois trechos, Lúcio Flávio não aparece como no primeiro capítulo, dentro do processo de configuração. Suas histórias já foram devolvidas ao público e agora compõem a prefiguração de outras histórias de tantas outras personagens criminais.

Nos próximos itens, vamos visitar os pormenores dos três traços que

¹²⁷ ‘CRIME não compensa, aconselha Pareja. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 abr. 1996.

¹²⁸ BANDIDOS famosos também tiveram um final infeliz. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1996.

compõem a primeira mimese: as estruturas inteligíveis, as mediações simbólicas e o tempo como indutor da narrativa. Eles serão tratados de forma separada apenas com objetivo metodológico, mas estão intrinsecamente ligados. Estaremos considerando nessa parte conceitos que acrescentarão informações fundamentais para o entendimento do processo de configuração dos personagens criminais, tratada no capítulo anterior, como *bandido social e herói romântico, morte, linguagem, senso comum e mito*.

2.1 ESTRUTURAS INTELIGÍVEIS

Se é verdade que intriga é uma imitação da ação, é preciso ter uma competência preliminar para identificar as ações em geral por seus traços estruturais, tanto os aspectos conceituais como os inteligíveis. Compreender uma história é entender ao mesmo tempo a *linguagem do fazer* – qualquer narrativa pressupõe, tanto por parte do narrador como do agente, uma familiaridade com termos tais como agente, fim, meio, circunstâncias, socorro, hostilidade – e a *tradição cultural* da qual procede a tipologia das intrigas. A inteligência narrativa vai além de compreender a trama conceitual constitutiva da semântica da ação, requer também uma familiaridade com as regras de composição que governam a ordem diacrônica da história. A trama deixa de ser uma simples seqüência de frases de ação e adquire traços, cuja função é engendrar a composição das modalidades de discursos dignos de serem chamados narrativos.¹²⁹

Benjamin¹³⁰ valoriza a categoria experiência na definição de narrativa, afirmando que é a experiência, que passa de pessoa a pessoa, a fonte a que recorrem todos os narradores. Assim, ele introduz a idéia de que as melhores narrativas são as que menos se distanciam das histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos. Nesse ponto, ele poderia apenas ter se referido ao “marinheiro comerciante” – o narrador que vem de longe e que tem muito que contar. No entanto, o autor acrescenta a esse tipo outro que é também fundamental para a compreensão da extensão real do reino narrativo. O segundo tipo arcaico, chamado por Benjamin de “camponês sedentário”, é o homem que viveu honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Tudo isso

¹²⁹ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994. tomo I, p. 88-91.

¹³⁰ BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1983.

significa para o autor que é necessário que o “saber das terras distantes” esteja associado ao “saber do passado” para que haja entendimento narrativo.

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,¹³¹ relacionando linguagem e sociedade, valoriza a fala, a enunciação, e afirma sua natureza social, não individual. Para ele, a fala está indissolivelmente associada às condições de comunicação, que, por sua vez, estão sempre ligadas às estruturas sociais.

Seguindo a linha de pensamento do autor, podemos pensar no caráter de empréstimo de fala das personagens criminais aos jornalistas-narradores. Podemos, inclusive, voltar ao tempo de Lúcio Flávio para considerar melhor esses dados. Existe um embate que se impõe na década de 70, que é o da ditadura militar *versus* liberdade de expressão. Também os jornalistas, naquele momento histórico, são alvo de perseguição e cortes. Publicar a carta de Lúcio Flávio na íntegra, mesmo que precedida de abertura que lembra o lugar social do bandido, conforme já tratado no capítulo 1, pode ser percebido como estratégia de *poder dizer*, ou seja, ter autonomia para dizer o que pela fala direta do jornalista-narrador não pode ser dito. As frases fortes que denunciam a corrupção policial, a tortura de presos, o uso indevido do poder são palavras da sociedade naquele momento, mas com responsabilidade que recai sobre uma personagem determinada.

O jornal *O Globo* deixa de ser apenas veículo de mediação e participa do fato como personagem da crônica policial. Após a publicação da carta, em outras matérias subseqüentes, partes dela serão lembradas. Definitivamente, o periódico passou a ocupar posição não apenas de quem noticiava, mas era parte da notícia, como sofrendo a ação de indicação do “bandido” para publicar suas falas. Essa troca de lugar representa não apenas a aceitação da carta, mas a aceitação do lugar de porta-voz daquela personagem criminal que ocupa lugar social diferente e igual ao jornalista-narrador ao mesmo tempo. O papel de denunciador do “bandido” é emprestado ao jornal, que se esquivava da responsabilidade das declarações, quando afirma que “[...] o documento testemunha a empatia e a periculosidade do bandido que não vê limites em seu permanente desafio à sociedade”,¹³² mas também questiona as autoridades policiais ao sugerir que os “[...] fatos, supostos ou

¹³¹ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

¹³² AS RAZÕES do fugitivo numa carta a O GLOBO. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1974.

verdadeiros, nela mencionados, com certeza serão objeto de severa investigação das autoridades já empenhadas em tudo apurarem a respeito da mais recente e audaciosa evasão de presidiários no Rio”.¹³³

Sobre o uso emprestado das falas das personagens criminais pelos jornais, com Leonardo Pareja não foi diferente. Mas, ao contrário de Lúcio Flávio, Leonardo faz suas declarações mais por meio de entrevistas. Considerando o caráter de direcionamento dos assuntos que essa forma de redação jornalística impõe, assim como não se pode ignorar a edição dessas falas em função de espaços determinados para encaixá-las no jornal, fica mais clara a presença do narrador e suas opiniões na fala da personagem.

Um exemplo disso é que, no momento da primeira fuga de Pareja, após o seqüestro da menina na Bahia, em que ele consegue “furar” vários cercos policiais, a narrativa contrapõe a inteligência do “seqüestrador” ao despreparo da polícia. Ao ser preso, a fala em que o seqüestrador afirma que não foi capturado, mas se entregou, seguida de outras declarações em que diz que “a polícia é burra”, é ressaltada em detrimento da fala dos policiais que apenas fecham as declarações se justificando. A questão central é que existe a presença de uma significação social nesse tipo de narrativa jornalística. O despreparo da polícia brasileira é posto como fato, mas de maneira cuidadosa. Ficam na boca do “bandido” as críticas do jornalista-narrador.

Os dados tratados acima destacam a característica de *bandido social* de ambas as personagens escolhidas para análise. Os meninos de classe média não apenas buscam diversão. Com o tempo, eles demonstram insatisfação com o sistema penitenciário, lutam pelos direitos dos presos, revelam amor e respeito por suas famílias. E, assim, aos poucos, acrescentam à característica de contraventor o *protesto social*, questionadores das ações policiais em prol de melhorias na segurança da “calejada” sociedade e do respeito ao preso. Examinaremos a partir de agora esse conceito.

Hobsbawm,¹³⁴ no livro *Rebeldes Primitivos*, procura estudar a pré-história dos modernos movimentos operários e camponeses, iniciados na Revolução Francesa, e que relacionam a adaptação das agitações populares com uma moderna economia capitalista. O que interessa a ele são as pessoas que não nasceram no mundo capitalista, mas se apresentam como a primeira geração de imigrantes ou, de uma forma pior, são levadas ao capitalismo. Passam, então, a conviver com o que lhes vêm de fora pela operação de forças econômicas que não compreendem e que não podem controlar.

¹³³ *Idem, Ibidem.*

¹³⁴ HOBBSAWM, E. J. *Rebeldes primitivos: estudos de formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

São pessoas que não nasceram junto ou dentro da sociedade moderna. Foram jogadas nela, ou tiveram forçada sua entrada. Entre vários movimentos sociais que surgem, está o *banditismo social* e suas contradições, como tipos extremos de “fora da lei”. O *banditismo social* é um fenômeno, tratado pelo autor, como universal e praticamente imutável, pouco mais que um grito de protesto contra a opressão e a pobreza, um raro sonho de conseguir impor aos dominantes alguma forma de controle, uma reparação de injustiças sociais.

Sem organização ou ideologia, a princípio o *banditismo* é endêmico. Contudo, torna-se epidêmico, quando a sociedade não conhece melhores meios de se defender ao enfrentar uma situação de tensão e rupturas anormais. São dois extremos. Temos os criminosos clássicos, que matam por vingança de sangue. Homens que lutam por si e pelos considerados próximos. E temos, no outro extremo, o clássico Robin Hood, um camponês revoltado contra os latifúndios, usuários e outros participantes da “conspiração dos ricos”. No caso das personagens, cujas narrativas estão sendo analisadas, ambas demonstram as duas características. Existe ambigüidade na tessitura desse tipo de intriga.

Em um primeiro momento, ainda quando não se conhece muito as suas histórias ou, em outras palavras, em que *fluxo do tema* aquela personagem se enquadra, a narrativa não considera tanto as falas de efeito, a posição de defesa de reféns ou de denúncias de policiais etc. Mas, com a inserção continuada de histórias em que o “bandido” está envolvido, além de serem percebidos como criminosos clássicos, eles são mostrados como heróis românticos no estilo Robin Hood.

É pela palavra que é construída a *personagem criminal romantizada*. As caracterizações delas vão sendo construídas por uma troca social. Essas características não são inventadas, mas ganham ênfase e se encaixam dentro de padrões ditados socialmente. O sanguinário criminoso clássico, destaque no primeiro momento em que as personagens são narradas, vai se enfraquecendo, sem desaparecer, em detrimento de um crescimento na ênfase das características de herói romântico.

Nos estudos de Bakhtin, encontramos a explicação de que a palavra como signo é extraída de um estoque social de significados disponíveis em um ato inteiramente determinado pelas relações sociais. Como signo social por excelência, a palavra está presente em todos os atos de compreensão e em todos os atos de interpretação. É material privilegiado de comunicação na vida cotidiana, uma espécie

de ponte lançada entre mim e os outros que apenas se efetiva por ser de natureza social. A palavra se situa numa zona fronteira em que a questão da propriedade, por parte de quem fala ou de quem ouve, se torna uma questão complexa. A estrutura da enunciação é puramente de natureza social.¹³⁵

De acordo com os estudos de Hobsbawm, o advento da economia moderna “[...] pode, e provavelmente o fará, romper o equilíbrio social da sociedade consangüínea, transformando alguns grupos de parentesco em famílias ‘ricas’ e outros em famílias ‘pobres’, ou rompendo o próprio grupo”.¹³⁶ O sistema tradicional de *banditismo* pode escapar, e escapará, ao controle e provocará uma multiplicidade de rivalidades excepcionalmente sangrentas e de criminosos cheios de ódio, em que começa a existir um elemento de luta de classes.

Segundo o autor, o *banditismo* é uma forma bastante primitiva de protesto social organizado, e talvez a mais antiga conhecida. De qualquer modo, em muitas sociedades, é assim que os pobres os vêem e, em consequência, protegem o bandido, considerando-o um defensor, idealizado e transformado em um mito. O bandido, por sua vez, procura viver o papel atribuído a ele, mesmo quando não é um rebelde social consciente. O resultado da evolução do *banditismo social* é o *bandido social* clássico descrito pelo autor como um “fora da lei”, por estar sempre em atrito com o Estado ou com a classe dominante. A carreira do bandido começa por um incidente em si não muito grave, mas que o coloca “fora da lei”.

O autor tenta descrever o *tipo ideal* do *bandido social*, pois considera que a característica mais surpreendente seja sua notável uniformidade e padronização. Algo que se aplica aos *mitos*¹³⁷ e também ao comportamento real. Esse ponto é importante, pois ajuda a compreender um pouco mais a idéia de fluxo narrativo para além de um ato de configuração realizado pelo jornalista-narrador. As significações que compõem a lógica de um determinado fluxo narrativo são plenamente sociais e o fazem também social. A tríplice mimese de Ricoeur, base desta dissertação, contempla essa troca, deixando clara a ação do leitor, que não é um interpretante distante desse social, o qual norteia as significações e o dota de um “saber-ler” também específico desse tipo de intriga. Vale lembrar que, neste estudo, o jornalista-narrador é o leitor-refigurador da narrativa, conforme veremos no próximo capítulo. O

¹³⁵ BAKHTIN, *op. cit.*, p. 112-127.

¹³⁶ HOBBSAWM, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁷ O conceito de mito será tratado, de maneira ainda introdutória no fim deste capítulo e com profundidade no capítulo 3 desta dissertação.

olhar sobre o processo de refiguração do texto está focado no (re)contar das histórias míticas.

Voltando à tipificação do *bandido social*, o quadro mais comum da carreira do “bandido” é que ele se torna “bandido” porque pratica uma ação considerada criminosa não pelas convenções locais, mas pelo Estado ou os governantes locais. O bandido social não pode ser considerado culpado pela população. Para esta, ele é “honrado”. Ele se junta ao povo na posição de enfrentamento dos opressores e do Estado, por isso merece sua proteção. A lei, para ocultar sua impotência, reivindica a captura ou morte do bandido. O povo, por sua vez, acrescenta a invulnerabilidade às muitas outras qualidades lendárias e heróicas do bandido.

Tanto a reivindicação da morte como a invulnerabilidade são lembradas nos jornais, e até certo ponto contrapostas. Mesmo que as fugas sejam sempre atos excepcionais que parecem zombar da inteligência policial, merecendo cobertura detalha pelos jornais, a morte é dada como “esperada”, inclusive pela posição de liderança dos atos de enfrentamento em que se colocam as personagens. Nas narrativas encontradas nos jornais, percebe-se que, a partir do momento em que ambas as personagens são presas das últimas fugas que praticaram, as mortes de ambas começam a ser anunciadas. O destaque dado a falas, como “medo da morte”, vinda das personagens e dos familiares delas, sempre como possível represália de policiais pelas denúncias feitas, é evidenciado.

O fato é que a narrativa jornalística persegue a morte do contraventor e a trata como esperada. A notícia policial faz da vida do bandido um espetáculo em capítulos. A qualquer nova informação, a morte volta a ser lembrada como o inevitável destino final daqueles que não respeitam a norma. É uma narrativa disciplinar. Vale examinar a refiguração do conceito de morte para entender essa ação de construção da expectativa de morte da personagem criminal.

A morte humana comporta uma consciência da morte como um buraco negro onde se aniquila o indivíduo. Comporta, ao mesmo tempo, uma recusa desse desaparecimento que se exprime, desde a pré-história, nos *mitos* e ritos da sobrevivência do duplo (fantasma) ou nos do renascimento num ser novo.¹³⁸

A afirmação de Edgar Morin trata do sentimento humano em relação à expectativa da morte de si e ao convívio com a morte do outro amado. Não se pode dizer que a maior ruptura entre o espírito humano e o mundo biológico se limita ao momento em que ocorre, ela está presente na vida. A partir do momento em que o homem compreende a ligação intrínseca da morte com a noção de tempo, que marca o encontro da consciência de si com a consciência do tempo, descobre-se a consciência de viver no tempo e de dever enfrentar a morte.

¹³⁸ MORIN, Edgar. *O método 5: a humanidade da humanidade*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 46, grifos nossos.

Porém, lentamente, a relação direta do homem com a morte mudou. De tão presente no passado, de tão familiar, a morte vai se apagando até desaparecer. Não dizemos que o sentimento de angústia tenha desaparecido, mas a sua demonstração é cada vez mais recalcada. Esvazia-se a carga dramática. Ocorre uma interdição da manifestação pública da dor, gerando a obrigação de sofrer só e às escondidas. Uma dor demasiado visível passa a não inspirar pena, mas repugnância.

Ariès explica que a aceleração do processo de interdição da morte deve ser atrelada ao deslocamento do lugar da morte. Já não se morre em casa, entre os seus. Foi retirada da casa "[...] a perturbação e a emoção excessivamente fortes, insuportáveis, causadas pela fealdade da agonia e pela simples presença da morte em plena vida feliz".¹³⁹ Passa a ser inconveniente morrer em casa. O autor indica que o hospital é o lugar que dá novo sentido ao ato de morrer. Instituições higiênicas, que surgem especialmente a partir do século XX, vêm interditando a morte como experiência. No hospital, ela se resume a um fenômeno técnico, causado pela parada dos cuidados do médico, que é, naquele momento, o guardião da morte.

Gradativamente, a morte se torna silêncio, perde poder de evocação, mas não só ao passo em que deixou de ser vivenciada, como também ao passo em que a preservação da felicidade foi sendo priorizada pela sociedade ocidental. Conseqüentemente, a interdição atinge também os ritos funerais. A cerimônia deve ser discreta, as condolências são breves e resumidas ao final dos serviços do enterro, até mesmo o luto não é mais um tempo necessário, cujo respeito a sociedade impõe, e tornou-se apenas um estado mórbido que deve ser tratado, abreviado e apagado. Roupas negras não são mais precisas. Usa-se o colorido, como se fosse mais um dia qualquer.

Morin¹⁴⁰ afirma que ritos, funerais, enterros, cremações, embalsamentos, cultos, túmulos, rezas, religiões, salvação, inferno, paraíso, fantasmas, testamentos são atos e pensamentos que nos revelam a desolação e o horror do sujeito em relação à idéia do fim de si. São atitudes que marcam culturas e indivíduos em frente à morte. Perante a contradição de ser um ser que é tudo para si mesmo e, ao mesmo tempo, fadado ao nada, o sujeito angustiado alimenta os *mitos* arcaicos da

¹³⁹ ARIÈS, Phillipe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

¹⁴⁰ MORIN, op. cit., p. 39.

sobrevivência e do renascimento, além das concepções históricas da ressurreição. Ariès¹⁴¹ completa essa idéia dizendo que, tecnicamente, admitimos que podemos morrer, fazemos seguros de vida para preservar os nossos da miséria, mas, realmente, sentimo-nos como não-mortais.

Na contemporaneidade, há uma nova maneira de o homem se colocar diante da morte e essa representação se encontra figurada nos meios de comunicação. Ao mesmo tempo em que alimentam o desejo de esquecimento da morte de si, os meios de comunicação são via principal de contato com a morte do outro distante. Ora, a morte, que é sempre a do outro, é algo que se prefere longe. Por isso, os meios de comunicação ocupam lugar privilegiado na narração desses fatos e se instauram como os novos guardiões da morte.¹⁴²

No dia da morte, a mídia se debruça sobre a história de vida daquela personagem na tentativa de saber mais sobre ela e, ainda, encontrar novas explicações para os muitos porquês do fim daquela vida de forma tão trágica: briga na prisão ou queima de arquivo? Falas de parentes, amigos e do próprio “bandido” – ressaltadas como se a expectativa da morte fosse geral – dividem espaço com fotos pequenas do rosto da personagem ainda em vida e do punhal usado para matá-la. O passado é resgatado para o entendimento da morte trágica como o único fim possível escolhido pela própria personagem. No jornal *O Globo* não é divulgada a foto do corpo morto.

Retomando os estudos de Hobsbawm,¹⁴³ ainda se destaca o *mito* do bandido generoso, idealista que, quer se acredite nele ou não, é útil aos bandidos. Não importa por que se inicia uma carreira no mundo do crime, mas quase certamente ele tentará conformar sua imagem a de Robin Hood. Ele tentará ser o homem que tira dos ricos para dar aos pobres ou, no mínimo, aquele que só matava em legítima defesa ou vingança justa. O bandido precisa da simpatia pública. À sua maneira, os bandidos são vingadores e defensores do povo.

A frase-lema de Lúcio Flávio – “bandido é bandido, polícia é polícia” –, com a qual ele disse ter negado se envolver no esquema criminoso do ex-policial Mariel Mariscot, assinala essas características de vingador e defensor do povo. Ela chama a atenção para a contradição do envolvimento de policiais em ações criminosas e ressalta valores, como lealdade e honestidade, como próprios dos bandidos e não dos policiais. Para o autor de *Rebeldes Primitivos*, mesmo que o caminho seja um beco sem saída, não lhes podemos negar um anseio por liberdade e justiça.

Hobsbawm conclui ressaltando que o bandido social é um protesto sim, entretanto modesto e não revolucionário. Não se pode esperar que eles construam um mundo com mais igualdade. No máximo, eles mostram que o processo de opressão é reversível. Sua função prática seria a de impor certos limites à opressão tradicional numa sociedade tradicional, com base na desordem, em assassinatos e extorsões.

¹⁴¹ Ariès, op. cit.

¹⁴² BARBOSA, Marialva. *A morte imaginada*. In: ENCONTRO ANNUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO/COMPÓS, 13., 2004, São Bernardo do Campo.

¹⁴³ HOBBSAWM, E. J. *op.cit.*

Essa tipificação apresentada acima também se constitui como parte das estruturas inteligíveis da prefiguração da narrativa. Elas são o exemplo mais nítido da linguagem como repositório objetivo de vastas acumulações de significados e experiências, que pode, então, ser preservada no tempo e transmitida às gerações seguintes¹⁴⁴ e, por isso, importante conceito, quando falamos da existência do fluxo narrativo. Ao traçar um *tipo ideal* de bandido social, Hobsbawm colabora com esse entendimento. Diversas características apontadas pelo autor acerca dos bandidos sociais são comuns nas narrativas dos jornais sobre eles. Isso porque a linguagem nos faz aceitar seus padrões. Entendida, assim, a linguagem tipifica experiências e as agrupa em amplas categorias. Ao mesmo tempo em que tipifica, torna as experiências anônimas, pois as experiências tipificadas podem ser repetidas por qualquer pessoa incluída na categoria dada. A linguagem estabelece, então, pontes entre diferentes zonas dentro da *realidade da vida cotidiana* e as integra em uma totalidade dotada de sentido.

Vale examinar com cuidado as diferentes zonas. Não se trata de objetos presentes no “aqui e agora”, mas de uma grande variedade de objetos do “aqui e agora” somados ao que estão espacial, temporal e socialmente ausentes no “aqui e agora”, que, no entanto, são trazidos ao presente pela linguagem num processo de atualização desses objetos. Voltamos aqui ao conceito de *memória*, que será tratado com profundidade no capítulo 3. Indivíduos ou objetos do passado que são lembrados ou reconstituídos no presente – ou ainda “refigurados”, lembrando a mimese III de Ricoeur –, assim como outros são projetados como figuras imaginárias no futuro a partir do presente, são todos “presenças” dotadas de sentido presente. Podem estar “localizados” em outra realidade *passada*, mas referem-se a esta realidade *presente*.

O conceito de memória ainda pode ser lembrado quando se fala da possibilidade dada pela linguagem de acumulação de experiências tanto biográficas quanto históricas. É certo que essa acumulação é seletiva, pois os campos semânticos determinam aquilo que será retido e o que será esquecido, como parte da experiência total dos indivíduos e da sociedade. O que fica acumulado, escolhido para ser lembrança, apresenta-se como um acervo social de conhecimento que será utilizado pelos indivíduos no mundo do *senso comum* da vida cotidiana. Forma-se um cabedal social de conhecimento que é ordenador. Dessa forma, “aquilo que todo mundo sabe” tem sua própria lógica – do *senso comum* – e essa mesma lógica pode ser aplicada para ordenar várias.

¹⁴⁴ BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 57.

Nesse processo de acúmulo de lembranças e esquecimentos, os meios de comunicação têm papel decisivo. Ribeiro,¹⁴⁵ ao pensar o papel da imprensa como um dos principais *lugares de memória*¹⁴⁶ das sociedades contemporâneas, trata a memória como algo não exclusivo da disciplina História. As formas específicas pelas quais os veículos de comunicação trabalham as representações sobre a atualidade – o que inclui também o passado – lhes garantem poder institucional de selecionar, ordenar e enunciar as verdades factuais e produzem uma idéia de história que se articula em dois níveis: no presente (dos contemporâneos que consomem as enunciações jornalísticas) e no do futuro (daqueles que herdarão essas enunciações com registros de um passado). A pesquisadora acredita que a História foi perdendo o papel central na construção da memória oficial com a inserção das tecnologias de comunicação no tecido das sociedades industriais. Os meios de comunicação passaram a ocupar uma posição institucional que lhes confere o direito de produzir enunciados, em relação à realidade social, aceitos pelo consenso da sociedade como verdadeiros.

O lugar de “explicador” dos fatos só poderá ser ocupado pelo jornalista na medida em que o leitor aceite como verdade a notícia que está lendo. O acatamento desse efeito de sentido será conseguido a partir da crença na transparência da linguagem jornalística. Isso se deve fundamentalmente ao *mito* da neutralidade e da imparcialidade que surgiu, em meados do século XIX, com a idéia de *jornalismo informativo* e que se fortaleceu, no século XX, com o desenvolvimento, nos Estados Unidos, nas décadas de 20 e 30, do conceito de objetividade.¹⁴⁷ Por agora, entenderemos que, apesar do desenvolvimento técnico do jornalismo ter buscado no “espírito científico” o cuidado com os fatos,¹⁴⁸ a linguagem jornalística também deve se apresentar como a linguagem usada na *vida cotidiana*.

¹⁴⁵ RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *A história de seu tempo: a imprensa e a produção de sentido histórico*. 1996. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1996. p. 62.

¹⁴⁶ A pesquisadora utiliza a expressão do historiador francês Pierre Nora. Cf.: *Les lieux de la mémoire*. Paris, Gallimard, 1984. Para Nora, o conceito de *lugar de memória* aponta a criação de marcos memorialísticos que teriam a função de institucionalizar e reiterar determinados enquadramentos da memória. A partir da concepção de Nora, de que os *lugares de memória* podem ser pensados em três sentidos do conceito – material, simbólico e funcional –, podemos considerar, como fez Ribeiro, que os meios de comunicação são *lugares de memória* da sociedade contemporânea.

¹⁴⁷ RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *op. cit.*, p. 27.

¹⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 27.

2.2 MEDIAÇÕES SIMBÓLICAS

Se imitar é elaborar uma significação articulada da ação, é exigida uma competência suplementar para identificar as *mediações simbólicas*. Ora, se a ação pode ser narrada é porque ela já está articulada em signos, regras, normas, ou seja, é desde sempre 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.

Afinal, a linguagem, além de fornecer as necessárias objetivações que serão utilizadas na vida cotidiana, deve ainda ser entendida como capaz de fazer transitar as experiências por meio do simbólico. Ao nível do simbolismo, a significação lingüística se constituiu como um acervo social de conhecimento que afeta nossa participação comum na realidade.¹⁴⁹ Assim, podemos concluir que vivemos “[...] em um mundo de sinais e símbolos todos os dias”.¹⁵⁰

Tendo como base a caracterização feita por Geertz¹⁵¹ 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. Para Geertz, 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 ao qual podem ser atribuídos os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos. A cultura é um contexto 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. Um sistema simbólico fornece, assim, um contexto de descrição para ações particulares. Em outras palavras, é *em função* dessa convenção simbólica que podemos interpretar tal gesto *como* significando isso ou

¹⁴⁹ BERGER e LUCKMANN, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 61.

¹⁵¹ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2002. p.20-23.

aquilo. Dessa forma, o simbolismo oferece à ação uma primeira *legibilidade*, ou seja, a ação pode ser vista como um quase-texto. Desse modo, os símbolos, compreendidos como interpretantes, fornecem as regras de significação em função das quais tal conduta pode ser interpretada.

O termo símbolo introduz também a idéia de regra, não apenas no sentido que tratamos acima, de regras de descrição e interpretação, mas no sentido de norma. Vendo os códigos culturais como “programas” de comportamento, podemos concluir que eles dão ordem e direção à vida. Afinal, em qualquer situação, em função das normas imanentes de uma cultura, as ações podem ser estimadas ou apreciadas, ou seja, sempre julgadas segundo uma escala de interesse moral, recebendo valor relativo. Uma ação passa a valer mais do que a outra e esses graus de valor se estendem aos agentes das ações, que passam a ser vistos como bons ou maus. Enfim, “[...] não há ação que não suscite, por pouco que seja, aprovação ou reprovação, em função de uma hierarquia de valores de que a maldade e a bondade são pólos”.¹⁵²

Bakhtin, fixando-se na compreensão da fala, da enunciação, quis dar conta das variáveis que, mesmo não estando presentes na estrutura da língua, intervêm na manifestação da linguagem em situações sociais concretas. O que importa, para ele, é a configuração que a forma lingüística adquire em um dado contexto, tanto para o locutor quanto para o receptor. Logo, ele afirma que o que realmente interessa é a riqueza e a importância da comunicação na vida cotidiana, que tem a palavra como material privilegiado no qual a conversação e as formas discursivas se situam.

O autor entende que toda palavra é absorvida por sua função de signo, não comporta o que não esteja ligado a essa função e, por isso, toda palavra é um fenômeno ideológico por excelência. Afinal, tudo o que é ideológico possui um significado e remete a algo externo. Ou seja, tudo o que é ideológico é um signo. Ao mesmo tempo, todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica. Em resumo, o domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos.¹⁵³

Cada signo ideológico tem uma encarnação material, pois a realidade do signo é totalmente objetiva. Ele é um fenômeno do mundo exterior. Compreender um signo consiste, então, em aproximar o signo apreendido de outros signos já

¹⁵² RICOEUR, *op.cit.*, p. 94.

¹⁵³ BAKHTIN, *op. cit.*, p. 32.

conhecidos. O que é possível graças à existência de uma cadeia de criatividade e de compreensão ideológica única e contínua que não se quebra em nenhum ponto. Uma cadeia que passa de consciência individual em consciência individual, ligando umas às outras. Os signos só emergem do processo de interação entre uma consciência individual e outra, que é também um fato socioideológico.¹⁵⁴

Não existe conteúdo mental que preexistia a uma relação semiótica. O conteúdo a exprimir e sua objetivação externa são criados a partir de um único e mesmo material. O centro organizador e formador dos fatos lingüísticos não se situa jamais no interior do indivíduo, mas é externo a ele, está completamente no território social.¹⁵⁵ A atividade mental da significação de um signo não é apenas uma atividade isolada, ela deve manifestar-se no território semiótico que é social por natureza.

Assim Bakhtin se opõe às vertentes do Objetivismo Abstrato e do Subjetivismo Individualista por ambas encararem a fala como um fenômeno individual e não social, concebendo o enunciado como *monológico*. A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas, nem pela enunciação *monológica* isolada. A verdadeira substância é constituída pelo fenômeno social da *interação verbal*.¹⁵⁶

A realidade da língua é o diálogo. Não apenas no sentido estrito do termo, que constitui uma das formas mais importantes da interação verbal, mas pode-se compreender a palavra “diálogo” em um sentido amplo, como todo tipo de comunicação verbal, oral ou escrita. Um livro, por exemplo, também é um ato de comunicação verbal, mas impresso. Ele é feito para ser apreendido de uma forma ativa, para ser estudado, comentado, criticado. Além disso, o ato de fala sob a forma de livro é orientado em função de intervenções anteriores, tanto por parte do autor como por parte de outros autores. O discurso escrito se apresenta como parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: responde, refuta, confirma, antecipa respostas, procura apoio etc.

Fica claro, então, que um enunciado está sempre interagindo com outros enunciados e esses enunciados com os quais ele interage estão presentes nele na forma de vozes. É algo que podemos classificar como herança de falas. Não existe,

¹⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 34-35.

¹⁵⁵ RIBEIRO, *op. cit.*, p. 58.

¹⁵⁶ *Idem, ibidem*, p.123.

portanto, um enunciado puro, mas qualquer discurso está impregnado pelas vozes de outros discursos com os quais ele dialoga. E é a multiplicidade de vozes em interação no interior de um texto que Bakhtin chama de *polifonia*.

A *polifonia* consiste numa conjuntura textual na qual diferentes vozes podem ser ouvidas com força e ressonâncias independentes. Isso significa que o autor de um texto não é o único responsável por todas as representações presentes nele, pois no seu discurso há, além de sua voz, muitas outras vozes. Em qualquer situação textual, coexiste uma pluralidade de representações que não se fundem na consciência do locutor e que podem ser percebidas porque estão impressas em registros diferentes.¹⁵⁷

A classe dominante, nas palavras de Bakhtin, “[...] tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente”.¹⁵⁸ No entanto, todo signo ideológico tem duas faces, uma dialética interna, mas não existe discurso da classe dominante que não seja permeado por contradições. Na fala dos dominantes, sempre está presente a fala do outro, dos dominados. Não existe discurso puro. “O discurso é uma zona tensional, na qual o sentido não é nunca dado”.¹⁵⁹

Nesse ponto, a visão bakhtiniana de discurso se difere, ou ao menos é mais otimista, da noção de discurso apresentada por Michel Foucault. A visão foucaultiana de discurso permite considerar o discurso como uma violência que se exercita sobre os acontecimentos e os indivíduos, como uma prática que transporta uma dupla coação: a das regras e técnicas propriamente (jornalísticas) que marcam os limites de um tipo de saber que pretendia se diferenciar em um domínio próprio, e a dos discursos (não jornalísticos) que marcam a interferência sobre o domínio (jornalístico) das diferentes instâncias de poder.¹⁶⁰

O autor deixa claro que, para ele, em toda sociedade, a produção de discurso

¹⁵⁷ *Idem, ibidem, p. 59.*

¹⁵⁸ BAKHTIN, *op. cit.*, p. 47.

¹⁵⁹ BORGES, *apud* RIBEIRO, *op. cit.*, p. 38.

¹⁶⁰ A interpretação da noção de discurso jornalístico, segundo Foucault, foi dada por Beatriz Marocco _ no livro intitulado *Prostitutas, jogadores, pobres e vagabundos no discurso jornalístico, editora Unisinos, São Leopoldo: Usinas, 2004.*_ que adotou o autor para estudar o que ela chamou de figuras esquecidas de velhos jornais de Porto Alegre. A autora ressalta que a obra de Foucault abriga raras passagens sobre o desenvolvimento histórico dos sistemas de comunicação, mas nela se pode encontrar uma densa epistemologia para pensar e tratar a produção discursiva da delinquência e a particular forma de produção de conhecimento que caracterizava as instituições disciplinares antigas.

é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.¹⁶¹ Foucault afirma que, se considerarmos a linguagem como uma série de fatos tendo um determinado estatuto de materialidade, essa linguagem é um abuso de poder pelo fato de podermos usá-la de uma determinada maneira, tão obscura, que vem impor-se à pessoa a quem é dirigida, do exterior, criando problemas sem solução, tanto de compreensão como de (re)utilização, de respostas, de críticas etc.¹⁶²

Por outro lado, Bakhtin esclarece que existe sempre, na construção de um discurso, uma consciência do outro que não se insere na moldura de consciência do autor do texto, mas revela-se de dentro como uma consciência situada *fora e ao lado*, com a qual o autor entra em relações dialógicas. Ao mesmo tempo, não há passividade do autor, superando a idéia de que ele apenas montaria os pontos de vista alheios, as verdades alheias, renunciando à sua verdade. A questão está na relação de reciprocidade entre a minha verdade e a verdade do outro.¹⁶³ Todo o interior não se basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogando. Cada vivência interior está na fronteira, encontra-se com outra e, nesse encontro tenso, está toda a sua essência. É o grau supremo de sociabilidade. Utilizando a ampliação do conceito de consciência como personalidade, dado por Dostoievski,¹⁶⁴ Bakhtin acrescenta que a natureza dialógica da consciência é a natureza dialógica da própria vida humana. Viver significa participar do diálogo entre o meu mundo e o mundo do outro, e a palavra participa ativamente desse processo, sendo indissociável do convívio dialógico.

O conceito de *polifonia* está intrinsecamente ligado ao conceito de *dialogismo*, também fundamental no pensamento bakhitiniano. A *polifonia* não aponta meramente a heterogeneidade no texto, mas também as representações presentes nele. Além de detectar uma multiplicidade de vozes, ainda indica o ângulo no qual essas vozes se justapõem, na forma como elas dialogam.

¹⁶¹ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2000, p. 8-9.

¹⁶² *Idem*, *Vigiar e Punir*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003. p. 158.

¹⁶³ BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 338-339.

¹⁶⁴ Bakhtin esclarece que foi a crescente influência dos estudos que fez da poética de Dostoievski que o fizeram ampliar o desenvolvimento das idéias de polifonia, do diálogo, do inacabado etc. Dando ênfase à superação do monologismo, Bakhtin fala que Dostoievski foi capaz de descobrir mudanças na própria realidade antes de outros de uma forma profética.

O ângulo em que essas vozes se justapõem é o que estamos investigando ao perseguir a existência do fluxo narrativo. O diálogo entre o meu mundo e o mundo do outro permite pensar na idéia de um eterno retorno ao arcaico, no qual traços do passado estão desde já inscritos no futuro. Tudo isso chama a atenção para o estudo de conceitos importantes para o entendimento da prefiguração do tipo de intrigas que estão sendo analisadas, como narrativas populares e sensacionais, sobre as quais voltamos agora a discutir. O “retorno ao arcaico” ou o diálogo com as marcas narrativas do passado é forte nesse gênero jornalístico, tido repetidamente de forma pejorativa como algo de menor valor qualitativo por uma interpretação errada do termo popular, mas que demonstra que a “[...] cultura de massa não está em ruptura radical com as culturas literárias anteriores”.¹⁶⁵ Existe um prolongamento cultural que deve e será examinado.

Marialva Barbosa¹⁶⁶ colabora com esse entendimento, ao afirmar que a definição do termo sensacional deve abarcar também o conteúdo que apela às sensações, que provoca emoção, que indica uma relação de proximidade com o fato reconstruído a partir da memória dessas sensações. Com essa idéia, a autora colabora com o entendimento de que, ao escrever qualquer informação, que deve ser atraente, os meios de comunicação necessitam, em pequena ou grande medida, de acordo com a linha editorial do veículo, usar estratégias narrativas e fixar conteúdos que despertem sensações e, conseqüentemente, a leitura. Antes de avançar no entendimento do termo sensacionalismo, a autora trata do gosto popular para demonstrar a ligação intrínseca entre os termos sensacional e popular.

De acordo com Barbosa, o popular muitas vezes é incompreensível aos nossos olhos, que interdita, num processo de dupla exclusão, os gostos, o entendimento, as preferências de um público e que, com ação preconceituosa, classificamos como algo de menor valor. Entretanto, formado na longa duração, o popular corresponde à mescla dos dramas quotidianos, pelos melodramas, pelas estruturas narrativas que apelam a um imaginário que navega entre o sonho e o real. A realidade é romanceada nas páginas dos jornais para conseguir ser vivenciada. Ao passo que apela aos valores do grotesco, também está circulando pelos valores de uma cultura que perpassa todos os níveis da sociedade. O popular se abastece de gostos, apelos, desejos de vários grupos e se realiza, sobretudo, no massivo, a partir da operação dos meios de comunicação de massa da realidade social.

Tudo isso indica a existência de uma espécie de *fluxo do sensacional* que permanece interpelando o popular a partir da narrativa dos meios de comunicação que mescla o ficcional com a suposição de um real presumido. As temáticas que estão no centro do jornalismo popular – tudo que foge à normalidade – remetem a literaturas já existentes que falam de ações duais, valores morais, o bem contra o

¹⁶⁵ MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: necrose*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 56.

¹⁶⁶ BARBOSA, Marialva. *O jornalismo, o sensacional e os protocolos de leitura*. Niterói, 2004. Mimeografado.

mal e a frieza em contraposição à bondade. Aspectos que também perpassam as notícias ao longo de décadas e instauram marcas do sensacional, que recorre, sobretudo, a valores emocionais.

O termo “sensação” já era usado corriqueiramente na primeira metade do século XIX, no Rio de Janeiro. Na vida real, batizava toda situação inesperada, assustadora, impetuosa, capaz de provocar arrepios e surpresas. Na literatura, por sua vez, servia para alertar sobre o conteúdo: dramas emocionantes, conflituosos, repletos de mortes violentas, crimes horripilantes e acontecimentos imprevisíveis. Em resumo, fatos surpreendentes que extrapolavam a ordem corriqueira. O leitor era fisgado pela trama sensacional. Em primeiro plano, não estavam as personagens, mas as fatalidades do destino, as ações imponderadas dos seres humanos e suas conseqüências que atropelavam o curso esperado da vida.¹⁶⁷ Esses códigos públicos sensacionais também estiveram presentes nos jornais da época em forma de romances. O romance-folhetim, publicado nos rodapés dos jornais diários, havia conquistado um grande número de leitores.

Exemplificando ainda mais o laço entre popular e sensacional, vale ressaltar que esses “romances de sensação”, publicados no século XIX, apresentavam em suas capas o termo “popular”, usado para designar obras populares não voltadas para um público específico, mas que recebiam um tratamento editorial capaz de baixar custos e baratear o preço para venda, dinamizando o consumo. O melhor livro não era o que deixava transparecer um estilo refinado de escrita, mas o que mais vendia: os populares recheados de histórias sensacionais. Em frente a um anúncio intitulado “livros para o povo”, as pessoas sabiam que se tratava de volumes baratos, de leitura fácil e, em muitos casos, ilustrados com várias estampas.¹⁶⁸

Voltando aos estudos de Bakhtin, já foi dito que não se pode pensar em consciência ou em signo sem se levar em conta as relações sociais. A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais, pois os signos só podem aparecer em um terreno interindividual. Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e a consciência reflete sua lógica e suas “leis”. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica da interação semiótica de um

¹⁶⁷ EL FAR, Alesandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Cia das Letras, 2004. p. 14-15.

¹⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 12.

grupo social.¹⁶⁹ Em outras palavras, a lógica da consciência é a lógica do *senso comum*.

A palavra, vista como um signo que compõe a obra narrativa, já traz embutido seu sentido dialético, dinâmico, vivo, plurivalente. 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. Relembramos que já falamos que, em vários momentos, características ambíguas das personagens são tratadas. O fato é que elas fogem do estereótipo de “bandido” – são de classe média, estudaram em colégios religiosos, apresentam rico capital intelectual muito ressaltado nas narrativas sobre eles, mantêm o vínculo afetivo com suas famílias, são bonitos, protestam contra injustiças cometidas pelo sistema prisional, enfrentam e denunciam a corrupção policial –, e, por isso, muitas vezes o jornalista tenta encontrar algo que tenha marcado suas vidas para explicar o que teria sido capaz de fazer com que esses jovens de classe média optassem pelo mundo do crime.

Afinal, em um mundo cada vez mais contraditório, buscam-se parâmetros para entender por que, 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 à televisão. Não é preciso viver um crime, para saber contá-lo. Na contemporaneidade, a narrativa é midiaticizada. Grande parte do que conhecemos chega-nos 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 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,

¹⁶⁹ BAKHTIN, *op. cit.*, 1995, p. 36.

fica clara a idéia de construção narrativa que tenta organizar a experiência humana em unidades temáticas.

A função de narrar a realidade cabe ao repórter, que tem a missão de conferir *senso comum*, pela da narrativa, a um mundo enigmático. Para isso, ele se serve das *mediações simbólicas* do mundo prático do *senso comum* – primeiro estágio da mimese – mas, ao mesmo tempo em que apresenta as notícias “com” símbolos do *senso comum*, constitui a própria notícia “como” *senso comum* – segundo estágio da mimese. O uso do *senso comum* pelos jornalistas merece atenção, pois seu caráter de fragmento material da realidade que a notícia apresenta coloca os fenômenos ideológicos sob a mesma definição geral, apoiados sobre a base da narrativa supostamente imparcial e objetiva. É isso que veremos a seguir.

2.2.1 A notícia como *senso comum*

O entendimento de notícia como *senso comum* foi desenvolvido por Richard Campbell,¹⁷⁰ que, para tanto, usou os estudos do antropólogo cultural Clifford Geertz.¹⁷¹ Campbell considera o jornalismo como um sistema cultural ritualizado que procura dar sentido ao mundo. Ele analisa as matérias do programa de revista noticiosa semanal norte-americana *60 minutes*, exibido na CBS desde 1968. Seu foco não é o estudo dos profissionais que fazem o programa, mas o modo como as narrativas públicas do *60 minutes* possuem um sentido que perpassa pela cultura. Para ele, o jornalista age entre o mundo dos especialistas e do *senso comum*, entre um cotidiano com sentidos múltiplos e o espectador. A ação desse profissional é legitimada por esse espectador, que garante ao jornalista o poder para organizar o mundo onde vive, dando sentido de *senso comum*.

Para Geertz, o *senso comum* é uma sabedoria coloquial, que avalia ou julga a realidade “com os pés no chão”. Deve ser tratado como um conjunto organizado de pensamento deliberado e não como algo que aprendemos casualmente. Com o passar dos anos, opiniões tomadas da experiência vão se tornando idéias firmadas. Vai-se estruturando um catálogo de argumentos fortes que não se baseia na

¹⁷⁰ CAMPBELL, Richard. *60 minutes and the news: a mythology for Middle América*. Tradução para o português de M.T.G.F. de Albuquerque. Revisão de Afonso de Albuquerque. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1991.

¹⁷¹ GEERTZ, Clifford. O *senso comum* como sistema cultural. In: _____ *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 114.

revelação, como o faz a religião; ou na metodologia, como a ciência. O *senso comum* tem como fundamento “a vida como um todo e o mundo como sua autoridade”.

O autor contribui para o entendimento do conceito ao acrescentar que seria não apenas uma sabedoria prática e corriqueira, mas algo que, apesar de sua transparência, também se apresenta como um sistema cultural. Apesar de nem sempre muito unificado, é um sistema cultural e todos aqueles que o possuem têm total convicção de seu valor e de sua validade. Mas, se o conteúdo do *bom senso* varia tão radicalmente de um lugar para outros, e de um período para outros, seria possível chegar a uma uniformidade em definição e conceito, ou encontrar uma história original que se repita? Tratando da definição de *bom senso*, o autor oferece uma metodologia. Isolando o que poderiam ser chamados de elementos estilísticos – as marcas de atitude que dão cunho específico – é possível caracterizar transculturalmente o *bom senso*. Assim, seja o que for que diga, o que o saber cotidiano tem em comum, independente do lugar que se manifeste, “[...] é o jeito irritante de saber cotidiano com que é dito”.¹⁷²

As propriedades que Geertz atribui ao *bom senso* em geral, no sentido de forma cultural presente em qualquer sociedade, são: *naturalidade*, *praticabilidade*, *leveza*, *não-metodicidade* e *acessibilidade*. Campbell afirma que as estruturas noticiosas, em grande maioria, se adequam às principais partes da definição de Geertz.

A primeira é a *naturalidade*, talvez a propriedade mais essencial. Ela apresenta temas retratados como inerentes à situação. É algo considerado óbvio, ou seja, qualquer um faria, falaria, deduziria, concluiria se estivesse em determinada circunstância. Mais persuasiva será na medida em que maior é a experiência de vida e maior é o tempo que se leva para descobrir como é verdadeira e, porque não, incrivelmente óbvia. As matérias noticiosas parecem realmente naturais, na medida em que não revelam sua própria construção, postulando uma perspectiva não problemática do mundo. No consumo cotidiano acrítico de notícias, as informações parecem naturais ao invés de fabricadas. Não se compartilham com o público, explicitamente, as posições ideológicas, as funções da empresa ou o processo de seleção utilizado nas atribuições de tarefas ou nas escolhas dos focos das matérias.

¹⁷² *Idem, ibidem, p. 128.*

A *praticabilidade* pode ser entendida como astúcia, sagacidade. Não é ver se algo funciona na prática, mas estar atento, “[...] não comprar gato por lebre, não chegar muito perto de cavalos lentos e mulheres rápidas, enfim, deixar que os mortos enterrem os mortos”.¹⁷³ As matérias jornalísticas são práticas porque utilizam fórmulas narrativas próprias capazes de obedecer às pressões quotidianas de datas e horas do campo. Apresenta-se uma nova experiência em termos da fórmula existente ao invés de criar uma nova maneira de contar o fato. A notícia é uma realização extremamente prática.

A *leveza* significa simplicidade, literalidade e diz respeito à vocação do *bom senso* em apresentar temas como se fossem exatamente o que parecem ser. As informações que verdadeiramente importam estão espalhadas na superfície. A leveza das notícias sugere que os fatos são transparentes e sem contradição. Tais fatos e detalhes descritivos não mergulham explicitamente na reflexão analítica ou na multidão de contradições que saturam o real. As matérias noticiosas são assim delimitadas e classificadas separadamente das matérias de opinião e das colunas políticas.

A *não-metodicidade* diz respeito ao não uso de doutrinas formais para passar uma informação. O *senso comum* utiliza uma maneira sentenciosa de falar, como provérbios, contos, piadas. No jornalismo, conforme explica Campbell, frases citadas, como “ater-se aos fatos” ou “contar os dois lados de uma história”, funcionam como provérbios que justificam determinados relatos sem expor a construção desses a uma auto-análise. Por sua própria não-metodicidade, e oposição à coerência analítica, a notícia como *senso comum* toma muitas vezes os valores do *status quo* ou os arranjos políticos como “o jeito que as coisas são”. Não contendo estratégias para criticar a elite ou os pontos de vista opostos, apenas ratifica as divisões políticas ou de classes como sendo naturais e pressupostas.

A *acessibilidade* é a suposição de que qualquer pessoa pode chegar a conclusões desejadas do *bom senso* e até mesmo adotá-las, bastando apenas que as informações sejam passadas de maneira suficientemente verossímil. As notícias se apresentam como acessíveis, pois tomam um conhecimento especializado oferecido por diversas fontes – médicos, cientistas, advogados etc – e moldam esse conhecimento dentro de limites familiares das narrativas noticiosas. As explicações dos técnicos ou especialistas são reduzidas a citações inseridas dentro da fórmula noticiosa.

Esta ação, de tratar as notícias como *senso comum*, corrobora no processo em que a atividade jornalística passa a ser vista como uma manifestação socialmente reconhecida e compartilhada. Se a construção da realidade se situa no nível da vida cotidiana, é inegável que os meios de comunicação estão imbricados nesse processo de produção de sentido, já que, conforme discutido no capítulo anterior, ocupam a função de mediadores. Os acontecimentos são conhecidos graças aos meios de comunicação em geral e se constroem por sua atividade discursiva. Logo, os meios também produzem a realidade social. Vale lembrar, no entanto, que não se pode dizer que os meios de comunicação são construtores da realidade sem que se tenha em conta a interação com a audiência. A construção da

¹⁷³ *Idem, ibidem, p. 113.*

realidade pelos jornais, veículo que será analisado, é um processo de produção, circulação e reconhecimento.

Nesse processo, no entanto, a atividade jornalística é percebida como uma ação socialmente legitimada para produzir noções da realidade publicamente relevantes. Os jornalistas possuiriam assim uma senha socialmente legitimada e institucionalizada para construir a realidade pública e socialmente importante. Por exemplo, as noções de conteúdo “importante” ou “interessante”, citadas em muitos livros como pontos fundamentais do conceito de notícia, são dadas, “com o tempo”, como óbvias para qualquer jornalista. O depoimento de Evandro Carlos de Andrade¹⁷⁴ – jornalista responsável pela formulação de *O GLOBO* nos anos 1970-80 e também responsável pelo jornalismo televisivo da Globo nos anos 1990 –, sobre a homogeneidade que existe atualmente nos jornais, pode ser citado como exemplo. Para Andrade, o jornalismo ideal, “claro”, é o mais próximo. “Quanto mais próximo melhor”, afirma ele, acrescentando que “[...] ao longo da vida o profissional vai criando uma hierarquia de importância dos assuntos e vai ver que no mundo todo não é muito diferente [...]. Isso não tem jeito, fica meio automático”.¹⁷⁵

2.3 O TEMPO COMO INDUTOR DA NARRATIVA

O terceiro traço da prefiguração 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 irreduzíveis à representação linear, como as estações, o dia, as horas. Mas indica que existem diferentes apreensões do tempo.

O tempo, segundo Halbwachs,¹⁷⁶ faz geralmente pesar sobre nós um forte constrangimento, seja porque consideramos muito longo um tempo curto, quando

¹⁷⁴ ABREU, Alzira Alves; LATTMAN-WELTMAN, Fernando; ROCHA, Dora. *Eles mudaram a imprensa: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

¹⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 62-63.

¹⁷⁶ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990. p. 90-91.

estamos impacientes ou aborrecidos, ou temos pressa de acabar uma tarefa ingrata; seja porque, ao contrário, nos pareça 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 Chesneaux¹⁷⁷ 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.

Tratando da divisão social do tempo, Halbwachs¹⁷⁸ nos alerta para a existência de uma marcação do tempo ditada socialmente que impõe uma temporalidade única da qual é difícil escapar. Citando Durkheim, ele esclarece que um indivíduo isolado poderia, a rigor, ignorar o tempo que se esvai, e se achar incapaz de medir a duração, mas, na vida em sociedade, essa apreensão seria diferente. Viver em sociedade implica que todos os homens se ajustem aos tempos e às durações e conheçam bem as convenções das quais são objeto. Existe uma representação coletiva do tempo. Por mais que alguns protestem contra essa uniformidade ou mesmo apenas lamentem, as nossas ocupações, incluso momentos de distração, estão inseridas nessas lógicas de apreensão temporal que nos obrigam e até sujeitam a respeitar como disciplina social. Esse é um fato que o autor apresenta com angústia por se sentir forçado, perpetuamente, a considerar a vida e os acontecimentos que a preenchem sob o aspecto de medida. Assim, ele declara que, penosamente,

É preciso que eu chegue na hora, se quiser assistir a um concerto, a uma peça de teatro, não fazer esperar os convidados de um jantar para o qual sou convidado, não perder o trem. Sou então obrigado a regular minhas atividades conforme o caminhar dos ponteiros do relógio, ou conforme o ritmo adotado pelos outros e que não levam em conta as minhas preferências, ser avaro com meu tempo, e nunca perdê-lo, porque comprometeria assim algumas oportunidades e vantagens que me oferecem a vida em sociedade.¹⁷⁹

¹⁷⁷ CHESNEAUX, Jean. Temps de la mondialisation, mondialisation du temps. In: _____ *Habiter le temps*. Paris: Bayard Éditions, 1986. p.189-205.

¹⁷⁸ HALBWACHS, *op. cit.*, p. 90-91.

¹⁷⁹ *Idem, Ibidem*, p. 91.

Habitamos o *tempo mundo*, que prevalece na contemporaneidade e 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. Chesneaux¹⁸⁰ argumenta que o mundo se tornou um espaço só. Tudo o que acontece diz respeito a todos, da economia ao cotidiano ordinário.

Mas o *tempo mundializado* coexiste em tensão com as temporalidades locais e individuais, ao mesmo tempo em que instaura a apreensão de uma nova lógica temporal determinada pela economia mundializada e as novas tecnologias. A atividade econômica passa a ser uma batalha pela *temporalidade*. Multiplica-se o relógio, diluindo-o. O tempo passa a ser instantâneo. A cada fração de tempo, as coisas são obsoletas. É a substituição e constante invenção do novo, que é fluido. Vai se construindo uma idéia de aceleração que governa a *temporalidade contemporânea*.

Jesus-Martin Barbero¹⁸¹ considera que a mudança no tratamento do tempo e, conseqüentemente, na estrutura perceptiva da temporalidade, transforma também nossa relação com a *memória* na contemporaneidade. Ocorre, segundo ele, uma crise com a moderna experiência do tempo – aceleração, fluidez, medo de esquecimento – que gera um *boom* da memória. Assim, a memória se tornou uma obsessão cultural e política de proporções monumentais em todo o planeta e é vista como um dos fenômenos mais surpreendentes dos anos recentes.

A partir a década de 70, pode-se perceber, na Europa e nos Estados Unidos, a restauração historicizante de velhos centros urbanos, cidades-museus e paisagens inteiras, empreendimentos patrimoniais e heranças nacionais, a construção de novos museus, o destaque das modas “retrô”, comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva automusealização através da câmera de vídeo, a literatura memorística e confessional, as autobiografias, a difusão da fotografia como suporte para práticas

¹⁸⁰ CHESNEAUX, *op.cit*, p.189-205.

¹⁸¹ BARBERO, Jesus-Martín. Deslocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria. In: *Invento-me monstro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 139-169.

da lembrança e o aumento do número de documentários sobre fatos passados na televisão, como explica Andreas Huyssen.¹⁸²

O mundo está sendo “musealizado” como se o objetivo fosse conseguir a recordação total. Algo que é específico à estruturação da memória e da temporalidade de hoje e que não foi provado da mesma maneira em épocas passadas. Frequentemente, obsessões com a memória e o passado são explicadas em função do fim do século, mas, para Huyssen, é preciso ir mais fundo para dar conta do que ele chama da “cultura da memória”. O que aparece em grande parte como uma comercialização crescentemente bem-sucedida da memória pela indústria cultural do ocidente¹⁸³ assume a cada dia uma inflexão política explícita em outras partes do mundo.

Especialmente desde 1989, questões sobre memória e esquecimento têm emergido como preocupações dominantes nos países pós-comunistas do leste europeu e da antiga União Soviética; preocupações que se apresentam como peças-chaves na política do Oriente Médio; estão no discurso público na África do Sul pós-apartheid e também são onipotentes em Ruanda e na Nigéria; pesam sobre as relações entre Japão, China e Coréia e determinam, em grau variado, o debate cultural e político em torno da censura do regime ditatorial, assim como em torno dos presos políticos desaparecidos e seus filhos nos países latino-americanos, levantando questões fundamentais sobre a violação dos direitos humanos, justiça e responsabilidade coletiva.¹⁸⁴

Todas essas questões geram tanto a entropia na percepção das possibilidades futuras como a ampliação da sua percepção pela construção de projetos, gerando o que chamaremos aqui de *futuros possíveis*.¹⁸⁵

O testemunho da crescente ampliação da distância entre ricos e pobres, da permanente ameaça do colapso das economias regionais e nacionais, do retorno de guerras entre países e regiões, e da ação incontrolável de grupos criminosos organizados causam um aumento de entropia na percepção das possibilidades futuras. Em contraponto ao horror da violência, por exemplo, enfatizamos

¹⁸² HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

¹⁸³ O conceito de indústria cultural utilizado pelo autor vem do trabalho do sociólogo alemão Gerhard Schulze, que o apresenta com o termo “Erlebnisgesellschaft”, traduzido literalmente como “sociedade da experiência”. Refere-se a uma sociedade que privilegia experiências intensas, mas superficiais, orientadas para alegrias instantâneas no presente e o rápido consumo de bens, eventos culturais e estilos de vida associados ao consumo de massa.

¹⁸⁴ HUYSSSEN, *op. cit.*, p. 15-16.

¹⁸⁵ ENNE, Ana Lúcia. *Memórias globalizadas e a construção de futuros possíveis*. Trabalho apresentado na Compós/2005.

confortáveis lembranças do passado, quando era possível brincar nas ruas, sair à noite sem medo ou dormir com as portas abertas. É um retorno a um passado idealizado nostalgicamente sempre como um tempo melhor do que qualquer outro tempo.

No entanto, muitos outros rememoram experiências traumáticas também como uma forma de antecipar um futuro pacífico. Muitos agentes disputam o passado como recurso que é utilizado estrategicamente como suporte para apropriações do presente. É em cima das demandas do presente que se oferecem versões desse passado. Mas ao falar de memória, não se pode deixar de considerar que o futuro também está em jogo. O passado que esvai o presente prepara condições para a projeção do futuro. Dessa forma, o passado poderia ser pensado não só como marco para a construção do presente, mas como fundação de um *futuro possível* que se quer construir.

Desenhar *futuros possíveis* é o que Gilberto Velho¹⁸⁶ quis dizer com o termo *projeto*, considerando-o como um campo de possibilidades em que está inserido o sujeito e sua *memória*. Segundo o autor, a memória, voltada retrospectivamente de forma reflexiva, é suplementada pela antecipação. Assim, direcionada para a frente, ela age de forma prospectiva. A consciência do *projeto* depende da *memória* que fornece os indicadores básicos de um passado que produziu as circunstâncias do presente, sem a consciência de que seria impossível ter ou elaborar *projetos de futuros possíveis*. Se a memória permite uma visão retrospectiva mais ou menos organizada de uma trajetórias e biografias, o *projeto* é a antecipação no futuro dessas trajetória e biografia, na medida em que busca, por meio do estabelecimento de objetivos e fins, a organização dos meios pelas quais esses poderão ser atingidos.

Percebemos até aqui uma intensa relação entre os domínios da memória, da narrativa e do tempo, que irá ganhar ainda mais visibilidade na segunda mimese de que fala Ricoeur. Até aqui, traçamos um panorama acerca dos principais pontos compreendidos pela primeira das mimeses, a da prefiguração. A seguir, antes de avançarmos no estudo da terceira e última mimese, trataremos da relação entre mídia e tempo, tão fundamental para esta dissertação.

¹⁸⁶ VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. In: *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999. p. 97-105.

2.3.1 Mídia e tempo: imposição do tempo universal

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 pelas mídias.¹⁸⁷

Evidentemente, esse papel de construir o imaginário regulado por uma nova lógica temporal interfere na maneira como se configuram as mensagens, estabelecendo nos meios de comunicação, em torno desses conteúdos, um certo consenso, com os jornalistas - agentes do tempo mundo - defendendo modelos econômicos e políticos que inserem compulsoriamente seus países nesta modernidade.¹⁸⁸

Chegamos ao final do século com a certeza de que é impossível escapar dessa *temporalidade mundo*. Por outro lado, não se pode ignorar a existência de *temporalidades particulares*. Assim, as singularidades também são inscritas na dinâmica narrativa dos meios de comunicação, que naturaliza suas especificidades, em um ato que evita choque com a *temporalidade mundo* e permite que cada cultura desenvolva uma pretensa apropriação identitária do tempo, em momentos destinados a essa materialidade. Pretensa, pois esses instantes, marcados pelas festas populares e comemorações históricas, dentro outros, são também narrados e apropriados pelos meios de comunicação, que lhes dão significação específica de um "outro" tempo.¹⁸⁹

O presente ou o "agora" apresenta diferenças de significação. O agora existencial – tempo da alma –, diferente do agora que nos leva a olhar o relógio – *tempo do mundo* –, é determinado pelo presente da preocupação individual ou coletiva, é um "tornar-se presente". Ressaltar essa ruptura com o tempo linear é considerar a idéia de construção, o que lança uma ponte com a idéia de ordem narrativa. É no narrar que o indivíduo se coloca ou aparece no tempo. É sobre o

¹⁸⁷ 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'Antrpologie desInstitutions et des Organisations Sociales – LAIOS/ Centre National de la Recherche Scientifique*. França – Paris, de setembro de 1998 a agosto de 1999.

¹⁸⁸ *Idem, Ibidem*, p. 12-13.

¹⁸⁹ *Idem, Ibidem*, p. 7-11.

pedestal da *intratemporalidade* – “ser-no-tempo” – que se edificarão conjuntamente as configurações narrativas e as formas mais elaboradas da *temporalidade* que lhes correspondem.¹⁹⁰

Com a inserção da mídia no ordenamento temporal, duas funções sociais da narrativa, apontadas por Marialva Barbosa,¹⁹¹ são apropriadas para inter-relacionar o mundo do texto com o mundo do leitor, garantindo sentido e valor de acontecimento à narrativa: a primeira função, próxima ao que se pode chamar real, fazendo parte da vida cotidiana, impondo papéis e decisões, determinando comportamentos aos indivíduos; e outra de natureza mítica, que colabora com as crenças do grupo, produzindo uma certa tranquilidade dos indivíduos no plano ontológico. Ao ler um jornal ou assistir a um programa de televisão, o leitor está intrinsecamente inserido no *tempo midiático*, mas, enquanto fabrica uma (re)narratização do mundo, a narrativa midiática não se distancia da temporalidade do leitor como significação. Afinal, é apenas a partir da apropriação que o acontecimento se transforma em experiência vivida.

Seguindo nossa hipótese principal de que são míticas as narrativas sobre as personagens criminais Lúcio Flávio Vilar Lírio e Leonardo Pareja, vale examinar com atenção a função que relaciona as notícias com o conceito de *mito*. Lendo o livro *Mito e Realidade*, de Mircea Eliade, encontramos, logo no início, a rejeição da consideração do conceito de *mito* como fábula, invenção ou ficção, mas, tal como foi considerado pelas sociedades arcaicas, como uma “história verdadeira” e preciosa por seu caráter exemplar e significativo. A consideração se explica pelo fato de que, enquanto “histórias falsas”, podem ser contadas em qualquer parte e a qualquer momento, podendo contar com conteúdo profano, ou seja, inventivo e sem fundamento na realidade, os *mitos* narram fatos que “realmente aconteceram”, necessitando de tempo e local adequados para serem recitados.

Para o autor, o *mito* conta uma história sagrada, relatando um acontecimento ocorrido no “tempo primordial”, o tempo fabuloso do “princípio”. É sempre uma narrativa de uma “criação”, relatando como algo foi produzido e começou a ser.¹⁹² Os *mitos* narram a origem de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje. Em resumo, a função do *mito* consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas. Conhecer os *mitos* significa, então, aprender o segredo da origem das coisas, aprendendo não apenas como as coisas vieram à existência, mas onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem.¹⁹³

Ao evocar a presença dos personagens *míticos*, os indivíduos se tornam contemporâneos deles. Reviver um tempo *mítico*, reintegrando-lo o mais freqüentemente possível, assistir novamente ao espetáculo das obras divinas, reencontrar os Entes Sobrenaturais e reaprender sua lição criadora é o desejo que

¹⁹⁰ RICOEUR, *op. cit.*, p. 95-101.

¹⁹¹ BARBOSA, 1998-1999,, p. 35-36.

¹⁹² ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. p. 11.

¹⁹³ *Idem, ibidem*, p. 16-18.

se pode ter em toda as reiteraões rituais dos *mitos*. Em resumo, os *mitos* revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenatural, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar.¹⁹⁴

Percebemos o quanto as narrativas das personagens criminais se aproximam do conceito de *mito*, utilizando diversos elementos do comportamento *mítico*. O estudo dessas narrativas jornalísticas nos faz reviver uma realidade que busca satisfazer as aspirações morais, as pressões e os imperativos de ordem social, e até mesmo as exigências práticas. Assim como as histórias míticas, as notícias exprimem crenças, salvagam e impõem os princípios morais, garantem a eficácia do ritual e oferecem regras práticas para a orientação do homem comum mergulhado na vida imediata e cotidiana.

Citando Malinowski, Eliade acrescenta que o conhecimento da realidade mítica “[...] revela ao homem o sentido dos atos rituais e morais, indicando-lhe o modo como deve executá-los”.¹⁹⁵ De fato, recitar um *mito* é reiterar sua criação exemplar.¹⁹⁶ É um (re)afirmar do conhecimento do que se passou. Mas o pensamento *mítico* pode ultrapassar e rejeitar algumas de suas expressões anteriores obsoletas pela História, pode adaptar-se às novas condições sociais e às novas modas culturais, mas ele não pode ser extirpado.

Por isso, pode-se afirmar, como o faz Eliade, que alguns “comportamentos *míticos*” ainda sobrevivem sob os nossos olhos, inclusive via meios de comunicação. Não que se trate de “sobrevivências” de uma mentalidade arcaica, mas alguns aspectos e funções do pensamento *mítico* são constituintes do ser humano. O “retorno às origens”, que se configura como principal forma de reviver o *mito* nas sociedades arcaicas, pode ser efetuado de muitas maneiras.

Segundo o autor, a partir de um certo momento, a origem do *mito* não se encontra mais apenas num passado *mítico*, mas também num futuro fabuloso. No próximo capítulo, da mimese III, estudaremos com maior profundidade o conceito de *mito* associado à idéia de *circularidade não viciosa* de Ricoeur e ao conceito de *memória coletiva*. Por agora, vale pensar que o que resta do *mito* no fluxo narrativo não são mais os dados factuais. O factual, como dado datado e único, se perde no tempo. É um tempo impossível de se reviver e por isso deixa de ser *mítico*. O que

¹⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 22.

¹⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 23.

¹⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 19.

permanece e torna possível a existência mítica é o aspecto humano da narrativa, das sensações que despertam. O que permanecem são as emoções do amor não correspondido, da expectativa contrariada, do medo da morte e do inexplicável que existe após a morte, da esperança de que podemos pedir proteção a uma entidade sobrenatural que escolhe o nosso destino, do ódio de ser traído, da vergonha do filho contraventor etc. Como não seriam míticas as narrativas que apelam para essas emoções, tais como as notícias criminais? Isso examinaremos no capítulo seguinte, quando entram em foco as narrativas jornalísticas sobre Leonardo Pareja.

3 O PROCESSO DE REFIGURAÇÃO: O TEMPO PRESENTE DAS NARRATIVAS PASSADAS

O ato mimético só tem seu pleno sentido quando é restituído ao mundo do agir. A configuração feita pela mimese II é então refigurada na leitura, na recepção. Chega-se ao estágio que o autor chama de mimese III, que marca a interseção do mundo do texto com o mundo do leitor. “A intersecção, pois, do mundo configurado pelo poema e do mundo na qual a ação efetiva exhibe-se e exhibe sua temporalidade”.¹⁹⁷

Nosso olhar se volta, agora, para o texto conforme foi entregue ao leitor, buscando ver quais aspectos são ressaltados quanto à forma da tessitura da intriga utilizada para narrar os fatos sobre as personagens. Trataremos as narrativas jornalísticas da personagem Leonardo Pareja dentro de um processo de refiguração das narrativas de Lúcio Flávio Vilar Lírio, identificando o que permanece e o que não permanece no fluxo narrativo, as igualdades e as diferenças das narrativas dessas duas personagens criminais em épocas diferentes.

Essa etapa, que completa toda a significação narrativa, será analisada já em novo diálogo com a prefiguração. É fundamental ressaltar que não estaremos realizando um estudo de recepção. O leitor está posicionado e é o jornalista-narrador que, por uma ação de *memória*, reatualiza “comportamentos míticos” comuns às narrativas de Leonardo Pareja e Lúcio Flávio Vilar Lírio. Já foi tratado, no primeiro capítulo desta dissertação, que teve como foco o processo de configuração, que é a partir de um acontecimento de grande repercussão via meios de comunicação que a personagem começa a ser inserida no fluxo narrativo de personagens criminais romantizadas. É a esse momento pontual da vida de Leonardo Pareja que voltaremos agora, antes de avançarmos no entendimento do terceiro ato mimético.

Estamos em 31 de agosto de 1995. Um crime acontece na Bahia. Ganha a cena um rapaz de 21 anos, foragido da Penitenciária de Anápolis, Goiás. A “menina” Fernanda Gabeira Viana, de 14 anos, estava com o pai Paulo Viana, “um dos mais conhecidos publicitários baianos”,¹⁹⁸ em Salvador, na Bahia, quando ambos foram rendidos quando saíam de uma festa. A autoria do crime era de Sérgio Ricardo Sales da Silva e Leonardo Rodrigues Pareja. Pai e filha seguiram com os

¹⁹⁷ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994. tomo I, p. 110.

¹⁹⁸ SEQUESTRADOR continua com menina como refém em hotel. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 set. 1995.

assaltantes até um caixa eletrônico para que o publicitário sacasse R\$ 20 mil. Nervoso, Paulo não lembrou a senha do banco. Sérgio Ricardo sugeriu então que eles ficassem com a menina e soltassem o pai, para que, no dia seguinte, ele realizasse o pagamento do resgate.¹⁹⁹

Preocupados, familiares saíram em busca dos dois. Um vigia de um estacionamento informou que os havia visto sendo assaltados. A polícia foi acionada. Às 9 horas do dia seguinte, um dos seqüestradores ligou para informar ao publicitário o número da conta bancária em que o dinheiro deveria ser depositado. A ligação foi rastreada pela polícia e logo se descobriu que eles estavam no Hotel Samburá, em Feira de Santana, também na Bahia. Sérgio Ricardo foi preso quando saiu do prédio para ir ao Bradesco checar o depósito. Leonardo Pareja percebeu a movimentação no Hotel e fez a menina, sobrinha de uma nora do senador Antônio Carlos Magalhães, de refém.²⁰⁰

Fernanda permaneceu como refém de Pareja por mais de sessenta horas. A polícia cedeu e aceitou fazer um acordo, fornecendo dinheiro e um carro Monza para que ele fugisse. A refém foi trocada pelo advogado Luiz Augusto da Silva Lima.²⁰¹ Na Bahia, nos quatro anos que antecederam o caso, em todos os registros de seqüestro em que a polícia conseguiu localizar os culpados, os seqüestradores foram mortos. Dessa vez, porém, conforme admitiram policiais, a ligação da refém com a família do senador Antônio Carlos Magalhães fez a ação ser cercada de mais cautela.²⁰²

Em uma primeira matéria, Leonardo Pareja é descrito como “homicida e assaltante de bancos”.²⁰³ Mas, à medida em que os fatos em que ele é o ator principal vão se desdobrando e a inserção de seu nome persiste nos jornais, logo se percebe tratar-se de uma personagem criminal diferente: capaz de frases de efeito, ações inesperadas, denúncia de corrupção policial, mobilização de presos para a maior rebelião em presídios já registrada no País até aquela data e, ainda, capaz de despertar admiração em reféns.

Para dar conta do entendimento do terceiro ato mimético, Ricoeur divide-o em quatro etapas: o círculo da mimese; configuração, refiguração e leitura; narratividade

¹⁹⁹ BANDIDO liberta menina e leva outro refém. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 set. 1995.

²⁰⁰ *Idem, ibidem.*

²⁰¹ *Idem, ibidem.*

²⁰² SEQUESTRADOR continua com menina como refém, *op. cit.*

²⁰³ *Idem, ibidem.*

e referência; e tempo narrado. Para o autor, se é verdade que é encadeando as três etapas da mimese que se institui a mediação entre tempo e narrativa, coloca-se uma questão prévia, a de saber se esse encadeamento marca verdadeiramente uma progressão. Ricoeur tenta responder aqui à suspeita de *circularidade viciosa* que a travessia da mimese I à mimese III, por meio da mimese II, não deixa de suscitar.

Quando as normas, o esquematismo e a tradição são reconfigurados temporalmente nesse mundo do agir, sempre se atualizando no ser e na história, parece que o ponto de chegada reconduz ao ponto de partida ou, ainda, que o ponto de chegada parece antecipado no ponto de partida. A mimese, então, seria circular porque essa refiguração volta a ser material para a prefiguração. Contudo, esse círculo da mimese não é vicioso, ele se assemelharia mais à forma de uma espiral sem fim que faz a mediação passar muitas vezes pelo mesmo ponto, mas sempre em uma altitude diferente.

É isso que acontece com as narrativas de Lúcio Flávio e Leonardo Pareja. Não é que não existam diferenças entre eles, tanto na caracterização – fluxo do tema – quanto na forma de tratar os casos - fluxo das estratégias narrativas –, mas que, ao ler, ou refigurar, as narrativas de Pareja, o jornalista considera como importantes dados similares aos encontrados nas narrativas sobre Lúcio Flávio. Um fato inegável e passível de investigação (para melhor entendimento do que estamos desenvolvendo nesta dissertação, conferir os quadros-sínteses do fluxo do tema e das narrativas estratégicas que apresentamos como apêndices finais). Pensamos essas narrativas dentro da noção de círculo hermenêutico, seguindo o estudo de Ricoeur, ou seja, a noção de que a compreensão ou definição de alguma coisa já pressupõe uma compreensão ou definição prévia daquela coisa. Duas versões de *circularidade* provocariam essa interpretação de círculo vicioso.

De um lado, podemos ser tentados a dizer que a narrativa coloca consonância onde há apenas dissonância, dando forma ao que é informe. Nesse ponto, o autor esclarece que corremos o perigo de pensar que a consonância narrativa se impõe sobre a dissonância temporal, formando uma *violência da interpretação*. Contudo, nem a narrativa se reduz apenas à consonância, nem a temporalidade à discordância. Existe um caráter dialético na relação. Dessa forma, as intrigas nunca são apenas concordância, elas próprias também conduzem à distensão. Por mais que o desejo pela “ordem” seja forte em todos nós, que neguemos a fluidez de significados que tanto caracteriza a contemporaneidade, é

preciso reconhecer os paradoxos do tempo.²⁰⁴

Há ainda outro lado sobre a *circularidade* que merece atenção. É a proposição de que o círculo vicioso pode revestir-se de outra forma: a redundância. “Seria o caso se a própria *mimese I* fosse desde sempre um efeito de sentido da *mimese III*. *Mimese II* não faria então senão restituir à *mimese III* o que ela teria tomado da *mimese I*, posto que a *mimese I* já seria obra da *mimese III*”.²⁰⁵ A objeção da *redundância* pode ser explicada pela análise da primeira etapa da *mimese*.

Se não há experiência humana que já não seja mediada por sistemas simbólicos e, dentre eles, pelas narrativas, parece inútil dizer que a ação está em busca de narrativa. A verdade é que a experiência já se encontra em um estado narrativo que não procede da projeção, mas da literatura na vida. Por isso, podemos ver, em um encadeamento episódico de nossas vidas, “[...] histórias (ainda) não narradas, histórias que pedem para ser contadas, histórias que oferecem pontos de ancoragem à narração”.²⁰⁶

Na narrativa criminal analisada, percebemos essas três possibilidades citadas acima. Na forma de narrar o fato inicial da vida “pública” do assaltante – o crime que o leva definitivamente para as páginas dos jornais – deixa-se aberto o entendimento de que muito ainda precisa ser contado. O entendimento é que tantas outras histórias correm no entorno do acontecimento escolhido como principal. Pelo seqüestro não ter tido fim no lugar do crime, a reportagem indica que mais histórias acontecerão e, além disso, mais precisa ser conhecido para que se compreenda o porquê de aquilo ter ocorrido. Uma resposta que será perseguida a partir do primeiro incidente é **quem é Leonardo Pareja**. Outra questão importante das notícias estudadas é que a personagem persiste como tema de narrativas por um longo período, inclusive até após a morte. Lúcio Flávio e Leonardo Pareja terão seus nomes lembrados em outras matérias, como coadjuvantes ou atores principais sobre incidentes que não se ligam mais ao fato inicial, mas a outros acontecimentos que movimentam a crônica policial e receberão enfoque prioritário com manchetes de páginas, “sub-retrancas” completando as histórias, fotos e infográficos desenhando a movimentação do acontecimento e destacando o envolvimento daquela personagem. E esses são fatos tidos sempre como marcantes no meio de tantas

²⁰⁴ RICOEUR, *op. cit.*, p. 110-111.

²⁰⁵ *Idem, Ibidem*, p. 114.

²⁰⁶ *Idem, Ibidem*, p. 115.

outras histórias de crimes praticadas no País, muito por conta do envolvimento do nome do “bandido” conhecido.

Sobre as “histórias que pedem para ser contadas”, podem ser indicados como exemplos dados sobre o advogado que se ofereceu para trocar de lugar com a “menina” Fernanda. O jornalista-narrador não esconde a curiosidade e a ânsia por explicar o fato de uma pessoa que se encontra em posição segura perante um ato de violência – e, além disso, com 41 anos, casado e pai de dois filhos – pedir para trocar de lugar e vivenciar o medo de estar em um carro com um “bandido” perseguido pela polícia.

Sem indicar a fonte, o repórter acrescenta à informação inicial – Luiz Augusto tomou a decisão porque ficou sensibilizado com o sofrimento da família da estudante – outra repleta de significação: “Advogado e comerciante, ele tem também pretensões políticas. Ele foi candidato derrotado a vereador nas eleições de 1992 e a deputado estadual em 1994. Agora, ainda estava disposto a tentar uma nova vaga na Câmara Municipal de Feira de Santana nas eleições de 1996”.²⁰⁷ Ainda segundo a mesma matéria, “[...] ele chegou confiante ao hotel, mas perdeu a tranqüilidade quando o seqüestrador exigiu que sua roupa fosse ensopada com álcool e ele permanecesse algemado até o momento da fuga”.²⁰⁸

E também existem “histórias que oferecem pontos de ancoragem à narração”. A preocupação da família, a busca por informações, o encontro com o vigia que presenciou o assalto, a escuta da polícia, dentre outras, mostram a preocupação do jornalista-narrador de detalhar o ocorrido, registrando o máximo de outras histórias relacionadas, deixando aquela principal com um parêntese no meio, um espaço de suspensão do tempo que apresenta subentendido um *enquanto isso...* Na continuidade da narrativa sobre o seqüestro seguido de fuga, vão sendo inseridas notas para explicar *de quem se fala*, assim como para abrir ao leitor um horizonte de outras histórias inseridas nessa principal. Para dar explicações, por exemplo, citamos matéria publicada no dia 7 de setembro de 1995, em *O Globo*. É a primeira vez que a história de vida de Pareja é resumida. No entanto, não aparece fonte para os dados apresentados. O texto já começa ressaltando que ele é oriundo de classe média alta e segue tratando que ele começou a praticar pequenos furtos depois que a família foi à falência, durante o Plano Cruzado. A narrativa lembra o **perfil classe**

²⁰⁷ BANDIDO libera menina e leva outro refém, *op. cit.*.

²⁰⁸ *Idem, ibidem.*

média e a infância como motor para o comportamento criminal, características que, mais à frente, na mesma narrativa, são acrescentadas de novas informações. Como a foto fechada no rosto de Leonardo Pareja, usada para ilustrar a notícia citada acima, tinha como fonte o jornal *O Popular de Goiânia*, supomos, pela falta de indicação de fontes, que a história do passado da personagem contada pelo jornal tenha provável origem no arquivo daquele periódico.

O sequestrador é filho único e frequentou os melhores colégios de Goiânia; fala inglês e espanhol, fez curso de computação e estudou piano. Com a falência da família trocou a avenida Rio Verde, numa área de classe média alta, pelo Setor dos Afonsos, bairro pobre de Aparecida de Goiânia. Há três anos, morreu o pai de Leonardo - o empresário e fazendeiro Pedro Pareja - fazendo a renda da família cair ainda mais. Leonardo e a mãe, Luiza, foram então morar numa casa construída em sistema de mutirão na cidade de Senador Canedo, na Grande Goiânia.²⁰⁹

A notícia trata também do **rico capital intelectual** da personagem ao citar fala do delegado Waldir Barbosa, que negociou com Leonardo a libertação da menina em Feira de Santana, dizendo que ele tem um QI (coeficiente de inteligência) “bastante elevado” e que “analisa tudo nos mínimos detalhes para depois agir”.

Há também fatos que são oferecidos tanto como pontos de ancoragem, como para responder a uma necessidade de narração. Um exemplo é o engano ocorrido com o paulista Alberico Campos Sobrinho, de 32 anos. No fim da matéria considerada acima, em uma nota separada por um pequeno espaço branco do último parágrafo da notícia e iniciada pela palavra engano, escrita em caixa-alta e negrito, o jornal suspende novamente o tempo narrado para inserir um novo *enquanto isso...* Leonardo Pareja ainda estava foragido, quando Alberico foi perseguido em rodovias da Bahia e de Minas Gerais junto com um amigo e um tio de 78 anos que ele foi buscar em Riacho de Santana. O vidro de seu carro, um Monza similar ao que foi utilizado por Pareja na fuga, chegou a ser atingido por um tiro de escopeta. Ele desistiu de seguir viagem e pediu que um parente fosse buscá-lo em Contagem, Minas Gerais. Inicia-se aqui a indicação de despreparo dos policiais que, mais tarde, ganha destaque nos jornais pelo acúmulo de situações inesperadas em que Pareja “dribla” a ação policial, inclusive cercos com mais de trezentos agentes.

²⁰⁹ DESPISTADA, polícia procura por seqüestrador na Bahia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 set. 1995.

Continuando os estudos da terceira mimese, Ricoeur recupera os conceitos de esquematismo e tradicionalismo – respectivamente, ativando entendimento e intuição – concentrado na reflexão sobre a transição da mimese II para a mimese III operada pelo ato da leitura. Isso ele faz para mostrar como o ato de leitura, que é o vetor da aptidão da intriga de moldar a experiência, articula-se com o dinamismo próprio do ato configurante e o prolonga e reduz a seu termo.

O primeiro ponto é a desmistificação dos conceitos. Ele se opõe à idéia de considerar um *dentro* e o outro *fora* do texto. Esquematização e tradicionalismo são de imediato categorias da interação entre a operatividade da escrita e a da leitura. De um lado, eles regulam a capacidade da história de se deixar seguir, fornecem diretrizes como a regra formal, o gênero ou o tipo exemplificado pela história narrada. Por outro lado, é o ato de ler que acompanha a configuração da narrativa e atualiza sua capacidade de ser seguida. Seguir uma história é atualizá-la na leitura. O texto só se torna obra na interação do texto com o receptor. Assim, o destinatário vai jogar com as coerções narrativas, efetuar desvios, preencher as lacunas, participando ativamente da construção narrativa.

A entrada, pela leitura, da obra no campo da comunicação marca ao mesmo tempo sua entrada no campo da referência. 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, 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 prefigurada 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.²¹⁰

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. Essa ação também é percebida por Todorov, mas como uma percepção de “função” de leitor implícita mesmo no texto. Ao ler uma história, o leitor, em um primeiro momento, interage com o mundo da personagem, identificando-se com ela. Ele sai do seu lugar natural (o de leitor) e se entrega ao mundo de relato. Já em outro momento, ele se situa ao nível de interpretação do texto, apropriando-se da mensagem de forma diferenciada.²¹¹

A questão fundamental é o aspecto inacabado do texto. Primeiro porque oferece diferentes brechas, buracos, lugares indeterminados que o leitor deve concretizar, e depois porque o texto é inacabado, já que o mundo que o propõe se define como correlato intencional de uma seqüência de frases que precisa ser transformada num todo. A obra de Ricoeur pressupõe, portanto, uma idéia central de polissemia do texto, estudada no capítulo anterior, que se revela sempre como uma leitura plural.

Porém, é preciso lembrar que o autor trata do leitor de uma forma geral e aqui estamos falando de um leitor posicionado na produção narrativa, que é o jornalista-narrador. Esse já realiza, antes de devolver o texto ao seu leitor, um trabalho de preenchimento de brechas. É observável em muitos momentos a falta de fontes para indicar a origem de determinadas afirmações dadas sobre a personagem criminal. Informações que associam, por exemplo, um acontecimento da infância a um trauma decisivo para a passagem do sujeito “comum” para o “criminal”, já demonstram uma tentativa inicial, ainda na produção, de preenchimento de lacunas e brechas deixadas na narrativa do acontecimento como indispensável para a narrativa da vida. Sendo assim, o jornalista-narrador antecipa de alguma forma essa história, no momento em que, antes de escrever, ele realiza uma leitura do determinado fato.

Além de fazer uso de elementos da prefiguração do mundo do agir humano, formas e conteúdos já existentes sustentam o mesmo padrão de escrita. Por isso, é preciso compreender um pouco mais a matriz de onde vêm as referências desse leitor posicionado, ou melhor, como se dá a construção das referências que esse leitor específico tem como base para refigurar a narrativa. Mais do que ler a narrativa a partir do sistema cultural amplo ao qual está inserido junto com os outros leitores, existe um *senso comum* próprio do campo, sobre o que é notícia, que deve ser examinado. Para nos aprofundar um pouco mais nessa questão da referência própria do campo, trataremos os conceitos de *autoridade jornalística* e *objetividade* versus a compreensão de notícias como “estórias”. Aproveitaremos essa parte para

²¹⁰ 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.

²¹¹ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

nos aprofundar ainda mais nas estratégias narrativas percebidas nesse fluxo narrativo específico que refigura personagens criminais romantizados ao longo de décadas.

3.1 A AUTORIDADE JORNALÍSTICA

Zelizer realizou um exame das narrativas jornalísticas sobre o assassinato do presidente dos Estados Unidos John F. Kennedy, morto em novembro de 1963, para perceber os modos como os jornalistas se firmaram como porta-vozes autorizados do assunto. A autora entende que os jornalistas transformam a história do assassinato também numa narrativa sobre si mesmos, reforçando sua posição como autoridades culturais acerca dos eventos do *mundo real*.²¹²

O acontecimento do assassinato do presidente foi um ponto de virada na evolução da prática jornalística norte-americana, legitimando a televisão como instrumento mediador da experiência pública nacional. A demanda imediata por qualificação jornalística e por testemunhas oculares, que caracterizou esse evento, fez com que o público confiasse nos jornalistas para dizer o que realmente havia ocorrido.

A autora se baseia nos estudos de Émile Durkheim para chegar ao conceito de *autoridade cultural*. A noção de representações coletivas de Durkheim, entendida como um meio pelo qual as pessoas estruturam modos coletivos de compreensão do mundo, sugere que a *autoridade* é gerada por pessoas que a ela dão sentido com uma forma representativa. Assim, a autora pressupõe que a autoridade age como uma fonte de conhecimento codificado que orienta as pessoas acerca de padrões adequados de ação, criando uma *comunidade* entre aqueles que partilham esse conhecimento semelhante de *autoridade*.

Tal premissa estabelece os modos de ação de *autoridade* dentro do reino da prática comunicativa. Em outras palavras, “[...] os jornalistas engajam-se ativamente em discussões e argumentações culturais e, na realização do seu trabalho, debatem com outros repórteres os temas que lhes se apresentam como importantes”,²¹³

Isso significa que os jornalistas produzem um juízo acerca de sua coletividade de maneira menos formalizada do que aquela sugerida pelos códigos profissionais. Fato que nos leva a uma definição operatória de *autoridade jornalística*. Conceituada como a capacidade dos jornalistas de se firmarem como porta-vozes legítimos e confiáveis dos eventos da “vida real”, a *autoridade jornalística* é entendida, para Zelizer, como um caso específico de autoridade cultural por meio do qual os repórteres determinam o seu direito de apresentar interpretações legítimas acerca do mundo. E é no contexto da prática jornalística que a *autoridade* se situa. Uma prática que se constitui numa espécie de “trabalho secreto”, no qual os jornalistas apresentam os eventos pelos enquadramentos discursivos que constroem a realidade, mas sem revelar os segredos, as fontes e os métodos para tal processo.

O público tende a protestar contra isso apenas quando não gosta do que está sendo apresentado. Visto que a seleção, a formação e a apresentação dos eventos dependem fundamentalmente do modo como os jornalistas decidem construir a notícia de uma forma ou de outra, agir adequadamente, ‘como jornalista’, depende da capacidade dos repórteres de fazer uso dos códigos de conhecimento coletivo. Imprensados entre o público e o evento a ser descrito, os repórteres são capazes de construir aquilo que lhes parece ser preferível e estrategicamente importante graças à pressuposição de que eles dispõem de alguma autoridade acerca das matérias que narram.²¹⁴

A *autoridade* é importante não apenas devido ao seu efeito sobre o público, mas também por causa do seu efeito sobre os comunicadores, que se valem de construções da realidade para moldar os eventos externos nos seus próprios termos. Esse agir adequadamente – “como jornalista” – trata, em grande parte, da prática discursiva. O papel da narrativa na formação da coletividade jornalística é central, pois as estratégias narrativas, as distinções entre fato e ficção, os determinantes estilísticos e as questões de apresentação dizem respeito não apenas a *como* os jornalistas apresentam suas versões dos eventos públicos, mas ao *modo como* os repórteres atribuem a eles mesmos o poder de interpretação dos fatos. Um ato padronizado pela repetição narrativa, que sugere que os jornalistas funcionam como uma *comunidade interpretativa*, como um grupo que se autocrédencia por meio de suas narrativas e suas *memórias coletivas*.²¹⁵

O ato padronizado de interpretação dos fatos ocorre pela repetição narrativa que, neste estudo, se entende que perpassa inclusive décadas apresentando similares formas e conteúdos, e pode ser notado na seqüência das histórias sobre a personagem, mesmo em veículos de comunicação diferentes. O período de fuga de Leonardo Pareja, após o seqüestro e a cobertura jornalística de sua prisão, é um exemplo disso. Em uma primeira matéria publicada em *O Globo*, em 5 de setembro de 1995, o tema principal da narrativa era todo o esforço policial para conseguir prender Pareja, “[...] com mais de mil homens vasculhando toda a Chapada Diamantina à procura do seqüestrador”.²¹⁶ Na segunda, começa a ressaltar a inteligência do “bandido”, capaz de empreender fugas espetaculares e, por mais de uma vez, ter “[...] conseguido driblar a polícia e escapado”.²¹⁷ Esse segundo aspecto, que contrapõe a inteligência de Pareja à incapacidade demonstrada pela polícia de prendê-lo, se fixa na narrativa e vai aparecer repetidamente como tema indispensável em outras notícias subsequentes.

²¹² ZELIZER, Barbie. *Covering the body: the Kennedy assassination, the media and the shaping of a collective memory*. Traduzido para o português por MTGF de Albuquerque. Revisão técnica de Afonso de Albuquerque. Chicago and London: University of Chicago Press, 1992. 299p. **Introduction:** narrative, collective memory and journalistic authority. p. 1-13.

²¹³ *Idem, Ibidem*, p. 2.

²¹⁴ *Idem, Ibidem*, p. 12.

²¹⁵ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

²¹⁶ MIL POLICIAIS caçam seqüestrador na Bahia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 set. 1995.

²¹⁷ POLÍCIA desiste das buscas a seqüestrador. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 set. 1995.

No dia 18 de setembro de 1995, Leonardo Pareja, numa atitude muito similar à de Lúcio Flávio, quando envia carta aos jornais *O Globo* e *Jornal do Brasil*, também transforma um meio de comunicação em personagem da crônica policial. O “assaltante” telefonou para uma emissora de rádio, chamada Rádio Subaé, de Feira de Santana, na Bahia, onde ocorreu o seqüestro, para, “[...] segundo disse, desmentir informações falsas que estão espalhando a seu respeito”.²¹⁸ De acordo com a reportagem, Leonardo demonstrou tranqüilidade e bom-humor, disse que “a situação estava sob controle” e que a “polícia estava fria”, fazendo referência a uma brincadeira de criança. Na mesma entrevista da rádio, Pareja demonstrou surpresa ao saber, pelo locutor, que ficou famoso em Feira de Santana, “[...] onde foi montado um fã clube que usa até camisas com a foto do assaltante estampada”.²¹⁹ O “seqüestrador” demonstrou tranqüilidade quanto à possibilidade de a polícia localiza-lo e só perdeu o bom-humor quando o locutor insistiu na mesma pergunta. “A minha esquerda, agora, tem cem metros. A minha direita, a mesma coisa. À frente, mais ainda. **Pipoco** o primeiro que aparecer nessa distância”.²²⁰

No dia 2 de outubro de 1995, Pareja tentou novo contato com a rádio, mas não conseguiu dar entrevista, pois não havia locutor no estúdio. A ligação foi a pista que permitiu à polícia baiana descobrir que ele estava em Goiás. Na terça-feira, já de posse da informação repassada pela Embratel de que a localização exata da ligação era Aparecida de Goiânia e sabendo as características e placa do carro que estava sendo usado por Pareja, a polícia encontrou o seqüestrador, mas ele escapou novamente.

Às 21 h da terça-feira, um dos 15 homens da Delegacia Estadual de Investigações Criminais (Deic) identificou o carro no estacionamento da Igreja Assembléia de Deus. Dentro do templo já estavam dois agentes da polícia.

O pastor Júlio César contou que o culto já estava quase no fim quando Leonardo entrou na Igreja. Logo depois, ele viu quando um policial entrou no templo e sacou a pistola que estava na cintura. Embora pelos menos cem pessoas estivessem no templo, houve troca de tiros [...].²²¹

Na confusão, a estudante Cíntia Martins Ferreira, 13 anos, foi atingida na perna. Pareja fugiu pela porta lateral da Igreja. A autoria do disparo foi posteriormente assumida por Pareja, que demonstrou arrependimento. Vale lembrar que o “bandido social”, estudado no capítulo anterior, não pode contar com a desaprovação do “povo” e a fala do seqüestrador, registrada no dia em que ele se apresentou à polícia por *O Globo*, em 13 de outubro de 1995, demonstra essa tentativa: “Fiquei descontrolado depois de ter atingido a menina. Ela era uma pessoa amiga e inocente. A partir desse dia comecei a pensar em me entregar”.²²² Na matéria que conta a rendição de Pareja, uma “tabela de memória”, com título “Fuga durou um mês e meio”, expõe as ações principais, segundo seleção do periódico, vividas pela personagem enquanto foragida. Entre todos os fatos, que estão sendo lembrados nesta dissertação, encontramos na “tabela” informação que reforça o pedido de desculpas do seqüestrador por balear Cíntia. No dia 10 de outubro de 1995, está registrado que “Leonardo escreve uma carta para a apresentadora de Tv Lília Teles, dizendo que estava arrependido, pois não tinha a intenção de ferir a menina”.²²³

Por fim, uma reportagem publicada em *O Dia*, jornal popular carioca, resume bem e coloca de forma explícita em todo o texto e, também, logo no título, o sentimento que desperta as seguidas fugas empreendidas por Leonardo: “Fazendo a polícia de boba”. Na página, um infográfico é usado para ilustrar ainda mais o que o jornal chama de “brincadeira de gato e rato”. A rota, exposta no infográfico quase em “zig-zag”, ilustra o caminho já percorrido nos 35 dias de foragido.

Pareja levou Luiz Antônio em um monza para a cidade de Paramirim. Lá, largou o refém e o carro e seqüestrou um casal de namorados. O casal foi solto em Macaúbas. No dia 4 de setembro, o criminoso, já em Riacho de Santana, abandonou o Gol e despistou a polícia baiana.

Tem sido assim nos últimos 35 dias. Uma brincadeira de gato e rato. Só que a polícia, mesmo descobrindo o paradeiro do seqüestrador, não consegue colocá-lo na cadeia. Pareja resiste como pode e, sempre usando reféns como escudo para escapar.²²⁴

Após despistar a polícia, inclusive mudando suas características físicas, as declarações sobre Leonardo Pareja por parte do delegado especial Waldir Gomes Barbosa, da polícia baiana, começam a apontá-lo como “[...] muito mais perigoso que qualquer pessoa possa supor. Não tem o menor amor à vida. Sabe que pode morrer a qualquer momento. Por isso, mata sem o menor ressentimento”.²²⁵ A fala do delegado é seguida de uma frase do repórter, a qual não tem fonte, que adjetiva Pareja como “esperto”. Citando os fatos, o jornalista-narrador realiza um juízo de valor e afirma:

Além de violento, Pareja também é esperto. De onde foge, não deixa pistas (como agora em Goiânia, onde mais de 50 policiais reviraram a vila e

²¹⁸ SEQUESTRADOR dá entrevista. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 set. 1995

²¹⁹ *Idem, ibidem*.

²²⁰ *Idem, ibidem*, grifo do autor.

²²¹ SEQUESTRADOR escapa novamente. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 out. 1995.

²²² SEQUESTRADOR se entrega em Goiás. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 out. 1995.

²²³ FUGA durou um mês e meio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 out. 1995.

²²⁴ FAZENDO a polícia de boba. *O Dia*, Rio de Janeiro, 8 out. 1995.

²²⁵ SEM AMOR algum à vida. *O Dia*, Rio de Janeiro, 8 out. 1995.

não o encontraram mesmo ferido). Além disso, descoloriu os cabelos com água oxigenada, deixou a barba crescer e está usando óculos.²²⁶

Na prisão de Leonardo Pareja, mais uma vez a inteligência do bandido é sobreposta ao despreparo da polícia. De acordo com *O Globo*, a fuga apenas tem fim quando o seqüestrador decide se entregar. “Venci o jogo com a polícia” é a fala destacada entre aspas pelo jornal, no título da entrevista “corpo-a-corpo” com a personagem.

O seqüestrador se apresentou ao juiz da 4ª Vara Criminal de Goiânia. Mas não foi uma rendição comum. A pedido de Pareja, o juiz foi à Santa Helena, num avião cedido pela TV Anhanguera, que intermediou a rendição dele. Mais uma vez, um meio de comunicação é posto como personagem da trama. Porém, *O Globo* não oferece muitos detalhes sobre a mediação realizada pela emissora, como foi o contato com o assaltante etc. Os pormenores ficam fora da narrativa desse jornal, mas são encontrados em outras fontes.

A revista *Isto É*, de 18 de outubro de 1995, informa que Pareja entrou em contato com a TV Anhaguera, afiliada da Rede Globo em Goiânia, exigindo a presença da apresentadora Lília Teles, que o entrevistara quarenta dias antes, quando ele seqüestrou a menina Fernanda, em Feira de Santana. A revista destaca ainda a fala do diretor de jornalismo diante da possibilidade do “furo”: “Banquei a viagem na hora, com notícia não se pode piscar”.²²⁷ Mas o que significaria notícia nesse caso: a cobertura de um fato que está ocorrendo ou a participação efetiva a ponto de tornar possível a sua ocorrência?

A questão aqui não era apenas a notícia, pois, se Pareja se entregasse pedindo a ajuda de outro órgão de imprensa, a notícia não deixaria de existir. O importante é o “furo” e a participação viva do repórter no caso. O jornalista-narrador testemunha o passo-a-passo da rendição de forma privilegiada. Esse trecho merece destaque pelo caráter emblemático que traz à tona a relação do público com o repórter. Ao ser inserido na história, sua posição é refigurada. Ele se mostra no fato, participa dele, influencia a realidade, como único ator capaz de assegurar a vida do “bandido”.

De acordo com a mesma reportagem, “Leonardo quis entregar-se à Justiça para escapar à morte na presença da mídia, que o ajudou a espalhar o mito do bandido invencível, inteligente e de bons modos”. Na fala destacada, a palavra “mídia” dá a impressão de não se dirigir apenas ao caso da TV afiliada da Rede Globo, mas a todo meio de comunicação que repercutiu as ações do assaltante. Um dado que demonstra, sobretudo, a existência de um *saber da própria autoridade* comum à *comunidade interpretativa* da mídia.

Zelizer explica que a constituição dos jornalistas como *comunidade interpretativa* significa que eles circulam um conhecimento próprio entre si através de outros canais que não os manuais, os cursos de treinamento e os procedimentos de credenciamento enfatizados pelos códigos formais da profissão. A idéia de *comunidade jornalística* não diz respeito apenas a um grupo com a mesma profissão, mas a um grupo que usa as narrativas e as *memórias coletivas* para se manter coeso, capaz de “ajudar a espalhar o mito do bandido invencível, inteligente e de bons modos” por narrar suas “estórias” com ênfase muito similar por longos períodos de tempo.

A memória coletiva, no sentido de “instrumento de refiguração” ao invés de “instrumento de recuperação”, elabora os padrões de autoridade, que assumem formas privilegiadas que são determinadas pelos seus repetidores. A memória coletiva ajuda as pessoas a utilizarem o passado para dar sentido ao presente, refletindo o conhecimento sobre aquilo

²²⁶ *Idem, ibidem*, grifo nosso.

²²⁷ ESTOU no topo do mundo. *Isto É*, São Paulo, 18 out. 1995.

que é importante, privilegiado e que deve ser apropriado.

Ainda que os repórteres sejam raramente informados das normas de ação pelos editores, a interiorização de um senso coletivo de adequabilidade pressupõe a existência de uma estrutura institucional ou coletiva compartilhada, que existe além dos limites das empresas de comunicação. Essa instituição seria a *memória coletiva*.

A utilização do conceito de *memória* é importante para as discussões sobre *autoridade* porque possibilita perceber a emergência dos padrões de autoridade através do tempo. Não no sentido apenas consensual, mas também no interesse em perceber os conflitos que cercam a visão

autorizada dos eventos tais como são representados. Eventos que emergem na cena pública e recebem atenção da mídia, como o assassinato de um presidente, resultam também em um incidente crítico para os próprios jornalistas, que, a partir do acontecimento, testam seus próprios padrões de ação. Os jornalistas usam o próprio acontecimento para discutir, questionar e negociar os limites da prática jornalística apropriada. “Enquanto recipiente do conhecimento codificado através do tempo e do espaço, a *memória coletiva* reflete a reorganização das práticas pelas quais as pessoas se erigem em autoridades culturais”.²²⁸

Entre os recursos narrativos e institucionais que dão fundamento à pronta circulação das versões particulares dos jornalistas acerca de atividades da “vida real”, talvez o mais estudado seja a *objetividade*. É sobre esse conceito que falaremos a seguir contraposto à idéia de notícia como “estórias”. Observamos que objetividade não é conceito central nesta dissertação, mas os estudos realizados apontam sua impossibilidade e colaboram no entendimento de notícias como narrativas, consideração defendida neste trabalho.

²²⁸ ZELIZER, op. cit., p. 5.

3.2 A OBJETIVIDADE JORNALÍSTICA *VERSUS* NOTÍCIAS COMO “ESTÓRIAS”

O repórter, para se firmar como participante de uma *comunidade autorizada* a escrever notícias, segue um conjunto de procedimentos que emprestam credibilidade ao relato jornalístico entendido como a *objetividade jornalística*. Esta parte do trabalho colabora também no entendimento de mais estratégias narrativas usadas pelo jornalista-narrador na construção de *personagens criminais romantizadas*.

Para Tuchman,²²⁹ o jornalista, ao apurar e escrever sua matéria, somente pode usar seu *news judgement*, que ela define como um tipo de julgamento resultante da experiência profissional e do *senso comum*. Do ponto de vista dos jornalistas, acrescenta a autora, as suas experiências em outras organizações durante um período de tempo validam o seu *news judgement*, que podem ser reduzidos ao *senso comum* ou, em outras palavras, ao que a maioria dos repórteres considera como verdadeiro, ou aquilo que é dado como adquirido.

Hughes²³⁰ afirma que as profissões assumem procedimentos ritualizados para se protegerem das críticas e conclui que a *objetividade* se apresenta como procedimentos de rotina que podem ser exemplificados como atributos formais e que protegem o profissional de erros e dos seus críticos. Assim, o costume de invocar a *objetividade* seria também uma forma de se esquivar dos erros e das críticas, protegendo-se inclusive daqueles que possam se sentir prejudicados com a matéria.

A menos que o repórter tenha levado a cabo uma investigação prolongada, ele geralmente tem menos de um dia de trabalho para se familiarizar com o *background* do acontecimento, para recolher informações e para escrever seu artigo. O repórter sabe que seu trabalho escrito passará através de uma cadeia organizacional composta por uma hierarquia de editores e respectivos assistentes. Como os jornalistas esclarecem prontamente, o processo de uma notícia envolve ‘conjecturas’. O repórter faz ‘conjecturas’ sobre as preferências do editor da seção local e os seus assistentes, que fazem o mesmo gênero de ‘conjecturas’ em relação aos editores da seção política, e estes em relação aos editores principais, que, por sua vez, fazem ‘conjecturas’ sobre as preferências do diretor, e todos eles ‘conjecturam’ a vontade do proprietário. Todos criticarão a notícia após a publicação.²³¹

Os jornalistas precisam de uma noção operativa de *objetividade*, já que o processamento das notícias não deixa tempo disponível para uma análise reflexiva. Para isso, os profissionais defendem que, se todos os repórteres reunirem e

²²⁹ TUCHMAN, Gaye. A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1999. p. 74-90.

²³⁰ HUGHES, apud Tuchman, 1999, p. 75.

²³¹ TUCHMAN, *op. cit.* p. 81.

estruturarem os fatos de um modo descomprometido, imparcial e impessoal, os prazos serão respeitados e os processos de difamação evitados. Apresentar opiniões opostas, os dois lados, provas documentais, falas entre aspas e, até mesmo, estruturar a matéria segundo a lógica da pirâmide invertida,²³² onde as informações mais importantes ficam no lide, demonstram tentativas de criação de *objetividade*. No entanto, tais procedimentos, quando examinados com atenção, chegam até a impossibilitar a *objetividade*.

Duas ou mais opiniões opostas apresentadas na notícia – ou, como os repórteres afirmam, “os dois lados da questão” – não representam uma *objetividade*, mas apenas versões diferentes da realidade com pretensões de verdade. É o que a autora chamou de a *apresentação de possibilidades conflituais*. Em outras palavras, são apenas opiniões querendo ser tomadas como fato.

²³² O *Manual de Redação da Folha de São Paulo* (1992) define “pirâmide invertida” como uma técnica de redação jornalística pela qual as informações mais importantes são dadas no início do texto e as demais, em hierarquização decrescente, vêm em seguida, de modo que as mais dispensáveis fiquem no final. A técnica foi criada para servir melhor os clientes das agências noticiosas, que poderiam transmitir o mesmo texto a todos e permitir a cada um utilizá-lo no tamanho requerido por sua diagramação sem necessidades de operações demoradas: bastava cortar pelo final na medida necessária.

O mesmo se passa com o uso de *provas auxiliares*, tidas como verdades, que também são usadas para a criação da *objetividade*. Tuchman não descarta que há ocasiões em que os jornalistas conseguem obter provas que corroboram uma afirmação. “A asserção dos jornalistas de que ‘os fatos falam por si’ [...] implica uma distinção quotidiana entre ‘os fatos expressivos’ e o repórter que fala pelos ‘fatos’. [...] a avaliação e a aceitação de ‘fatos’ está extremamente dependente dos processos sociais”.²³³

Os jornalistas vêm também as citações com opiniões de outras pessoas como uma forma de prova suplementar. Mas, ao inserir a opinião de alguém, acreditando que não estão participando da

²³³ TUCHMAN, *op cit.*, p. 76.

notícia, o repórter consegue que outros digam o que ele próprio pensa. O uso das citações, para fazer desaparecer da notícia a presença do repórter, estende-se ao uso das aspas como instrumento de sinalização de imparcialidade. Mesmo que concorde com todas as afirmações e termos inclusos entre aspas, estas permitem ao jornalista afirmar que não insere suas opiniões nas notícias.²³⁴

A impossibilidade da *objetividade* ainda é apontada por Tuchman na *estruturação da informação numa seqüência apropriada* – que respeite a importância e o interesse do conteúdo da notícia – a chamada pirâmide invertida. Nesse processo, a informação mais importante relativa a um acontecimento é posta no primeiro

²³⁴ *Idem, ibidem, p. 82.*

parágrafo, e cada parte subsequente do texto deve conter informação de menor importância.

Este, segundo a autora, é o aspecto formal mais problemático para o jornalista. Nos pontos citados, o jornalista ainda poderia afirmar que apresentou pontos de vista contrários, que existiam provas suplementares e que as informações entre aspas representam as opiniões de outras pessoas e não as suas. No entanto, no momento de colocar a informação em uma seqüência, ele apenas pode contar consigo mesmo, por mais que invoque seu profissionalismo e afirme que o *lead* é válido pelo seu *news judgement*.

A invocação do *news judgement* (perspicácia profissional) é uma atitude inerentemente defensiva, pois o *news judgement* é a capacidade de escolher *objetivamente* de entre 'fatos' concorrentes para

decidir quais os 'fatos' que são mais 'importantes' ou 'interessantes'. 'Importantes' e 'interessantes' denotam conteúdo. Por outras palavras, ao discutir a estruturação da informação, o jornalista deve relatar as suas noções de conteúdo 'importante' ou 'interessante'.²³⁵

Tudo isso indicado acima como estratégias usadas pelos jornalistas para se dizerem objetivos e imparciais é encontrado nas narrativas estudadas. Falas entre aspas, dados numéricos e a descrição de fatos são usados muitas vezes para apoiar conclusões dadas pelos narradores como óbvias. Conclusões que vêm até mesmo antes de os dados serem narrados. A ação pode ser vista a partir do encontro de frases opinativas entrelaçadas no meio do texto com informações factuais ou depoimentos de testemunhas, por exemplo.

²³⁵ *Idem, ibidem, p. 83.*

Em 29 de março de 1996, Leonardo Pareja volta às manchetes das páginas policiais. Um grupo de presos se rebelou no Centro Penitenciário Agroindustrial do Goiás (Cepaigo). Os presos mantinham dezesseis pessoas como reféns, entre elas o secretário de Segurança Pública de Goiás, o presidente do Tribunal de Justiça daquele mesmo estado, o juiz da Vara de Execuções Penais, além de promotores e outros juízes. “A rebelião foi liderada por um pequeno grupo de presos considerados de alta periculosidade - a maioria condenada a mais de cem anos. À frente dos rebelados estava Leonardo Pareja”.²³⁶

É interessante notar também como foi entregue essa notícia ao leitor. No título foi

²³⁶ SEQUESTRADOR mantém 16 reféns dentro do presídio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1996.

posto “Seqüestrador mantém 16 reféns dentro do presídio” e, numa legenda abaixo do título, está “Em 1995, Leonardo Pareja passou 39 dias fugindo da polícia, depois de usar como escudo uma jovem durante 60 horas”. A rebelião dos presos com dezesseis reféns, entre eles, autoridades correndo risco de morte não é a grande chamada; é mais uma ação coordenada pela personagem notória.

Usando o celular do juiz da Vara de Execuções Penais, “Pareja confirmou à noite que era um dos líderes da rebelião e das negociações, e fez um alerta: se a polícia invadir o presídio, haverá, segundo suas próprias palavras, um banho de sangue”.²³⁷ A rebelião durou sete dias e teve fim com a saída de quarenta presos

²³⁷ *Idem, ibidem*, grifo nosso.

em seis carros cedidos pela polícia. “Pareja deixou o presídio no volante de um Omega acompanhado do filho do Tribunal de Justiça no banco do carona”.²³⁸

Na página de *O Globo* que contou a fuga dos presos, publicada em 5 de abril de 1996, mais uma vez a história de Pareja está no centro da narrativa. Acima do título, uma linha de texto em destaque já indicava o ator principal do fato. “Desfecho do motim: no carro dirigido pelo seqüestrador, som sertanejo no rádio e velocidade de 220 quilômetros por hora”.²³⁹ Essa notícia é interessante pelo caráter opinativo exemplar que apresenta. Logo no lide o repórter informa que a “[...] fuga de Leonardo Pareja durou seis horas

²³⁸ HÁ 4 dias, o temor: ‘Sobramos eu e o Eduardinho’. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1996.

²³⁹ PAREJA desfruta de mais de 6 horas de fuga e fama. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1996.

e dez minutos, mas pareceu uma eternidade para o estudante de direito Aldo Guilherme Sabino de Freitas, 25 anos”.²⁴⁰

O uso, pelo jornalista-narrador, da palavra “eternidade” destoa da afirmação do estudante que, na seqüência, aparece dizendo que atravessou “[...] os momentos mais eletrizantes [...]” de sua vida. Também nesse texto encontramos mais um dado para exemplificar a afirmação anterior do entrelaçamento da opinião do narrador com dados factuais. Após completar o lide dizendo que “[...] o porta-voz dos rebelados chegou a distribuir autógrafos”, no sublide o repórter introduz a idéia de que “[...] a popularidade veio de onde menos se esperava”²⁴¹.

²⁴⁰ *Idem, ibidem*, grifo nosso.

²⁴¹ *Idem, ibidem*, grifo nosso

O próprio presidente do Tribunal de Justiça disse que Pareja foi fundamental para a solução do impasse. Na véspera, o diretor do presídio, Nicola Limongi, deixara escapar, ao ser liberado, uma frase no mínimo inesperada:

- Estou vivo principalmente graças a Deus e depois ao Pareja. Senão, não sei o que seria de mim.²⁴²

Esse juízo de valor posto como que imbricado no acontecimento, feito pelo jornalista-narrador, é comumente encontrado em outros veículos de comunicação e, mais do que isso, apresentando referências comuns. O fato de os reféns apresentarem simpatia em relação a ele é sempre narrado com estranhamento contraposto à figura do “bandido”. No *Jornal do Brasil*, em 6 de abril de 1996, uma notícia dava conta dos presos que fugiram com Pareja, mas já haviam sido recapturados, enquanto uma sub-retranca resumia as características do

²⁴² *Idem, ibidem.*

“sequestrador”. Nesta, o repórter contava que “Pareja ganhou fama de bom bandido. Seqüestra, assalta à mão armada e ainda assim conquista a simpatia de reféns, promotores, juízes e policiais. Entre a população goiana ganhou status de celebridade”.²⁴³

Existe aqui também um trabalho narrativo que romantiza a personagem. Por isso, vale considerar as relações amorosas de Pareja, que também podem ser citadas como exemplo para melhorar o entendimento da teoria tratada aqui. Na romantização da personagem, prevalecem prioritariamente as falas como bandido social, denunciador, mas também as citações da existência de uma namorada e de uma amiga colaboram nessa

²⁴³ O FILHO inteligente que dava trabalho desde criança. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 abr. 1996.

construção romântica. Contudo, a significação de traição, do aspecto “mulherengo” da personagem não é dada explicitamente. Ela é posta implicitamente na escolha de uma *tessitura* particular das informações obtidas pelo repórter. A palavra amiga não é posta entre aspas, mas a forma narrativa empregada para falar dela quase nos força a ver as aspas que dão tom desconfiado em torno da palavra.

Em 18 de dezembro de 1996, a revista *Veja*, na página de polícia, publica foto de Leonardo deitado em uma rede abraçado carinhosamente por uma mulher. Na matéria, publicada após a morte dele, são denunciadas as regalias que ele tinha no presídio. Após se tornar monitor de um curso interno, ele não comia no refeitório e sua alimentação era preparada por um cozinheiro do presídio pago por ele. É aqui que entra a fala da namorada, Vanessa Ferreira Fagundes, de vinte anos, que lembrou que a cela de Pareja parecia uma suíte. Ela passou com ele o último domingo antes do assassinato como se estivessem em “lua-de-mel”. Inclusive tiraram fotos que, após o filme revelado, mostrou Leonardo com ela, mas também com uma “amiga”.²⁴⁴

A namorada apareceu pela primeira vez nas narrativas sobre Leonardo Pareja no dia da publicação da morte dele. Ela confirmou a versão de que Pareja tinha

²⁴⁴ ROCHA, Leonel. De galã a presunto. *Veja*, São Paulo, 18 dez. 1996. Polícia, p. 122-123.

medo de ser agredido dentro do presídio, pois, desde a fuga do Cepaigo, ele se colocou como um negociador que os presos tinham com a direção da instituição. Ele tinha receio de que os presos acreditassem que ele teria falado sobre o plano de fuga pelo túnel.

No dia do enterro, a agressão sofrida pela namorada por uma rival foi destacada no jornal *A Folha de São Paulo*.²⁴⁵ Wagna Martins, de 31 anos, se disse “amiga do morto” e afirmou que Vanessa não era a namorada verdadeira de “Leozinho” (como Pareja era conhecido). Segundo Wagna, as declarações de Vanessa estariam prejudicando a imagem de Leonardo Pareja. Mas Vanessa se defendeu e disse que eles se conheciam desde os treze anos, pois foram colegas de rua. O próprio Pareja teria pedido a ela que falasse das suspeitas dele, caso algo ocorresse. “Ele

²⁴⁵ RIVAL agride namorada de morto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 dez. 1996. Cotidiano, p. 3.

dizia que falar seria bom para o livro dele” .²⁴⁶

Acredita-se que a referência tem como base a *prefiguração*, mas o fato de a interpretação dos fatos seguir linhas tão parecidas em veículos diferentes faz pensar na existência de um referencial construído na prática e nas relações sociais com os pares. Algo revelado, inclusive, na definição de notícia como artefato cultural.

Como uma forma cultural, um produto da cultura, as notícias são um artefato que involuntariamente se apóiam ou fazem uso de padrões preexistentes para produzir sentidos.²⁴⁷ As notícias são encaradas

²⁴⁶ *Idem, ibidem.*

²⁴⁷ SCHUDSON (*apud* TRAQUINA, Nelson). As notícias. In: _____ *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1999. p. 167-176.

**como narrativas culturalmente
construídas.²⁴⁸**

**Falando de modo geral, Schudson²⁴⁹
explica que as pessoas não vêem as
notícias como elas acontecem; elas
apenas ouvem ou lêem sobre elas. Com o
tempo, fica claro que os relatos das
experiências, tal como “estórias”, devem
ter certas qualidades formais. É aqui que
aprendemos algo importante sobre a
forma, que os jornalistas aprendem de
maneira semelhante. Eles escrevem as
notícias como “estórias”, dão forma. Isso
leva à interpretação de que as notícias não
são ficcionais, mas convencionais.**

²⁴⁸BIRD, Elizabeth; DARDENNE, Robert. Mito, registro e “estórias”: explorando as qualidades narrativas das notícias. In: TRAQUINA, Nelson (Org.) *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1999. p. 263-277.

²⁴⁹SCHUDSON, Michael. A política da forma narrativa: a emergência das convenções noticiosas na imprensa e na televisão. In: TRAQUINA, Nelson (Org.) *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1999. p. 278-293.

As convenções ajudam a tornar as mensagens legíveis. Elas fazem-no de uma maneira que se adapta ao mundo social dos leitores e escritores, porque as convenções de uma sociedade não são as mesmas de outra altura diferente. Algumas das convenções de notícias mais familiares dos nossos dias, tão óbvias que parecem intemporais, são inovações recentes. Como outras, essas convenções ajudam a tornar legíveis mensagens culturalmente consistentes e mensagens culturalmente dissonantes.²⁵⁰

Ao usar juízos de valor inseridos nas notícias, o jornalista-narrador parece se propor a dar significação seguindo as convenções sociais. A informação dissonante de que o “bandido” é protegido pelo refém, que até propõe uma simulação de seqüestro para protegê-lo da polícia, só é culturalmente consistente quando ele dá a significação do ato inesperado, como “a popularidade veio de onde menos se esperava”.

Vistas como convencionais, as narrativas jornalísticas dão poder aos meios de comunicação não apenas de

²⁵⁰ *Idem, Ibidem, p. 280.*

declarar as coisas como verdadeiras. Eles também fornecem as formas nas quais as declarações aparecem. Ao utilizar convenções, os jornalistas garantem legibilidade das mensagens e limitam aquilo que pode ser dito. As notícias num jornal têm relação com o “mundo real”, não só no conteúdo, mas na forma, isto é, no modo como o mundo é incorporado em convenções narrativas inquestionáveis e despercebidas, sendo, então, transfigurado, deixando de ser um tema de discussão para se tornar premissa de qualquer conversa possível.²⁵¹

Concluindo um artigo na sala de imprensa da delegacia de Manhattan, ainda como repórter do *The Times*, Robert

²⁵¹ *Idem, Ibidem, p. 279.*

Darnton²⁵² encontrou um grafite rabiscado na parede, que lhe fez entender um pouco mais sobre a ligação de notícia, cultura e fazer jornalístico. “ ‘Toda notícia que couber, a gente publica’. O grafiteiro queria dizer que os artigos só são publicados no jornal se tiver espaço, mas ele também podia estar expressando uma verdade mais profunda: as matérias jornalísticas precisam caber em concepções culturais prévias relacionadas com a notícia”.²⁵³

Em termos práticos, os *valores-notícias*, que são códigos culturalmente específicos de contar “estórias”, assim como as regras e as fórmulas, são essenciais para o trabalho do jornalista e

²⁵² DARNTON, Robert. Toda notícia que couber a gente publica. In: _____ *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das letras, 1990. p. 70-97.

²⁵³ *Idem, ibidem*, p. 96.

falam do cotidiano da profissão. Um exemplo é que as formas literárias e as narrativas garantem que o jornalista, sob a pressão tirânica do fator tempo, consiga transformar, quase instantaneamente, um acontecimento numa notícia.²⁵⁴

Assim, as convenções narrativas empregadas pelos jornalistas são um artefato cultural, que permite não apenas dar a forma de “histórias” às notícias, como também demarcá-las como o domínio de uma competência profissional específica.²⁵⁵ Os repórteres podem ter que escrever muitas “estórias” numa semana, ou mudar-se para outra comunidade e começar a escrever acerca dela imediatamente. Podem fazer isso de forma

²⁵⁴ TRAQUINA, Nelson. As notícias. In: _____. *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1999. p. 167-176.

²⁵⁵ ALBUQUERQUE, Afonso. A narrativa jornalística para além dos fait-divers. In: *Lumina*. Juiz de Fora: UFJF, 2000. p. 69-91.

confortável com todas as ferramentas de contar “estórias”, dando-lhes o esqueleto sobre o qual colocam a carne da nova “estória”.²⁵⁶

Essa forma de contar “estórias” funciona como ordem reinante que serve de suporte para produções inúmeras. Citando Hall (1975, 1977, 1981), Bird e Dardenne²⁵⁷ afirmam que, na produção de notícias, os jornalistas não se limitam a utilizar definições culturalmente determinadas, também têm que encaixar novas situações em velhas definições. Para realizar essa ligação, os meios de comunicação utilizam convenções narrativas e *mapas de significado*²⁵⁸ para

²⁵⁶ BIRD e DARDENNE, *op. cit.*, p. 269.

²⁵⁷ *Idem*, p. 267-268.

²⁵⁸ MORLEY, apud BIRD e DARDENNE, *op. cit.*, pp. 275-276.

construir a realidade e atribuir significados a novas realidades.

Na definição do que é ou não notícia e na opção de qual informação merece mais destaque, o jornalista utiliza *mapas de significado*. Quando está diante do fato, o profissional da informação consulta uma rede de significados estabelecidos “como naturais e do senso comum” para julgar rapidamente e escolher o que merece destaque. Entende-se, então, que os *mapas de significado*, consultados no ato de apuração e construção da notícia, derivados do *senso comum* como sistema cultural, têm como base as lembranças e esquecimentos do campo de atuação desse profissional: a *memória coletiva*, um saber que passa a delinear opiniões individuais repletas de valores duradouros do grupo de referência.

Na seleção de eventos por um agente social – o jornalista-narrador – perdura a tensão em encontrar sentidos que preencham os espaços deixados no texto. Ele reconta o que deve ser lembrado, fornece a forma como deve ser lembrado e impõe o que deve ser esquecido. É o momento em que o imaginário se manifesta como lugar de fantasia e impulso pela narrativa. A seleção de eventos é uma forma que parece objetiva, mas está também repleta de subjetividade.²⁵⁹

A constante tensão entre objetividade e subjetividade é mais do que um mero acidente. Não se adapta simplesmente à narrativa, mas sua produção se envolve no processo de desenvolvimento do próprio ser social. As notícias são narrativas socialmente aceitas e a discussão sobre seu caráter objetivo ou subjetivo gira em torno também de sua função moralizadora.

Falando da preocupação insistente dos historiadores em realizar um relatório preciso da história *real*, ainda White²⁶⁰ cita grandes escritores clássicos da historiografia – desde Tucídides e Tácito até Michelet, Carlyle, Ranke, Droysen, Tocqueville e Burckhardt – para ressaltar a autoconsciência deles de que qualquer conjunto de fatos poderia ser descrito de variadas maneiras, não perdendo legitimidade. Em resumo, ele afirma que eles reconheciam que todas as descrições originais de qualquer campo de fenômenos *já* são interpretações de sua estrutura.

²⁵⁹ WHITE, Hayden. The Value of Narrativity in the Representatio of Reality. In: _____ *The content of the form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1987. p. 1-25.

²⁶⁰ *Idem*, As ficções da Representação Cultural. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 137-151.

Além disso, cada modo lingüístico, modos de urdidura do enredo e modos de explicações tratam da afinidade com uma determinada posição ideológica. Esse dado ressalta o fato de que não há qualquer modo de valor neutro de urdidura de enredo, explicação ou descrição de eventos, imaginários ou reais. O próprio uso da linguagem acarreta uma postura política perante o mundo.

Há um padrão externo que dá sentido a um objeto. A narrativa, que confere inteligibilidade aos eventos, não pode ignorar essa ordem social. Ela atende a uma necessidade por ordenamento. Os eventos contados como “o real” reproduzem a moral existente, pois derivam dos significados dessa ordem moral. A pergunta que fica é: que tipo de noção de realidade conduz o sujeito para selecionar o que será dito?

Citando Hegel, White²⁶¹ coloca que o interesse pelo sistema social, que não é outra coisa senão o sistema de relações humanas governadas pela lei, cria a possibilidade de conceber os tipos de tensões, conflitos, dificuldades e vários tipos de resultado que estamos acostumados a encontrar em alguma representação da realidade presente ela mesma em nós como história. Onde existe ambigüidade ou ambivalência – certo/errado, bem/mal – existem pontos de uma moral vigente. Ora, esses valores morais apenas são possíveis dentro de um sistema legal. Nesse sentido, para além da narrativa, é preciso considerar quantas outras narrativas há nela.

Isso fica ainda mais evidente se considerarmos que o valor atribuído à narratividade de eventos reais resulta de um desejo de ter eventos arranjados de uma forma coerente, integral e, principalmente, com fechamento. A narrativa apresenta um mundo acabado. Há necessidade de fechamento, conclusão, dada por significados morais. A atividade narrativa está intimamente identificada com o impulso moralizador da realidade.

Afinal, pela linguagem, os meios de comunicação guardam um estoque de conhecimento que representa o mundo cotidiano de maneira integrada, diferenciado de acordo com zonas de familiaridade e afastamento, mas deixa opaca a totalidade desse mundo. Existem, em outras palavras, zonas de sombras. Enquanto certas realidades são iluminadas, outras permanecem nas sombras.²⁶²

²⁶¹ *Idem*, 1987.

²⁶² BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 66.

Sobre as realidades que permanecem nas sombras, vale considerar uma parte ainda sobre a notícia do dia em que Pareja é recapturado após rebelião seguida de fuga. Em nenhuma parte do texto, na matéria principal, encontramos a afirmação de que Pareja não quis fugir. A matéria principal narrou toda a fuga, pelas palavras do refém, e incluiu detalhes da parada realizada por ele em um bar para tomar uma cerveja. No entanto, apenas encontramos a afirmação de que ele “não pretendia realizar fuga nenhuma” na entrevista “corpo-a-corpo” publicada na mesma página como sub-retranca. Assim mesmo, não é explorado como ele acabou sendo colocado como um dos líderes ou como a situação se desenrolou a ponto de se caracterizar como rebelião. É imprescindível registrar que faltam, nas narrativas analisadas, momentos em que as relações internas dos presídios são narradas. Essa é uma zona que permanece nas sombras nas duas épocas estudadas.

Ainda que Ricoeur tenha se aprofundado na questão da temporalidade, a questão da *memória*, também ligada ao conceito de *tempo*, aparece apenas de forma indicial na obra estudada para esta dissertação. Entre o *tempo* e a *narrativa*, falta a *memória*. Nós utilizaremos o conceito de *memória coletiva* para complementar o estudo da construção narrativa.

3.3 A MEMÓRIA COLETIVA

Fazemos apelos aos depoimentos para fortalecer, debilitar e também completar o que sabemos sobre um fato que já conhecemos de alguma maneira. Ao apoiarmos nossas impressões, além do que conseguimos pensar, sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior. Nossa lembrança será mais clara e verdadeira para nós. Mas onde consultamos esses testemunhos? Como é possível acessá-los a todo instante que desejamos rememorar algo? Em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário, para recordar, ter perto de nós indivíduos presentes sobre uma forma material sensível. Outros homens pensam junto conosco e podemos recorrer a eles sempre que quisermos nos lembrar de algo. “Me volto para ele(s), adoto momentaneamente seu(s) ponto(s) de vista, entro em seu(s) grupos [...] e encontro em mim muito das idéias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles.”²⁶³

²⁶³ HALBWACHS, *op. cit.*, p. 27.

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 influência 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 individual sempre está enraizada dentro de vários quadros que o instante ou a necessidade reaproxima em determinados momentos. Conforme afirma Duvignaud,²⁶⁴ a rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das múltiplas malhas de solidariedade dentro das quais estamos engajados.

Em resumo, a memória do indivíduo conserva-se através da memória dos outros. O esforço de rememoração e de localização de lembranças, mesmo na memória individual, é social, já que só se faz por associações culturais inscritas socialmente. Dessa forma, Halbwachs conclui que apenas temos a capacidade de nos lembrar quando nos colocamos no ponto de vista de um ou mais grupos e de nos situar novamente em uma ou mais correntes de pensamento coletivo.

Em seus estudos, em um primeiro momento, o autor desenvolve e diferencia os conceitos de memória individual e memória coletiva. A noção de correntes de pensamentos sociais é classificada por muitos estudiosos como o segundo sistema teórico desenvolvido por ele. Neste, estão também desenvolvidas as noções de quadros sociais de memória e trabalho de memória. Nos próximos itens, vamos desenvolver a noção de correntes de pensamentos, de quadros sociais de memória e de trabalhos de memória.

3.3.1 Correntes de pensamentos sociais

A idéia fundamental da noção de correntes de pensamento é que há a memória de um certo passado que atravessa a sociedade num dado momento e aparece na consciência de um grupo. Não se trata da memória de um grupo, mas de uma memória existente em toda sociedade. Contudo, também não é história. Halbwachs ressalta que a memória coletiva não se confunde com a história. Seu trabalho faz uma notável distinção entre história e memória coletiva. Para ele, a história, de um lado, supõe a *reconstrução* dos dados fornecidos pelo presente da

²⁶⁴ DUVIGNAUD, Jean. Prefácio. In: HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990. p. 14.

vida social e projetada no passado *reinventado*. A memória, por outro lado, é aquela que *recompõe* ou *reconstitui* magicamente o passado pela *tradição*.

A necessidade de escrever a história de um período de uma sociedade apenas surge quando aquele tempo está muito distante no passado e seus personagens já não mais existem. Quando a memória não tem mais como suporte um grupo, então o único meio de salvar as lembranças é fixá-las por escrito. A história, segundo o autor, apenas começa quando acaba a tradição. Momento em que se apaga ou se decompõe a memória social. Lida em livros, a história se apresenta como a compilação dos fatos que ocupam mais espaço na memória dos homens, mas que recebem novo tratamento. O passado é, então, didaticamente esquematizado: escolhido, aproximado e classificado conforme necessidades e regras. A história se coloca fora dos grupos e acima deles.²⁶⁵

A memória, por outro lado, subsiste. Enquanto a condição necessária para que se escreva a história é o fim da tradição, tornando possível lançar uma ponte entre o passado e o presente, a memória coletiva se apresenta em movimento contínuo de lembranças. Ela é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade natural, já que retém do passado apenas o que está vivo ou que é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém no hoje. Uma vez que a memória de uma sociedade se esgota lentamente, sobre as bordas que assinalam seus limites, à medida que seus membros individuais desapareçam, ela não cessa de se transformar como o próprio grupo que a sustenta. O presente, nesse sentido, não se opõe ao passado, configurando dois períodos históricos distintos. O passado é, então, sempre presente.²⁶⁶

Porém, embora a rememoração seja uma reconstituição feita a partir do presente, o passado não é ignorado. Isso porque a memória é dialógica. Ela estabelece uma correlação do outro com o tempo, ou seja, com o par presença/ausência. A rigor, o passado é permanentemente reconstituído pelo presente e a ausência do presente produz o passado. A lembrança remete sempre ao presente, deformando, reinterpretando, adaptando o passado. Uma interação permanente entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido.

²⁶⁵ HALBWACHS, *op. cit.*, p. 80.

²⁶⁶ *Idem, Ibidem*, pp. 82-84.

Para ampliar nossa compreensão sobre esse ponto, podemos buscar as reflexões de Santo Agostinho²⁶⁷ acerca da relação do homem com o tempo, ou seja, como nós apreendemos o tempo sob o aspecto psicológico, de forma similar ao que realizou Ricoeur. Fixando-se nesse aspecto, o autor explica que o tempo psicológico é a impressão do antes e do depois que as coisas gravam no espírito. Uma percepção da sucessão contínua no campo da consciência com aspecto de localização e anterioridade. É um sentimento de presença das imagens que se sucedem, sucederam e não de suceder, referidas a uma anterioridade. Assim ele atinge a questão da memória.

Para ele, em qualquer parte onde estiverem, as coisas passadas e as futuras não podem existir senão no presente. Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos passados, a memória relata as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravam no espírito uma espécie de vestígio. Quando evocamos lembranças de tempos vividos, vemos suas imagens no presente, porque ainda estão na *memória*. Da mesma forma, se o futuro é prognosticado ou projetado pelas coisas presentes que já existem e que se deixam observar, o futuro já existe, logo é presente. Transparece que não há passados ou futuros. É impróprio, então, afirmar que os tempos são três: passado, presente e futuro, conforme aprendemos na escola.

Para Santo Agostinho, talvez, fosse próprio dizer que vivemos o *presente das coisas passadas, o presente das coisas presentes e o presente das coisas futuras*. “Existem, pois, estes três tempos em minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras”.

Nesse sentido, tudo é presente e o jornalista-narrador posicionado na mimese II assume a função de mediador do tempo por meio da narrativa, (re)colocando os acontecimentos novos dentro de um fluxo narrativo contínuo que trabalha na (re)atualização permanente de todos os fatos, mesmo quando se refere ao passado. Há apenas um presente contínuo onde habitam o passado atualizado e o futuro projetado. Mesmo o passado quando revivido, (re)atualizado no presente, obedece a um novo olhar tanto de quem o viveu, como de quem o relata. Assim, podemos intuir que não é possível dissociar os conceitos de tempo, narrativa e memória. Eles estão imbricados uns nos outros e nos fazem pensar a idéia de fluxo.

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.

²⁶⁷ SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1990.

Joseph Campbell²⁶⁸ explica que muitas histórias se conservam na mente das pessoas e, quando uma história está na mente de alguém, e esse alguém “vive-lê-escreve”, em parte ou no todo, aquela história, ele percebe a relevância da informação. Essas são as narrativas míticas e a sua importância se volta para a questão do referencial. Ao perder esse referencial vindo da memória, perde-se efetivamente algo que o autor chama de sustentação à vida humana. Contar ou ler histórias míticas significa entrar em acordo com o mundo, pois apenas assim se é capaz de compreendê-lo e se sentir parte dele.

Roland Barthes²⁶⁹ trata o conceito de *mito* como uma fala, uma mensagem, um sistema de comunicação escolhido pela história que, entendido assim, está fortemente relacionado e atua como modelo de cultura e para uma cultura. A narrativa mítica – incluindo as narrativas jornalísticas que estão sendo estudadas – é formada por uma matéria já trabalhada em vista de uma comunicação apropriada: todas as matérias-primas do *mito* – quer sejam representativas, quer sejam gráficas – pressupõem uma consciência

²⁶⁸ CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athenas, 1990.

²⁶⁹ BARTHES, Roland. *Mitologias*. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. p. 132.

significante, e é por isso que sobre o *mito* pode-se raciocinar sobre ele independentemente da sua matéria.

Seguindo as explicações de Barthes, por ser constituído de forma e sentido, o *mito* vive uma ambigüidade que o completa. Como sentido, ele postula uma leitura, um saber, uma ordem, uma memória, uma forma comparativa de fatos, uma idéia, uma reserva instantânea de memória escondida na forma que tem valor próprio; já como forma, o *mito* não revela quase nada. A forma se apresenta, então, como imagem rica, viva, indiscutível e, ao mesmo tempo, transparente por ser presença emprestada de um conceito anteriormente estabelecido. É o conceito que constitui o *mito*. Ele restabelece uma

cadeia de causas e efeitos, motivações e intenções e pode ser apropriado a qualquer instante.

Voltando aos estudos de Mircea Eliade, indicados no fim do capítulo anterior, encontramos algo que aproxima a idéia de *circularidade não viciosa*, defendida por Ricoeur no início deste capítulo, ao conceito de mito: a característica da renovação ritual periódica, que atravessa toda a história da humanidade e, para nós, neste estudo, completa a idéia da existência de um fluxo narrativo *continuum*. Isso consiste fundamentalmente em um objeto simbólico que representa o retorno da ordem. A plenitude e o vigor do “princípio”, embora rapidamente perdida, é periodicamente recuperável. O fim está implícito no começo e vice-versa²⁷⁰.

As personagens criminais estudadas, imbricadas num mesmo fluxo narrativo temporal, são mitológicas exatamente pelo sentido de recomeço, de retorno, de recuperável. Uma faz ressurgir a história da outra. O começo de uma *já está dito* no começo da outra personagem, assim como o fim esperado de uma já é o da outra, o que marca um novo recomeço. O percurso de construção pela narrativa também será o mesmo. Ambas são, em um primeiro momento, dadas como bandidos cruéis que se inserem no fluxo narrativo por um crime que choca, amedronta a sociedade, rompe a normalidade. Leonardo Pareja pelo seqüestro da menina na Bahia, Lúcio Flávio pelos muitos roubos de carros, assaltos a bancos, mas, sobretudo, pela possível ligação com o “Esquadrão da morte”. Contudo, com o tempo, as características “especiais” que fogem do estereótipo de “bandido comum” são encontradas pelos jornais e passam a ser amplamente exploradas: origem classe média, revolta com o declínio financeiro de suas famílias, rico capital intelectual, beleza, filhos de pais amorosos e presentes, falas politizadas, denunciadores, bandidos sociais e heróis românticos. Suas histórias são emparelhadas e o retorno à ordem é possível para o jornalista-narrador que precisa dar inteligibilidade aos fatos. As histórias de Lúcio Flávio, mais de vinte anos após sua morte, regeneram e ele é recriado na figura de Leonardo Pareja.

²⁷⁰ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. p. 50-51.

O jornalista-narrador mistura duas formas de retorno à origem. Na primeira, se destaca a capacidade de memória dos meios de comunicação em geral como um domínio mágico sobre as coisas, que é capaz de abrir ou não o caminho para especulações sistemáticas sobre a origem e estruturas do Mundo.²⁷¹ Sobre essa forma, pensando no fluxo das estratégias narrativas, observa-se que o repórter não faz uso explícito da memória. Ele emparelha as histórias, mas apenas duas vezes essa ação de pôr par a par aparece de forma direta como comparação. Os casos já foram comentados nos capítulos anteriores. O primeiro, quando, em entrevista coletiva, o repórter questiona se Leonardo Pareja já teria ouvido falar de Lúcio Flávio; e no dia da morte de Pareja, em que o lide de uma sub-retranca aponta a existência de um fio condutor que une as histórias de vida das personagens criminais. A rememoração é feita de maneira indireta, no trato da personagem que está sendo narrada no presente mergulhada nas características da personagem do passado. Assim, essa forma é importante, mas sua força encontra-se na união com a outra, a segunda forma, que é a mitológica.

Conforme afirmado, a segunda forma usada pelo jornalista-narrador para fazer um retorno à origem não se encontra desvinculada da primeira, mas se fortalece nela. Para Eliade, aquele que é capaz de *recordar* dispõe de uma força mágico-religiosa ainda mais preciosa que aquele que *conhece* a origem das coisas. Isso porque a história primordial deve ser não só *conhecida*, mas continuamente *rememorada*.²⁷² A narrativa jornalística de *personagens criminais romantizadas* se apresenta como um ritual de rememoração capaz de inserir histórias de épocas diferentes em um mesmo fluxo narrativo memorável (re)atualizável.

Para exemplificar, podemos citar o caso do “bandido” Pedro Machado Lomba Neto, o Pedro Dom, de 25 anos, que, embora não seja o objeto desta dissertação, achamos pertinente registrar alguns fatos de sua vida. Ele ganhou as principais páginas dos grandes jornais cariocas em setembro de 2005, cuja construção narrativa revela, novamente, a existência de um fluxo rememorativo, que traz mais uma variante da tipologia *personagem criminal romantizada*.

Segundo a tessitura desse enredo, Pedro Dom foi criado na Zona Sul do Rio de Janeiro e era filho de uma família de classe média. Os pais se separaram quando ele tinha quatro anos. Matéria de *O Globo*, publicada em 24 de julho de 2005,

²⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 83.

²⁷² *Idem, ibidem*, p. 84.

explica que ele foi preso e condenado em 2001 a três anos de prisão por receptação e porte de armas. Mas sua sentença foi convertida pela 20ª Vara Criminal em um ano de tratamento ambulatorial no Hospital Penitenciário Heitor Carrilho. Ele teria saído de lá em março de 2002 e, em maio de 2003, Pedro foi preso por porte de drogas, mas acabou sendo solto. Ele apresentou nome falso e, não sendo identificado como reincidente, foi liberado para responder ao processo em liberdade. Depois disso, foi considerado pela polícia chefe de uma quadrilha que espalhava pânico pela violência contra as vítimas nos assaltos, praticados em série, a residências na Barra da Tijuca.

Acima já fica claro que as características de invencibilidade e inteligência, presentes na configuração da personagem, inclusive em detrimento do despreparo policial, também são lembradas quando se fala da personagem Pedro Dom. Escuta telefônica, realizada pela polícia, de uma conversa entre o “ladrão” e uma de suas namoradas, traz a comparação de Pedro Dom com o Homem-Aranha. “O pessoal tá falando que você é igual ao Homem-Aranha. O pessoal tenta te pegar e nunca consegue”, disse a jovem durante a conversa gravada.

A busca por explicações para o filho de classe média, “[...] jovem bonito, saudável, com acesso à educação formal em escolas de bom nível, com bom padrão de vida em termos econômicos”, ter optado por praticar crimes, também é posta em questão na narrativa da vida dele. O pai, o policial civil aposentado Luiz Victor Lomba, assumiu, de acordo com matéria retirada do site do RJTV, telejornal diário local da Rede Globo do Rio de Janeiro, a falha na criação do filho: “Eu errei. Meu casamento era uma porcaria. Faltava amor, faltava tudo. Uma briga só. O problema é que Pedro só tinha 4 anos. Acho que fui egoísta. Eu deveria ter tentado segurar o casamento mais uns quatro anos. Se tivesse uma segunda chance, eu faria diferente”.

Na mesma matéria, é reunida análise de “[...] psicólogos, sociólogos e policiais que pesquisam os motivos de jovens bem nascidos se envolverem com o crime”. De acordo com isso, “[...] a opção pelo crime foi a forma que Pedro Dom encontrou para sustentar o vício em cocaína, em roupas [...] e as cinco namoradas”.

A qualidade de *Dom Juan* é indispensável e repetidamente aparece na narrativa jornalística romantizando essas personagens. Com Pedro Dom não foi diferente. Matéria retirada do *Globo on-line*, com o título “‘Viúvas’ de Pedro Dom brigam em delegacia”, dá conta de que cinco namoradas do “assaltante de

residências” se encontraram involuntariamente ao terem sido convidadas a prestar depoimento na 22ª DP. Um delas, chamada de “Baixinha por Pedro Dom”, teve uma crise de ciúmes ao descobrir que não era a única namorada. O encontro, segundo narração do jornal, se transformou num “barraco”.

Por fim, ainda na mesma matéria do telejornal, encontramos uma exposição comparativa direta entre essa personagem e Lúcio Flávio Vilar Lírio. Segundo a reportagem, o pai de Pedro Dom, “por ironia do destino, teria sido um dos responsáveis pela morte de Lúcio Flávio, bandido de classe média que ficou famoso nos anos 70, bonitão e sedutor como Pedro Dom”. Há também a utilização recorrente de outra caracterização comum aos dois quando se fala de Pedro Dom: “o bandido dos olhos verdes”.

De acordo com a matéria, publicada no dia da morte da personagem no jornal *O Globo*, em 16 de setembro de 2005, o “bandido de classe média” foi morto com quatro tiros disparados por policiais civis em um cerco montado para prendê-lo. A operação foi montada depois que a polícia descobriu, por meio de escutas telefônicas, que o bandido sairia na garupa de uma moto da Vila dos Pinheiros, no Complexo da Maré, Rio de Janeiro, para a favela da Rocinha.

Assim, mais uma vez podemos constatar que o valor irrefutável do mito é periodicamente reconfirmado pelas narrativas pensadas aqui como rituais. A rememoração e a reatualização do evento de origem ajudam o homem a reter o real. Graças à repetição contínua de um gesto paradigmático, algo se revela como fixo e duradouro no fluxo universal. A realidade se reconstrói continuamente, desvela-se e deixa-se construir num nível “transcendente” que pode ser vivido ritualmente e que acaba por fazer parte integrante da vida humana. O gesto arquetípico, no entanto, não se instala numa total imobilidade cultural. Os mitos incitam a criação, abrem perspectiva para o espírito inventivo a partir de um conhecimento do que *já foi feito*.

Um exemplo disso é a expectativa da morte das personagens. As mortes trágicas de Lúcio Flávio e Leonardo Pareja começam a ser divulgada nos jornais com antecedência. Porém, o tratamento dado de uma para outra é diferente. Se, no caso de Lúcio Flávio, a questão do medo da morte é colocada de forma cuidadosa na fala da família, a qual chama a atenção para o tema e o leva para o debate público nos jornais; nas narrativas de Leonardo Pareja a pergunta direta ao criminoso em momento pontual da prisão, após fuga malsucedida, é posta diretamente e o medo, tema trazido à cena pública pelo jornalista-narrador, é o

assunto *certo a ser tratado naquele momento*. O mesmo tema sendo tratado de forma similar em épocas diferentes é também passível de ser visto como um momento de recitação. Uma recitação que não é necessariamente estereotipada. Algumas vezes, as variantes se afastam, em pequena ou grande medida, do protótipo, conforme já dito. Isso porque não é a invenção de um novo mito criminal, mas o registro de variantes de um mesmo mito, de um mesmo tema – *personagens criminais romantizados*. Os mitos registrados são quase sempre modificações mais ou menos sensíveis de um texto preexistente.²⁷³ Algo que responde positivamente a uma pergunta inicial de que o jornal impresso recria mitos.

Eliade acrescenta que pesquisas trouxeram à luz estruturas míticas de imagens e comportamentos impostos às coletividades pelos meios de comunicação. Personagens do *comic strips* (histórias em quadrinhos) apresentam a versão moderna dos heróis mitológicos e folclóricos. Eles encarnam a tal ponto o ideal de uma grande parte da sociedade, que qualquer mudança em sua conduta típica ou, pior ainda, sua morte, provoca verdadeiras crises entre os leitores. No caso de personagens criminais, que tem fim esperado, esse choque é amenizado pela eleição de outra personagem que ganha a cena. No romance policial, o leitor assiste à luta exemplar entre o bem e o mal, entre o herói e o criminoso, mas, nas narrativas estudadas, nem sempre esses papéis são ocupados pelas figuras esperadas, ou seja, o policial e o bandido, mas apresentam-se de forma ambígua, com troca de posições em vários momentos. De outro lado, por um processo inconsciente de projeção e identificação, o leitor participa do mistério e do drama, e tem a sensação de estar pessoalmente envolvido, numa ação perigosa e heróica.

O fato é que, pela narrativa, os meios de comunicação mitificam personalidades, transformando-as em imagens exemplares. Mas, no caso das histórias estudadas, essa mitificação é particularmente curiosa, por ser ambígua, repleta de contradições. Ao jornalista-narrador cabe a função de tentar colocar cada qual em seu papel de “origem”, inclusive ele próprio. Na primeira etapa da nossa análise, onde foram estudadas as histórias de Lúcio Flávio, o repórter se mostra fascinado pelo “bandido”, que fala corajosamente – pela sociedade – do absurdo da corrupção e da repressão policial sem limites. A fala do “criminoso” é metáfora da situação política da época e o jornalista está mergulhado na narrativa. Já na

²⁷³ *Idem, ibidem*, p. 128.

segunda etapa, a recriação do mito se baseia pouco no fascínio e muito na oportunidade de cobrir uma personagem que ganhou a cena pública e renderá atenção. O jornalista-narrador está menos envolvido pela história. Essa questão fica clara ainda na utilização do nome do “bandido” nas reportagens das duas épocas estudadas. Nas narrativas sobre Lúcio Flávio, em determinados momentos, até para evitar repetições na narrativa, encontramos referências a ele como Lúcio e também apenas como Flávio. No caso de Leonardo Pareja, não foi vista, em nenhuma das matérias analisadas, a referência ao primeiro nome. O repórter sempre se refere a ele utilizando, principalmente, o nome e o sobrenome do pai ou como Pareja. Um tratamento entendido como formal.

A narrativa prolonga a existência mítica. Ela conta histórias significativas, relata eventos dramáticos ocorridos no presente e no passado mais ou menos fabuloso. A prosa narrativa, especialmente o romance, gênero que se aproxima em grande medida das notícias criminais, tomou, na sociedade moderna, o lugar ocupado pela recitação dos mitos e dos contos nas sociedades tradicionais e populares. Por esse prisma, pode-se dizer, portanto, que a paixão moderna pelos romances trai o desejo de ouvir o maior número possível de histórias mitológicas dessacralizadas ou simplesmente camufladas sob formas “profanas”, presentes nos jornais todos os dias. Talvez o que garanta a presença dessas recitações nos periódicos seja a necessidade de ler histórias e narrativas que poderiam ser chamadas de paradigmáticas, pois elas se desenrolam de acordo com um modelo tradicional, consubstancial à condição humana, conseqüentemente, irredutível.²⁷⁴

Ainda lendo Eliade, observa-se que o tempo que se vive ao ler um romance não é evidentemente o tempo que um membro da sociedade tradicional reintegra ao escutar um mito. Em ambos os casos, porém, há a “saída” do tempo histórico e pessoal, e o mergulho num tempo fabuloso, transistórico. O leitor é confrontado com um tempo estranho, imaginário, cujos ritos variam indefinidamente, pois cada narrativa tem o seu próprio tempo, específico e exclusivo. Mais uma vez, relembra-se a utilização do passado pelo presente.

Mesmo antes de ler a notícia, o sujeito está emaranhado na narrativa e a história pode perfeitamente acontecer antes que alguém a conte. Isso porque as histórias vividas estão imbricadas umas nas outras formando um *pano de fundo*.

²⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 164.

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 estão sendo 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. O jornalista conta não apenas o que passou efetivamente, como passa para o relato algo que já é do conhecimento público.²⁷⁵

3.3.2 Os quadros sociais privilegiados e os trabalhos de memória

Retomando os estudos de Halbwachs, outra conceituação fundamental do autor é a idéia de quadros sociais de memória, explicados como sendo instrumentos de que a memória coletiva se serve para recompor uma imagem do passado que se liga em cada época com o pensamento dominante na sociedade. Três são os mecanismos dos quais os grupos se servem para lembrar, chamados de quadros sociais privilegiados de memória: a língua, o tempo e o espaço.

Cada grupo possui um quadro social de memória e o evoca quando quer se lembrar de algo vivido. Essa evocação diz respeito à simbolização realizada pela linguagem e à localização espaço temporal da lembrança. Rememorar é, então, reconstituir o passado a partir de quadros de memória existentes na sociedade. Para lembrar, precisamente, é preciso localizar, formar, determinar, nomear. Graças a isso se pode dar sentido ao passado.

Estudar o conceito de *memória coletiva* é ter nas mãos uma ferramenta que nos permite interrogar sobre condições sociais de produção de lembranças e de esquecimentos, que tenta dar pistas das interações sempre dinâmicas entre passado e presente, e que nos faz pensar as relações entre indivíduos e grupos. É

²⁷⁵ BARBOSA, Marialva. *O jornalismo, o sensacional e os protocolos de leitura*. Niterói, 2004. Mimeografado.

por meio da memória que se delinea, simboliza e classifica o mundo. Mas ela é uma ação de natureza seletiva. A memória não preserva o passado, mas o adapta a partir do presente, recuperando parte dele para servir de representação. Nessa ação, destacam-se alguns aspectos e negligenciam-se outros. Assim nos aproximamos do que Halbwachs chamou de trabalhos de memória.

Michael Pollak,²⁷⁶ utilizando os estudos de Henry Rousso, fala de trabalho de memória como *enquadramento*. O autor afirma que todo processo de produção de memória, seja ele de que natureza for, pressupõe um trabalho de *enquadramento*. Algo que consiste no fornecimento de quadros de referências e de pontos de referências para definir e reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes. Alimentando-se de material fornecido pela história, o trabalho de *enquadramento* reinterpreta incessantemente o passado em função de combates do presente e do futuro, tendo sempre a preocupação da coerência dos discursos sucessivos. Não se pode esquecer que esse trabalho de *enquadramento* apresenta ainda seus atores profissionalizados – *personagens*, que viveram a história e se colocam como “guardiões da verdade”, e *objetos materiais*, monumentos, museus, bibliotecas etc..

Um exemplo de *enquadramento* é o trabalho de hierarquização das lembranças. Dentro de um mesmo grupo, opera-se o processo de visibilização de determinadas memórias, em detrimento de outras que são silenciadas, a quem não se permite organizar sentidos. Pode-se falar, dessa forma, da existência de memória dominante e memória dominada. Existe, de fato, uma intrínseca relação entre memória e poder que deve ser examinada.

Chamamos a atenção para as “tabelas de memória” encontradas nas matérias sobre as personagens criminais estudadas e já citadas superficialmente. “Tabelas de memória” são as matérias que tentam apresentar as principais informações da vida da personagem criminal e que, na maioria das matérias analisadas, são colocadas destacadas por um box. Essas, consideramos como uma ação seletiva de lembranças e esquecimentos operadas pelo jornalismo. Em outras palavras, um trabalho de *enquadramento*. Elas formam redes de inteligibilidade narrativa. Por meio delas, o leitor logo fica a par de *quem se fala* e, dessa forma, de *como deve ler* a narrativa sobre aquela personagem. Nas palavras de um repórter,

²⁷⁶ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

“[...] para entender Pareja, basta dizer que ele cumpre pena por ter assaltado 11 postos de gasolina num mesmo dia, em 1992. Com os comparsas, gastou os R\$ 30 mil faturados em Itaporanga, no interior do Goiás”.²⁷⁷ É preciso estar atento para o abuso no uso das lembranças e dos esquecimentos.

O perigo do uso da memória é o que Todorov chamou de *abuso*. O autor alerta que a liberdade permite que se recupere o passado e se faça dele o uso pretendido – inclusive o esquecimento – e se construam sentidos, convicções e identidades a partir das imagens do que foi experimentado num outro tempo. Entretanto, manter viva a memória de um passado apenas se justifica quando o homem e a sociedade conseguem agir sobre o presente e estabelecer justiça. Vigiar o passado é não permitir que ele reine sobre o presente. No entanto, o que nós encontramos sobre personagens criminais nos jornais muitas vezes é um uso do passado como justificativa para fatos do presente.²⁷⁸

Por exemplo, no dia da morte do seqüestrador Leonardo Pareja, o jornal, além de apresentar uma memória dos fatos mais marcantes da vida do bandido – sendo uma ação seletiva que conta tanto com lembranças como com esquecimentos –, tem, na mesma página, uma matéria que fala de vários outros bandidos que tiveram o mesmo fim trágico: a morte pela ruptura brutal. A ação de memória que relaciona histórias de vida de indivíduos de épocas diferentes, caso já tratado em capítulos anteriores, é um trabalho de enquadramento feito pelos jornais, que pode ser visto como uma ação de antecipação de respostas a uma possível perda de sentido presente. Quem foi e o que ocorreu com esse personagem no passado, comparado com quem é e o que aconteceu com esse outro no presente, é dado para restituir analogias que servem para fundamentar a idéia de “fio condutor”, também representada na frase do ator Reginaldo Farias, que conviveu dez dias com Pareja, com o intuito de gravar um filme sobre a vida dele: “[...] é claro que, com a vida que ele levava, um acontecimento desses é até esperado”.²⁷⁹

Oferece-se a doce ilusão de um esclarecimento acerca do presente, relativizando o que acontece e o que é designado muito apressadamente como fato novo. O jornal tenta estabelecer feixes de sentidos nos lugares em que há fragmentos. A morte de Leonardo Pareja, como a de Lúcio Flávio, é anunciada com

²⁷⁷ HÁ 4 dias, o temor: ‘Sobramos eu e Eduardinho’, *op. cit.*

²⁷⁸ TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 1995.

²⁷⁹ HÁ 4 dias, o temor: ‘Sobramos eu e Eduardinho’, *op. cit.*

antecedência. Logo em que é recapturado, após a rebelião, o jornal já começa a registrar a possível morte por companheiros do presídio. Com o título “Pareja é ameaçado de morte em Goiás”, a matéria dá início à contagem regressiva para a morte do “seqüestrador”, que se concretiza em dezembro do mesmo ano. De acordo com a reportagem, tanto os presos que fugiram e foram recapturados, encontrados e presos novamente, quanto os que não aderiram à rebelião estão armando planos de vingança contra ele. “Quem fugiu não pode voltar agora. Lá dentro do Cempaigo, as coisas estão fervendo. Se o Pareja for para lá, cada um vai querer tirar um pedaço dele”,²⁸⁰ afirmou o responsável pela custódia dos recapturados, o delegado titular da Delegacia Especializada de Investigações Criminais.

No mês de maio, uma informação volta a chamar atenção para a proximidade da morte. “Cúmplice de Pareja na rebelião de Goiás é morto” é o título da matéria que dava conta do assassinato do estuprador Oney Severino da Silva, de 22 anos, com trinta facadas. Após especificar como ocorreu a morte e quem praticou o crime de forma bastante resumida, o jornal tenta formar um feixe de sentido e, suspendendo novamente o tempo narrado, insere um novo *enquanto isso...* e liga o fato à Pareja, inserindo informação sem ligação direta. “O crime ocorreu poucas horas antes de os advogados de Pareja assinarem com a empresa Reginaldo Farias Produções Artísticas Ltda. um contrato para levar a vida de Pareja para as telas do cinema”. Depois da notícia do contrato, o medo de Pareja de sua própria morte reaparece na narrativa, brevemente, para tratar da insistência dos advogados no pedido de permanência dele no 7º Batalhão da Polícia Militar, onde se sentia seguro. A matéria termina falando do lucro que ele obteria com o filme.

A morte de Pareja foi divulgada em três páginas do jornal *O Globo*, demonstrando a preocupação do jornal de registrar não apenas o fato determinado da “morte anunciada”, mas as especulações em torno da morte e o resumo da história de vida da personagem, elegendo os fatos e as características principais que deveriam ser lembradas sobre ela.

“A morte anunciada do assaltante e seqüestrador Leonardo Rodrigues Pareja, de 22 anos, ocorreu às 7h30m de ontem dentro do Centro Penitenciário Agroindustrial de Goiás (Cempaigo), em Aparecida de Goiânia, a 20 quilômetros da capital”.²⁸¹ Ele foi executado fora de sua cela com sete tiros à queima-roupa

²⁸⁰ PAREJA é ameaçado de morte em Goiás. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1996.

²⁸¹ PAREJA é morto quatro dias após descoberta de túnel. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1996.

disparados de uma pistola automática 45. Foram “[...] dois tiros no peito, dois abaixo das axilas, um no braço direito, um na mão esquerda e outro um pouco abaixo do ouvido direito, atravessando a cabeça do condenado”.²⁸²

Duas hipóteses foram postas sobre a morte. Para seus advogados, Pareja foi morto a mando da direção do Cebaigo. Durante um depoimento, no dia 22 de outubro de 1996, ele teria declarado que sofria ameaças de policiais civis por ter denunciado maus-tratos a presos e suposto envolvimento de investigadores e delegados em roubo de carros.²⁸³

A outra hipótese era que Pareja discordava de uma fuga por túnel que estava sendo acertada pelos presos. Descoberto o túnel, ele teria sido indicado como delator, fato deduzido também pela proximidade dele, que atuava como negociador dos presos, com a diretoria do presídio. A namorada confirmou essa versão: “Ele estava com receio de que pensassem que ele tinha falado sobre o túnel”.²⁸⁴

O excesso de informações, que marca a sociedade moderna, não permite tantas lembranças e, ainda, favorece o esquecimento. A *temporalidade mundo*, engendrada pelos meios de comunicação, baseada na aceleração e fluidez dos conteúdos, traz à tona o questionamento se seria possível existir lembranças em um mundo atualizado a cada instante. A resposta dá poder de guardiões de memória aos jornais.

O impresso funciona como uma espécie de memória escrita de uma época, uma seleção e retenção de determinados fatos em detrimento de outros. Na notícia da morte do cúmplice de Leonardo Pareja, o que importa é a assinatura por um detento de um contrato para que sua história vire filme. A morte do companheiro de fuga é claramente percebida como uma possibilidade de falar da personagem principal: Pareja. É preciso pensar que o jornalista, ao escolher fatos, relegar outros ao esquecimento, escolher como narrar e ao definir o lugar da página a ser ocupado pelo texto, mantém com o seu trabalho a dialética fundamental da memória: a lembrança e o esquecimento. “Aos relatos que devem ser perenizados, imortalizados pela prisão da palavra escrita, contrapõem-se outros que devem ser relegados ao esquecimento”.²⁸⁵

²⁸² *Idem, Ibidem.*

²⁸³ PAREJA denunciou ameaça da Polícia Civil. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1996.

²⁸⁴ PAREJA é morto quatro dias após descoberta de túnel, *op. cit.*

²⁸⁵ BARBOSA, 1996, p. 156.

Seguindo essas pistas, Barbosa²⁸⁶ explica que a escrita deve ser vista como elemento básico da construção seletiva de memória que, sobretudo, engendra a questão do poder. Percebendo-a como uma seleção e uma construção, é necessário ver os agentes, ou os senhores dessa operação, como detentores de poder. Tornar-se senhores de lugar, das agências da memória, é ditar a lembrança e o esquecimento. Citando George Duby – um dos autores que evidenciou o papel da escrita como forma de controle, cerceamento e domesticação da memória –, a autora conclui que, ao selecionarem o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, o que deve ficar nas zonas de sombras e de silêncio, os jornais tornam-se também senhores de memória.

Senhores do conteúdo e da forma em que devem ser narradas as histórias, em especial as criminais. Esse “senhor” determina que não é qualquer “bandido” digno de ocupar várias páginas por tão longo período, mas aqueles eleitos para terem características específicas destacadas, ou melhor, apresentar “[...] detalhes de uma vida que daria um romance policial”²⁸⁷.

²⁸⁶ *Idem, Ibidem*, p. 157.

²⁸⁷ HÁ 4 dias, o temor: ‘Sobramos eu e Eduardinho’, *op. cit.*

CONCLUSÃO

A palavra conclusão, que a princípio pode causar a expectativa de fim, neste trabalho abre uma interrogação. Quando se chega ao fim, começa-se a pensar: E agora? Não que exista a pretensão de ter atingido o máximo de entendimento do tema proposto. Ao contrário. A pesquisa fez surgir tantas novas perguntas e mostrou tantos outros caminhos que é preciso pensar por onde seguir. Mas, antes de falarmos aonde sonhamos ir, resumiremos o que foi aprendido até aqui, contaremos de onde viemos, para explicar como chegamos aqui. Afinal, nenhuma narrativa está desvinculada do narrador.

Minha formação²⁸⁸ como jornalista se concretizou no ano 2000. Um processo de seleção me levou ao primeiro emprego como repórter na Editoria de Cidades do Jornal *A Tribuna*, veículo que disputa preferência dos leitores do Estado do Espírito Santo com o jornal *A Gazeta*, periódico da empresa afiliada da Rede Globo de Comunicações.

O jornal *A Tribuna*, diferente do outro, era, e ainda é, um jornal que apresenta forte apelo emocional em suas matérias e, conseqüentemente, sempre foi muito criticado na academia e no próprio meio jornalístico, recebendo as classificações “sensacionalista” e “popular”.

Mesmo tendo consciência do tratamento pejorativo, não me importava tanto com ele. Naquele momento, o que eu mais desejava era pôr em prática tudo o que havia aprendido. Logo se tornou hábito ler os concorrentes para ver o que eles apresentavam de informação e como haviam construído a matéria do fato que eu também havia apurado. Assim, desde o início, buscava as diferenças na construção narrativa, que nem sempre se apresentavam de forma clara para mim.

Aprendi em *A Tribuna* a não usar palavras rebuscadas, a escrever algo que atingisse a vida das pessoas de alguma forma, a vasculhar as informações anotadas no bloquinho para encontrar a mais inusitada, a checar cada detalhe em busca de “coisas interessantes”, a valorizar os depoimentos em primeira pessoa. Enfim, a fazer um jornalismo diferente daquele aprendido na faculdade. Um jornalismo que não tinha apenas o intuito de informar, mas, quase na mesma medida, entreter.

²⁸⁸ Neste momento passo a narrativa para a 1ª pessoa do singular para contar minha história particular.

Buscar o aspecto curioso de uma informação era tão importante como a própria informação e, muitas vezes, era o que garantia a inserção da matéria na página.

Pode parecer que fui me conformando com as “regras do jogo”. No entanto, sempre acreditei que aquela era uma forma de informar tão válida como uma outra que evitasse as sensações na construção das notícias, as ditas matérias objetivas e imparciais. Sempre pensei que o jornalista tinha o compromisso de dialogar com o leitor. E muitas vezes me senti assim, principalmente, quando construía “lides” direcionados à terceira pessoa do singular: você. Não por acaso, logo me tornei referência para escrever matérias que tratavam de assuntos místicos e tragédias, como milagres, mortes acidentais, credices populares, assombrações, fatos surpreendentes etc.

Porém, a insistente forma pejorativa de tratar o “sensacional” como algo menor, até sem valor jornalístico, me perturbava. Durante os dois anos que permaneci trabalhando na empresa, substituí repórteres das editorias Regional, Economia, Esportes e Polícia. O peso da classificação de “sensacional” foi grande quando apurei matérias policiais. Era preciso ter mais que o curioso, o diferente, o inusitado. Era preciso ter uma tessitura especial daquele tipo de intriga, muito parecida com histórias fictícias. Já nessa época, isso chamou minha atenção e passei a observar essa construção, ainda de forma empírica. Questionava-me: Por que tinha que ser escrito daquela forma? Por que um personagem ganhava mais destaque que outro? Por que o leitor queria saber detalhes de um determinado crime e de outro não? O que dava autoridade aos jornalistas para vasculhar a história de alguém que agiu contra a lei ou sofreu um ato criminoso?

Algumas respostas foram encontradas, no primeiro momento superficialmente, por falta de uma leitura teórica mais consistente e ampla, quando fiz minha primeira pós-graduação. A monografia final do curso de Estratégias em Comunicação Organizacional da Faculdade Cândido Mendes de Vitória, intitulada “Marcas Narrativas do Jornalismo Sensacional”, foi um estudo sobre o destaque dado pelo jornal *A Tribuna* ao caso Isabela Cassani, uma adolescente de classe média que foi assassinada com requintes de crueldade em 25 de outubro de 1999.

Depois de concluído o curso de pós-graduação, eu passei cinco meses estudando inglês em Londres, Inglaterra. Nesse período, pude conviver com os tablóides ingleses e, além de suas diárias matérias sobre a família real, fui percebendo que a forma de narrar crimes era muito semelhante ao que já havia

vivenciado aqui no Brasil. Ficou claro que aquele tipo de construção narrativa era algo que ultrapassava as fronteiras do Brasil e se estendia por muitos países, assim como não se dirigia ao gosto de uma classe social específica. Naquele momento, já me chamava a atenção a forma similar de narrativa policial apresentada nos jornais.

Retornando ao Brasil, cursei um MBA em Liderança e Gestão de Pessoas. No trabalho final, tive como objeto de estudo os jornalistas e a construção do *senso comum* do grupo. Nesse período, também participava de aulas do Mestrado em Comunicação da Universidade Federal Fluminense como aluna ouvinte. Relacionei os conceitos de *senso comum* de Clifford Geertz, de *memória coletiva* de Maurice Halbwachs e *autoridade jornalística* de Bárbara Zélizer, assim como o conceito de *grupo de referência*, para perceber o modo como os comunicadores se firmavam como *autoridade cultural* perante o próprio grupo. Assim, em contínuo processo de articulação com a *memória coletiva* do *grupo de referência*, o *senso comum* sustentaria padrões de ação que confeririam *autoridade cultural* aos jornalistas.

Todo esse percurso culmina com o curso de Mestrado e meu projeto de pesquisa sobre as narrativas jornalísticas de personagens criminais. Apesar de terem sido realizados em épocas diferentes, os estudos das pós-graduações anteriores se encontram reunidos nesta dissertação, que pretendeu ser mais ampla, contou com aprofundamento teórico mais rico e, conseqüentemente, foi mais esclarecedora.

As primeiras hipóteses desta pesquisa brotaram da leitura do texto de Robert Darnton. Pensar que no dia-a-dia de um jornal os jornalistas trabalham em busca de “toda notícia que couber” voltou a minha atenção para os modelos narrativos preexistentes. Logo surgiram as dúvidas: os textos jornalísticos apresentam marcas da influência de outros textos de épocas diferentes? No caso de notícias sobre personagens criminais, os jornais recriam

mitos ou apresentam novos mitos? É possível detectar um modelo narrativo preexistente neste tipo de narrativa? Como se dá a configuração de determinadas personagens criminais? Como essas personagens emergem na duração e quais as características que lhe dão notoriedade? Seriam essas personagens mitológicas? O jornal é capaz de governar a lembrança e o esquecimento dos leitores sobre a vida dessas personagens? Seria dessa forma que o jornal recria mitos? Esta dissertação tentou responder a essas questões.

A função mediadora do veículo de comunicação ficou clara com o estudo da *tríplice mimese* de Paul Ricoeur, assim como a existência de um fluxo narrativo que seria capaz de perpassar décadas contando a mesma história. O texto jornalístico logo passou a ser analisado como “estória” e o repórter entendido como jornalista-narrador. A aproximação da base teórica de Ricoeur com o objeto empírico também foi surpreendente. Ao ler as matérias sobre ambas as personagens, logo se identificavam semelhanças impressionantes no processo de configuração, como o encontro nas narrativas jornalísticas de comparações diretas entre elas. Após

percebida a existência do contínuo fluxo narrativo era preciso desenvolver uma forma de estudá-lo de maneira pormenorizada. Assim o dividi em fluxo do tema e fluxo das estratégias narrativas, para fins de análise.

O fluxo do tema tinha como questão fundamental estudar o *de quem se fala*. Isso significava pesquisar *quem era aquela personagem criminal*, como ela era definida, qual a caracterização dada pelos jornais que a faziam tão diferente de tantas outras personagens criminais. Fechou-se ainda mais o tema: *personagens criminais romantizadas*. Lúcio Flávio Vilar Lírio e Leonardo Pareja eram configuradas de maneira muito parecida. Se, a princípio, eram tidos apenas como delinqüentes perigosos, logo novos fatos sobre eles emergem e as narrativas se desdobram. Eles foram se apresentando e novas características passaram a compor a categoria em questão: jovens bonitos, filhos de classe média, estudaram em bons colégios, recordistas e peritos em fugas, com rico capital intelectual, vingadores e justiceiros, davam valor aos laços de sangue, faziam denúncias da corrupção policial se apresentando como protesto social e heróis românticos, que sonhavam com uma mudança de vida e em ter liberdade.

Logo se notou que determinadas características ganham mais notoriedade em determinados períodos que outras, apesar de nenhuma delas ser totalmente abandonada. A *personagem criminal romantizada* é um elemento ambíguo, que reúne características contraditórias. O bandido sanguinário, que promete vingar a morte do irmão, no momento seguinte protestava contra o sistema criminal brasileiro e, ao mesmo tempo, era o homem apaixonado que sonhava em ser livre. Ao jornalista-narrador cabe reunir, de forma inteligível, essas características e formar uma categoria ou tema capaz de ser entregue ao leitor com poucas brechas, pois o *de quem se fala* também determina o *como se fala*, ou seja, as estratégias narrativas a serem utilizadas para contar esse tipo específico de “estórias”.

O fluxo das estratégias narrativas se apresentava então como a *forma* utilizada na tessitura da intriga. No primeiro momento, era preciso definir para o leitor-posicionado *quem estava envolvido* naquele acontecimento. Estando essa parte compreendida pelo jornalista-narrador, inicia-se o emprego da fórmula memorável. Explicar como um jovem de classe média, bonito e inteligente, escolheu a vida de crimes era tarefa árdua para o narrador. Falas de especialistas e histórias vividas pela personagem na infância foram usadas nos dois casos analisados e

dadas como possíveis explicações capazes de unir elementos que rompiam com o senso comum vigente.

O fluxo das estratégias envolvia também o contar a vida daquela personagem em capítulos, como uma história a ser seguida quase diariamente, mesmo que fosse preciso dar importância a dados não comprovados. O ponto final, esperado no dia da morte, dava novo fôlego à história, que passaria a apresentar nova personagem. O ponto final do presente é um momento pontual de rememorar o passado e projetar o futuro, em que uma “nova” personagem criminal romantizada (re)inicia a mesma história. No caso, encontramos as narrativas jornalísticas sobre Pedro Dom, outro “bandido de classe média” que teria sido morto pela polícia.

Foi preciso recorrer à leitura de, ao menos, as notícias sobre a morte dele. Estava ali comprovada mais uma vez a existência de um fluxo contínuo de notícias que perpassa anos contando a mesma história. A “estória” do “charmoso” jovem filho de classe média, bonito e inteligente, que estudou em bons colégios, mas que atravessou momentos difíceis na infância e, por fim, optou pelo mundo do crime por desejar uma vida de aventuras, estava sendo mais uma vez (re)figurada. Pedro Dom era caracterizado em diversos momentos como o “bandido dos olhos verdes”, forma usada na década de 70 para se referir a Lúcio Flávio.

Em resumo, encaixar novos acontecimentos em velhas fórmulas memoráveis, comparar elementos presentes de épocas diferentes, dialogar no presente com o passado para projetar um futuro esperado, rememorar fatos e similaridades para recriar mitos que reafirmam padrões morais, impor a autoridade de uma profissão em cada linha publicada é um pouco do que se encontra na análise das notícias criminais.

Não se nega que muitas interrogações iniciais foram respondidas nos três capítulos. A ideia de fluxo narrativo, que aparece de maneira clara no emparelhamento das narrativas sobre as personagens criminais de épocas diferentes, causou entusiasmo no pesquisador, mas também demonstrou um local de estudo do qual muitas descobertas ainda devem surgir. Por isso, melhor do que pensar no fim é perceber que é este apenas o começo.

Um (re)começo que adota a ideia de *circularidade não viciosa* de Ricoeur. Ou seja, sabe-se que tantos outros pesquisadores estudam a área, que muitas outros dados são tão, e até mais, importantes para completar a compreensão da construção narrativa executada todos os dias nas redações jornalísticas. Cabe a

nós, então, persistir nas análises e nas dúvidas, revirar as respostas já conhecidas para, mais uma vez, acrescentar algum detalhe que aprimore o conhecimento.

Um novo mergulho na construção narrativa em novos estudos me parece quase inevitável. Fica certo que voltarei a passear pelo tempo para (re)encontrar respostas nas *lembranças presentes das coisas passadas*, na *visão presente das coisas presentes* e na *esperança presente das coisas futuras*. Pensar as aproximações entre a narrativa jornalística e as narrativas orais de ontem e de hoje, pinçar suas semelhanças e suas diferenças, ouvir o leitor dessas narrativas e conhecer o que nelas prende a atenção e impõe uma leitura interessada e faminta pelos detalhes humanos são algumas questões possíveis.

APÊNDICE B – Quadro de elementos comuns nos casos Lucio Flávio e Leonardo Pareja

FLUXO DAS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS

Definição do tema	A primeira estratégia narrativa é identificar o protagonista do acontecimento, ao ponto que, ao tornar-se conhecido pela repetição da inserção dele como protagonista de vários acontecimentos, o seu nome dele já o define logo no título
Explicar a união de elementos heterogêneos	Citar que a determinada personagem era de família de classe média é apenas o início de uma série de explicações que o jornal tenta dar sobre a ruptura do senso comum. É preciso acrescentar detalhes e chegar a um fato que tenha mudado a opção do jovem pelo mundo de crimes. Essa explicação também é dada por especialistas, falas entre aspas amplamente usadas pelos jornalistas-narradores para explicar o comportamento das personagens oriundas de classe média, inclusive sobre Pedro Dom
Narrar a vida em capítulos	A vida da personagem criminal é contada em capítulos. Isso é garantido pela seqüência, sem grandes períodos de interrupção, das histórias em que ele é o protagonista. Quando não correm espontaneamente, cria-se a oportunidade de falar de mais alguma coisa sobre a personagem, mesmo que o fato não seja comprovado (como as suspeitas da família de Lúcio Flávio sobre a morte dele na prisão) ou não esteja relacionado diretamente a ele (a morte de cúmplices dos bandidos em que o nome dos dois é usado nos títulos das matérias)

<p>Ponto final como um (re)narrar – uso da memória</p>	<p>O ponto final tem a função estrutural, nos dois casos, de encerramento que leva muito mais a um (re)narrar. Em ambos os casos, no dia da morte das personagens, possível ponto final de suas narrativas, há citação de um fim comum de outros jovens como eles que escolheram a vida de crimes. Contudo, no caso de Leonardo Pareja esse aspecto é mais explícito, pois uma sub-retranca trata de emparelhar a vida dele com a de Lúcio Flávio e de outras personagens falando algumas de suas características. Lúcio Flávio não é comparado diretamente em nenhuma matéria com outra personagem criminal, apesar de ser lembrado tanto quando se fala de Leonardo Pareja como de Pedro Dom</p>
<p>Valorização das falas das personagens</p>	<p>As falas dessas personagens são ressaltadas, inclusive no dia da morte, que uma tabela que traz suas principais frases “fortes” entre aspas. Nos dois casos, tanto de Lúcio Flávio como de Leonardo, existe abertura para registro amplo das falas das personagens. Contudo, vale ressaltar as diferenças. No caso de Lúcio Flávio, em detrimento, inclusive, do momento histórico, existe um uso da fala do bandido para dizer o que não poderia ser dito pelo jornalista-narrador naquele momento determinado. Já com Leonardo Pareja, o espaço dado às entrevistas, incluindo as páginas amarelas da revista Veja, parece ser mais em função do <i>frisson</i> causado pela personagem diferenciada. Também não se pode negar que existe um elemento de críticas indiretas à competência da ação policial, por parte dos jornalistas, implícitas no destaque de falas da personagem criminal que chama a polícia, inclusive, de burra. Tudo isso não significa dizer, no entanto, que a fala da polícia é desconsiderada, mas que ela já não é a fonte principal, como ocorre em muitas matérias criminais até como única fonte</p>

<p>Veículos como protagonistas</p>	<p>Se, no caso das narrativas sobre Lúcio Flávio Vilar Lírio, os jornais <i>Jornal do Brasil</i> e <i>O Globo</i> publicam as cartas, o primeiro em partes e o segundo na íntegra, com o cuidado de dizer que o faz apenas para demonstrar até onde vai a audácia do “bandido”; no caso de Leonardo Pareja, o jornalista atua como intermediário da prisão, fretando jatinho e participando das conversas entre as fontes (polícia e bandido). No segundo caso, a estratégia narrativa inclui um novo elemento: a presença do jornalista no fato. Surge nova categoria do jornalista-testemunha</p>
<p>Similaridade com o encadeamento episódico de nossas vidas</p>	<p>A narrativa criminal analisada demonstrou que, além da história central, o acontecimento em si, é preciso tratar das “histórias (ainda) não narradas, histórias que pedem para ser contadas, histórias que oferecem pontos de ancoragem à narração”. O entorno do fato é olhado pelo jornalista-narrador e se tenta esclarecer pormenores desse entorno também. Um exemplo é onde se encontravam a irmã de Lúcio Flávio e o diretor do presídio. O jornal persegue essa informação, que podemos classificar dentro “das histórias que dão ancoragem à narração”, para confirmar uma informação delatada pela personagem. No caso de Leonardo Pareja, essa estratégia é exemplificada no texto</p>
<p>Romantização da personagem</p>	<p>Além da exposição de falas, que demonstram um aspecto de “luta de classes” e ajuda a configurar a caracterização de um herói romântico, que denuncia maus-tratos a presos, problemas sérios do sistema prisional e a corrupção policial, a romantização da personagem também ocorre pela exposição de suas relações amorosas. No caso de Lúcio Flávio, isso é mais forte do que nas narrativas de Leonardo Pareja. Nesse sentido, o destaque dado para a fala da namorada de Lúcio Flávio, quando eles são presos em Belo Horizonte, é emblemática</p>

<p>Narrativas mitológicas – uso da memória</p>	<p>As narrativas jornalísticas de personagens criminais parecem denunciar um eterno retorno ao arcaico, cujos traços do passado já estão desde já inscritos no futuro. Assim, essas narrativas apresentam-se como mitológicas. Isso significa que o leitor assiste à luta exemplar entre o bem e o mal, entre o herói e o criminoso. É uma narrativa disciplinar que tenta colocar cada um no seu papel de “origem”, mesmo que essas posições sejam às vezes ocupadas de forma ambígua</p>
<p>A morte esperada – uso da memória (enquadramento)</p>	<p>A morte de ambas as personagens é antecipada pelos jornais pelo uso da memória de outras histórias em que personagens criminais como eles também morreram de forma trágica. Histórias de vidas são imbricadas umas nas outras formando um <i>pano de fundo</i>. O assassinato é o fim esperado, que passa a ser contado antes, por narrativas que destacam o receio da própria personagem e de seus familiares sobre uma possível vingança de policiais denunciados ou de colegas de prisão insatisfeitos. Também o dia da morte é um momento pontual em que as histórias de vida das personagens criminais são resumidas. Ocorre um enquadramento da memória. São oferecidas a ler <i>redes de inteligibilidade narrativa</i>, por meio das quais o leitor fica sabendo <i>de quem se está falando</i>, e também <i>como se devem ler</i> as notícias <i>de quem se fala</i>. O jornalista narrador elege os fatos e as características principais que se deve lembrar sobre as personagens</p>

APÊNDICE A – Quadro comparativo das narrativas de personagens criminais

FLUXO DO TEMA

LÚCIO FLÁVIO VILAR LIRIO	<u>LEONARDO PAREJA</u>
<p align="center">delinqüente perigoso</p> <p>No primeiro registro encontrado nos jornais, sabe-se que foi condenado por pertencer a uma quadrilha de roubo de carros. Também já havia suspeita de envolvimento com o “Esquadrão da Morte”. Essa característica é várias vezes retomada, por exemplo, quando ele promete vingar a morte do irmão e em fugas tendo armas em punho</p>	<p align="center">delinqüente perigoso</p> <p>No primeiro registro, sabe-se que ele mantém refém adolescente sob a mira de um revólver, fato que se prolongou por mais de sessenta horas. Essa característica também é retomada, por exemplo, quando e a menina é substituída pelo advogado e Pareja pede que a roupa dele seja ensopada de gasolina</p>
<p align="center">recordista e perito em fugas</p> <p>O número recorde de fugas de penitenciárias, inclusive de segurança máxima, somando mais de quinze instituições só no Rio de Janeiro, é freqüente em matérias que tratam de sua biografia</p>	<p align="center">perito em fugas</p> <p>Novas informações dão conta de que ele era fugitivo de Casa de Detenção. Ele não realizou várias fugas de prisões, como Lúcio Flávio. No caso de Leonardo, o período em que as narrativas chamavam a atenção para fugas eram dos cercos policiais montados logo depois, principalmente, a primeira fuga após seqüestro. Ele furou vários cercos, inclusive um com mais de trezentos policiais</p>
<p align="center">filho de classe média</p> <p>Muitas vezes a característica de filho de classe média, que estudou em bons colégios, é lembrada nas “tabelas de memória”, sub-retrancas que repetidamente explicam de quem se fala. A</p>	<p align="center">filho de classe média</p> <p>Filho único de um ex-caminhoneiro que ganhou na loteria, abriu uma empresa transportadora, mas logo teve problemas financeiros e morreu. Com a mãe, teve que se mudar da casa onde</p>

<p>família perdeu o bom padrão de vida e mudou de Belo Horizonte para o subúrbio do Rio de Janeiro, quando ele ainda era criança</p>	<p>moravam, bairro nobre, para um bairro de subúrbio. Ele chegou a estudar inglês e piano</p>
<p>vingador/justiceiro/promessas</p> <p>Após morte do amigo e do irmão, segundo declarações da personagem, por policiais, ele promete fugir da prisão, perseguir e matar os policiais envolvidos no incidente. Ele foge da cadeia e amedronta policiais e suas famílias. Esse fato é ressaltado inclusive em título de matérias. Há desdobramentos, com entrevista aos policiais ameaçados</p>	<p>justiceiro/promessas</p> <p>Ainda em fuga, após seqüestro, Leonardo liga para uma rádio da Bahia e promete que voltaria meses depois para libertar o comparsa, preso durante o assalto que acabou em seqüestro. Mas essa promessa não chega a ser cumprida, nem retomada pelos jornais. Esse fato é registrado em título, mas na matéria consta apenas a citação. Não há desdobramentos</p>
<p>bandido social</p> <p>Denúncias de corrupção policial por carta escrita ao jornal <i>O Globo</i> e depoimentos a juízes. Também denuncia maus-tratos sofridos por presos nas prisões, o que inclui uma completa anulação, por parte da direção das instituições penais, do direito de fala dos presos</p>	<p>bandido social</p> <p>Leonardo se coloca mais como um porta-voz dos presidiários, denunciando maus-tratos e o abandono nos presídios em entrevistas. Também fala da corrupção e do despreparo da polícia</p>
<p>herói romântico</p> <p>Um ponto forte para essa caracterização é a existência de uma namorada, que ele defende de acusações levantadas por policiais de que ela teria colaborado com uma de suas fugas. Em uma das prisões, ela o acompanhava e, em entrevista, faz juras de amor incondicional, que ele ouve e agradece. Também, nesse mesmo dia, há registro fotográfico de cenas públicas de carinho entre os dois. Colabora ainda para</p>	<p>herói romântico</p> <p>Ainda foragido após seqüestro, Leonardo é encontrado dentro de um templo religioso por policiais. Acaba ocorrendo um tiroteio e uma menina é atingida. Dias depois, ele assume a culpa do disparo e pede desculpas públicas à família em ligação telefônica feita a um programa de televisão. Também, ao se entregar, disse que desistiu de fugir pois amigos estariam</p>

<p>a afirmação desta característica a publicação de poemas românticos escritos por Lúcio Flávio. Também defendeu a honra da irmã, confundida com a outra que era casada e amante do diretor do presídio</p>	<p>sendo torturados. Sobre a existência de uma namorada, essa apenas é notada em duas matérias que tratam da morte dele. Ela descreve o relacionamento dos dois de forma romantizada, mas a narrativa não valoriza esse aspecto e expõe, inclusive com foto, a existência de uma “amiga” que também o visitaria na prisão</p>
<p>beleza (não apresentava estereótipo de bandido)</p> <p>A questão da beleza é tratada para descrever a personagem criminal detentora de “olhos verdes” e “charme”, por exemplo, mas também para ressaltar que ele fugia do estereótipo de bandido a ponto de usar a boa aparência como disfarce. Uma vez foragido, ele se “vestiu” de advogado em férias e não levantou suspeita</p>	<p>beleza (não apresentava estereótipo de bandido)</p> <p>A beleza não é uma característica muito ressaltada dessa personagem pelos jornais, como no caso de Lúcio Flávio. No entanto, ele também manipula a aparência, mudando a cor dos cabelos e deixando crescer a barba para não ser reconhecido. Fato que demonstra que ele também conseguia manipular o estereótipo</p>

<p style="text-align: center;">capital intelectual</p> <p>A valorização desta característica é notada pelo uso repetitivo da qualificação dele como o “bandido de maior QI das penitenciárias brasileiras”. Mas o rico capital intelectual também é associado ao fato de ele ter estudado em bons colégios, ter estagiado em um escritório de advocacia, ser capaz de arquitetar planos infalíveis de assaltos, escrever de poemas e também ao conteúdo das cartas enviadas aos jornais</p>	<p style="text-align: center;">capital intelectual</p> <p>A valorização desta característica é notada pelo também uso da expressão alto QI, mas, sobretudo, pela capacidade de driblar a polícia por mais de quarenta dias. Contudo, os fatos de ter estudado em bons colégios, saber falar bem em entrevistas, ter estudado inglês e piano na infância somam-se e ao destaque dessa caracterização</p>
<p style="text-align: center;">notoriedade</p> <p>Com o passar do tempo, o bandido adquire notoriedade. Não é encontrada matéria que trate da fama de bandido fora da prisão.</p>	<p style="text-align: center;">notoriedade</p> <p>As narrativas sobre Pareja já eram diferentes das de Lúcio Flávio sobre essa caracterização. A questão do</p>

<p>Algo que se relacione a fãs etc. ou ao fato de Lúcio Flávio gostar de ser reconhecido e admirado. O destaque da notoriedade da personagem está mesmo dentro do sistema prisional, com os outros presos, que tinham atitudes respeitadas com relação a ele, como não falar do envolvimento amoroso da irmã dele com o diretor do presídio; e com os policiais, que sabiam que ganhariam destaque na mídia caso o prendessem. Sua vida virou livro e filme</p>	<p>gosto pela fama e da admiração pública das pessoas em geral era um registro forte sobre ele. Inclusive, é encontrado o registro de elogios partindo de reféns. Ele não só sabia como gostava disso. Dava conselho aos jovens em entrevistas. Durante a fuga do presídio, parou em um bar para tomar uma cerveja e gostou de ser reconhecido. Também lançou um livro contando suas histórias e, por fim, assinou um contrato para a gravação de um filme sobre sua vida e advertiu a namorada, que caso alguma coisa acontecesse com ele, falasse do medo de ser morto na cadeia, pois seria bom para seu filme</p>
---	---

REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves; LATTMAN-WELTMAN, Fernando; ROCHA, Dora. *Eles mudaram a imprensa: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

_____. *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ALBUQUERQUE, Afonso. A narrativa jornalística para além dos fait-divers. In: *Lumina*. Juiz de Fora: UFJF, 2000.

ARIÈS, Phillipe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BARBERO, Jesus-Martín. Deslocaciones del tiempo y nuevas topografias de la memória. In: *Invento-me monstro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

BARBOSA, Marialva. *A morte imaginada*. In: ENCONTRO ANNUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO/COMPÓS, 13., 2004, São Bernardo do Campo.

_____. *Imprensa, poder e público: os diários do Rio de Janeiro – 1880-1920*. 1996. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1996.

_____. Médios de comunicação y comemorações. estratégias de reatualização y constrcção de la memoria. *Comunicación, Historia e Memória: itinerários para pensar el presente*, vol. XX, n.º 39, p. 108, 2000.

_____. 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'Antrpologie desl institutions et des Organisations Sociales – LAIOS/ Centre National de la Recherche Scientifique*. França – Paris, de setembro de 1998 a agosto de 1999.

_____. *O jornalismo, o sensacional e os protocolos de leitura*. Niterói, 2004. Mimeografado.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1983.

BERGER, Peter; e LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1985.

BIRD, Elizabeth; DARDENNE, Robert. Mito, registro e “estórias”: explorando as qualidades narrativas das notícias. In: TRAQUINA, Nelson (Org.) *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1999. p. 263-277.

BORBA, Marco Aurélio; ARAÚJO, Celso Arnaldo. Lúcio Flávio: o homem que sabia demais. *Manchete*, Rio de Janeiro, 1975.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athenas, 1990.

CAMPBELL, Richard. *60 minutes and the news: a mythology for Middle América*. Tradução para o português de M.T.G.F. de Albuquerque. Revisão de Afonso de Albuquerque. Urbana and Chicago: University of Ilhinois Press, 1991.

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

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

DUVIGNAUD, Jean. Prefácio. In: HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

EL FAR, Alesandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

ENNE, Ana Lúcia. *Discussão sobre a intrínseca relação entre memória, identidade e imprensa*. Niterói, 2004. Mimeografado.

_____. *Memórias globalizadas e a construção de futuros possíveis*. Trabalho apresentado na Compós/2005.

FAIRCLOUGH, Norman. *Language and power*. London and New York: Longman, 1989.

FISHMAN, Mark. *Manufacturing News*. Austin: University of Texas Press, 1990.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2000.

_____. *Vigiar e Punir*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2002.

_____. O senso comum como sistema cultural. In: _____ *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1998.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HOBBSBAWM, E. J. *Rebeldes primitivos: estudos de formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

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

MAROCCO, Beatriz. *Prostitutas, jogadores, pobres e vagabundos no discurso jornalístico*. São Leopoldo: Usinas, 2004.

MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: necrose*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. *O método 5: a humanidade da humanidade*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2003.

PINTO, Milton José. *Comunicação e discurso*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *A história de seu tempo: a imprensa e a produção de sentido histórico*. Rio de Janeiro. 1996. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1996.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994. tomo I.

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

SCHUDSON, Michael. As notícias. In: TRAQUINA, Nelson (Org.) *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1999. p. 167-176.

_____. A política da forma narrativa: a emergência das convenções noticiosas na imprensa e na televisão. In: TRAQUINA, Nelson (Org.) *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1999. p. 278-293.

TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 1995.

_____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TRAQUINA, Nelson. As notícias. In: _____. *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1999. p. 167-176.

_____. *O estudo do jornalismo no século XX*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

TUCHMAN, Gaye. A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1999. p. 74-90.

VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. In: *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999. p. 97-105.

WHITE, Hayden. The Value of Narrativity in the Representatio of Reality. In: _____ *The content of the form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1987. p. 1-25.

_____. As ficções da Representação Cultural. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura..* São Paulo: Edusp, 1994.

ZELIZER, Barbie. Covering the body: the Kennedy assassination, the media and the shaping of a collective memory. Traduzido para o português por MTGF de Albuquerque. Revisão técnica de Afonso de Albuquerque.

MATERIAL RETIRADO DE JORNAIS E REVISTAS

'CRIME não compensa, aconselha Pareja. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 abr. 1996.

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

ÁLBUM de família de um bandido. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 jan. 1974. *Jornal da Tarde*, p. 13.

ARDENTE, juvenil e lírica: é a poesia de Lúcio Flávio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1974.

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

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

AVISO da polícia: ele tem dinheiro no bolso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1974.

BANDIDO liberta menina e leva outro refém. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 set. 1995.

BANDIDOS famosos também tiveram um final infeliz. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1996.

CÚMPLICE de Pareja na rebelião de Goiás é morto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 maio. 1996.

DESPISTADA, polícia procura por seqüestrador na Bahia. *O Globo*, 7 Set. 1995.

DESVIOS de um “bem-dotado”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1974.

ENCONTRADO em Minas carro que Lúcio Flávio usou para a fuga. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1974.

ESTOU no topo do mundo. *Isto É*, São Paulo, 18 out. 1995.

EX-DIRETOR do Presídio nega acusações de Flávio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1974.

FAMÍLIA apreensiva com rumores da morte de Lúcio Flávio Lírio. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 mar. 1974.

FAZENDO a polícia de boba. *O Dia*, Rio de Janeiro, 8 out. 1995.

FUGA durou um mês e meio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 out. 1995.

HÁ 4 dias, o temor: ‘Sobramos eu e o Eduardinho’. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1996.

JANICE: - Seguirei Flávio até o fim. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1974.

Jornal *O Globo*, 30 de janeiro de 1975, Editoria Grande Rio, p. 13.

JUIZ de execuções: ninguém pode visitar Lúcio Flávio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1974.

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

LÚCIO FLÁVIO chega escoltado de Belo Horizonte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1974.

LÚCIO FLÁVIO cumpre ameaças e foge para vingar mortos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1972.

LÚCIO FLÁVIO estaria só ferido, segundo Janice. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1974.

LÚCIO FLÁVIO lidera fuga de 22 na Penitenciária Dias Moreira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1974.

LÚCIO FLÁVIO manda carta ao JB e acusa 2 de prepotência. *Jornal do Brasil*, 11 nov. 1972.

LÚCIO FLÁVIO preso em um sítio no Espírito Santo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1972.

LÚCIO FLÁVIO preso quando dormia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1974.

LÚCIO FLÁVIO setenciado a mais 19 anos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1973.

LÚCIO FLÁVIO, nome marcado. *O Globo*, Rio da Janeiro, 10 nov. 1971.

MARIEL já não tem quem o acuse. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1975.

MARUJO: - Morte de Lúcio é apenas um processo a mais. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1975.

MIL POLICIAIS caçam seqüestrador na Bahia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 set. 1995.

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

O FILHO inteligente que dava trabalho desde criança. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 abr. 1996.

OLIVEIRA, Leo. Lúcio Flávio: o bandido dos olhos verdes. *Manchete*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1974, grifos nossos.

OS FEITOS de um passarinho fujão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1975. Grande Rio, p. 13.

OS VILAR Lírio, em mais um velório. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1975.

PAIS de Nijini: Ele era uma criança. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 ago. 1972.

PAREJA denunciou ameaça da Polícia Civil. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1996.

PAREJA desfruta de mais de 6 horas de fuga e fama. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1996.

PAREJA é ameaçado de morte em Goiás. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1996.

PAREJA é morto quatro dias após descoberta de túnel. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1996.

POLÍCIA desiste das buscas a seqüestrador. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 set. 1995.

QUERO mudar de vida. O crime não compensa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1996.

RIVAL agride namorada de morto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 dez. 1996. Cotidiano, p. 3.

ROCHA, José Sergio; WERNECK, Antônio. Polícia alimenta mito do inimigo público nº 1. *O GLOBO*, Rio de Janeiro, fev. 1995, p. 32.

ROCHA, Leonel. De galã a presunto. *Veja*, São Paulo, 18 dez. 1996. Polícia, p. 122-123.

SEM AMOR algum à vida. *O Dia*, Rio de Janeiro, 8 out. 1995.

SEQÜESTRADOR continua com menina como refém dentro de hotel. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 set. 1995.

SEQÜESTRADOR dá entrevista. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 set. 1995.

SEQUESTRADOR escapa novamente. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 out. 1995.

SEQUESTRADOR mantém 16 reféns dentro de presídio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1996.

SEQUESTRADOR se entrega em Goiás. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 out. 1995.

SUSIPE nega morte de Lúcio Flávio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1974.

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

UM POEMA de Lúcio na hora do enterro. O título "saudade". *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1975.

UM RETRATO feito à luz da grafologia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1974.

VILAR Lírio, uma família em questão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1972.

