

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

O OLHAR ATRAVÉS DA TELEVISÃO:
FORMAS DE CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS PARA A CIDADE

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Lúcia Maria

Sabbag

é aprovada pela Comissão Julgadora em

29/04/05

[Assinatura]

Dissertação de Mestrado

Lúcia Maria Sabbag

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	UNICAMP Sa 130
V	EX
TOMBO BC/	63812
PROC.	16.P00086-05
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	06/05/05
Nº CPD	BVL 349579

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

Sa130 Sabbag, Lúcia Maria.
 O Olhar através da televisão : formas de construção de sentidos para a cidade / Lúcia Maria Sabbag. -- Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientador : Mônica Graciela Zoppi-Fontana.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Olhar. 2. Televisão. 3. São Paulo (SP). 4. Jornalismo. 5. Imagens. I. Zoppi-Fontana, Mônica Graciela. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

(oe/iel)

Título em inglês: The look through the television : ways of construction of meanings for the city.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Look, Television, City, Journalism, Images.

Área de concentração: Análise do Discurso.

Titulação: Mestrado.

Banca examinadora: Prof. Dra. Suzy Maria Lagazzi-Rodrigues, Prof. Dra. Rosângela Morello e Prof.Dra. Maria Onice Payer.

Data da defesa: 30/11/2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

O OLHAR ATRAVÉS DA TELEVISÃO:
FORMAS DE CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS PARA A CIDADE

Lúcia Maria Sabbag

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
INSTITUTO DE ESTUDOS DA
LINGUAGEM.
ORIENTADORA: PROF. DRA. MÓNICA
GRACIELA ZOPPI-FONTANA
BANCA EXAMINADORA:
PROF. DRA. SUZY MARIA LAGAZZI-
RODRIGUES
PROF. DRA. ROSÂNGELA MORELLO
PROF. DRA. MARIA ONICE PAYER

CAMPINAS, 30 de NOVEMBRO DE 2004

RESUMO

O OLHAR ATRAVÉS DA TELEVISÃO: FORMAS DE CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS PARA A CIDADE

A partir de determinada forma de olhar, obtemos diferentes efeitos de sentido, em particular, quando se trata de um olhar panóptico através de um programa de televisão. Na medida em que o discurso jornalístico é constituído embasado nas crenças da objetividade e da verdade, perceberemos que tais mitos vão desmoronar no processo de re-constituição da realidade que a televisão apresenta.

O programa "Cidade Alerta", da Rede Record de Televisão, constrói uma realidade através de imagens exibidas pelo helicóptero "Águia Dourada" e por algumas "motolinks". De tais imagens, vemos surgir uma cidade construída a partir do olhar da televisão e que sobrevive das próprias relações conflituosas exibidas.

Realidade e verdade adquirem caracteres de uma ilusória transparência, devido à força do impacto das imagens em tempo real. A união entre helicóptero e mídia confere um aspecto de poder totalitário à segunda para não apenas falar sobre, como também para se tornar uma estrela.

O programa seleciona imagens da cidade, que se torna também cenário produzido pela edição, mas com a ilusão que a televisão faz parecer realidade una e inequívoca. Dessa maneira, um real de cidade é produzido e explorado em detalhes, de forma que o funcionamento do olhar panóptico sempre se faça presente.

Assim, o que podemos perceber é que ficção e realidade diluem-se através das imagens, mas de forma que o telespectador não questione aquilo que vê. De tal forma, o telespectador garante, cada vez mais, audiência, e a televisão, cada vez menos, qualidade.

ABSTRACT

According to the perspective proposed in this dissertation, which is based on the French school of Discourse Analysis, images transmit various meanings, including silence. The program transmits images to confirming the truth of the facts. But the media contradicts itself through images, the city is constructed like personage, scenery, labyrinth and movement. The program turns the press a spectacle, the press is the show.

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quere passar além do bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abysmo deu,
Mas nelle é que espelhou o céu.

Fernando Pessoa, MAR PORTUGUEZ.

Fernando Pessoa, MAR PORTUGUEZ.

Todo texto é um misto de vozes atrás
Das quais sempre encontramos um
analista do discurso a investigar.
Com a produção textual, sofremos,
mas temos sempre o apoio, o carinho
e a confiança de muitas pessoas que
não nos deixam desistir do objetivo
tão sonhado.

Aqui, ficam os mais profundos
agradecimentos àqueles que me
ajudaram neste longo percurso até
aqui.

A Mônica Graciela Zoppi-Fontana, cuja
atenta e carinhosa orientação
tornaram-na, acima de tudo, uma
amiga para sempre.

A Suzy Maria Lagazzi-Rodrigues,
pelas aulas introdutórias ao amor
pela Análise do Discurso.

A Rosângela Morello, pelas preciosas
dicas sobre o impacto das imagens.

A Capes, pelo financiamento.

A memória de meus pais.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 - O CIDADE ALERTA.....	15
2 - DISCURSO E MÍDIA.....	27
2.1 - O Olhar que Produz Sentidos.....	32
2.2 - Do Jornal ao Telejornalismo.....	37
2.3 - Relação Mídia X Poder Público.....	41
3 - O FUNCIONAMENTO DO PANÓPTICO.....	45
3.1 - o Olhar Panóptico do Águia Dourada.....	51
3.2 - Imagens Microscópicas X Imagens Telescopadas.....	57
4 - A RELAÇÃO DO CIDADE ALERTA COM O PODER PÚBLICO.....	65
5 - A CIDADE CONSTRUÍDA PELO CIDADE ALERTA.....	73
5.1 - Cidade/ Personagem.....	75
5.2 - Cidade/ Cenário.....	83
5.3 - Cidade/ Labirinto.....	89
5.4 - Cidade/ Movimento.....	92
5.4.1 - Tempo X Espaço.....	96
5.5 - A Metáfora da Caça.....	100
CONCLUSÃO.....	105
BIBLIOGRAFIA COMENTADA.....	111
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	114
ANEXO.....	116

INTRODUÇÃO

Um olhar pode provocar inúmeros e inesperados efeitos, o objeto olhado pode sofrer densas e conturbadas variações de efeito. O que dizer, então, se temos mais que um simples olhar? Se temos um olhar panóptico, vigilante, persistente sobre uma cidade? Falamos de um olhar que se joga alerta sobre uma cidade e que a constrói plena de sentidos através de imagens encharcadas de violência. de efeito.

Podemos nos perguntar, ainda, na medida em que se constrói um olhar para a cidade, o que aparece? Qual a mobilidade desse olhar? Quais os efeitos produzidos a partir dele? Qual o lugar desse olhar? E, afinal, como é a cidade que o olhar panóptico constrói? Estas são algumas das principais (não as únicas) questões surgidas a partir do estudo que propomos sobre o programa "Cidade Alerta", exibido de segunda a sábado às 18:00 horas pela Rede Record de Televisão.

O "Cidade Alerta" faz uso de dois helicópteros chamados "Águia Dourada I" e "Águia Dourada II", os quais, aliás, são os responsáveis pelo olhar panóptico que o programa põe (dispõe) sobre a cidade de São Paulo. Conforme vamos observando, percebemos que não é a cidade de São Paulo vista sob diversos olhares, mas uma cidade bem definida e particular, constituída sob o olhar panóptico do "Cidade Alerta". Temos assim constituída "a cidade de São Paulo do

Cidade Alerta", em cujo corpo vamos fazer um percurso através dos caminhos da Análise do Discurso da linha francesa.

A cidade alerta é composta de imagens que produzem efeitos de sentido vários no telespectador, o qual se vê preso em uma armadilha de visibilidade que lhe impõe o dever de vigiar. Uma cidade cujo espaço geográfico torna-se, ao mesmo tempo, mapa, cenário, labirinto (no qual, vemos surgir os flagrantes urbanos que chocam e que compõem as estruturas daquela cidade e do programa). Programa este que faz da cidade um lugar de caça como justificativa para a eterna vigilância, para o eterno olhar alerta sobre a cidade, sempre, ao vivo. E, ao vivo, também, é o olhar que se joga alerta sobre o poder público.

Um olhar panóptico produzido por câmeras que fazem parte de um grandioso espetáculo da modernidade: a televisão, a qual tem o poder de transmitir as imagens ao vivo, simultâneas ao acontecimento. Este se torna capaz de produzir muitos efeitos de sentido no telespectador, que crê na verdade dos fatos apresentados. Verdade, aliás, também debatida e questionada dentro do discurso jornalístico, que se constitui como um falar sobre com objetividade e imparcialidade.

Nessa medida, a partir de um determinado olhar panóptico produzido através de um programa de televisão, de uma determinada emissora, vamos ter determinados sentidos para uma cidade. E que a mesma, após ter o corpo montado, leve-nos a um lugar cujas imagens signifiquem até mesmo através de seu silêncio...

1. O CIDADE ALERTA

O programa "Cidade Alerta", exibido de segunda a sábado às 18 horas pela Rede Record de Televisão, é um programa jornalístico que explora ao máximo o poder da imagem para a construção de sentidos vários para o telespectador. Quem assiste ao programa, logo descobre a importância do olhar do helicóptero "Águia Dourada" para os objetivos da produção do mesmo. É através desse olhar, dessa visão panóptica da cidade de São Paulo que se sustenta a discursividade do "Cidade Alerta".

O olhar panóptico do "Águia Dourada" determina, conforme interesses da emissora, um jogo em que podemos perceber a forma como imagens/vigilância/discursividade do programa são entrecruzadas. O programa é construído sobre as imagens selecionadas, sua discursividade fortifica-se com elas, a cidade vai adquirindo formas/sentidos nos quais podemos perceber o jogo entre os discursos da imprensa e da Rede Record. Por isso, tanta importância para o(s) helicóptero(s), pois é neles que temos instalado o lugar do controle, do poder da eterna vigilância, sem ele(s), não teríamos como imaginar o "Cidade Alerta".

A Rede Record, endividada, com bens penhorados e quase sucateada, foi vendida para a Igreja Universal do Reino de Deus por 45 milhões de dólares em 09 de novembro de 1989. Hoje, o bispo Edir Macedo detém 90% do capital e sua mulher,

Ester Eunice Rangel Bezerra, 10%. O que a Igreja Universal fez com a emissora adquirida foi tentar transplantar suas idéias moralistas e conservadoras para um meio de comunicação poderoso: a televisão.

O "Cidade Alerta" começou a ser exibido em 1995, seis anos após a compra da Record pela Igreja Universal, a qual controla tudo o que a emissora transmite (a censura faz parte desse controle). Imagens de nudez ou a exibição de músicas cantadas por indivíduos católicos (como o caso de Roberto Carlos) são vetadas. A partir dessas condições de produção imediata, podemos começar a compreender a própria posição do programa em rotular ações e pessoas como certas ou erradas.

No entanto, não podemos nos esquecer de um outro detalhe muito importante também para a condição existencial do programa: o caso O. J. Simpson. Em junho de 1994 (ano anterior ao surgimento do "Cidade Alerta", portanto), o ex-jogador de futebol americano O. J. Simpson foi acusado de matar a facadas a ex-mulher e um amigo dela. O julgamento teve início em setembro de 1994, com duração de 372 dias e cobertura ao vivo pela tevê. O veredito foi dado em 3 de outubro de 1995: inocente.

Mas aí o que parece não ter nada em comum com o nosso "Cidade Alerta" começa a se encaixar: Simpson é acusado de duplo homicídio e foge. Perseguido pela polícia durante horas pelas rodovias norte-americanas, finalmente, ele se entrega. A nota mais importante do acontecimento: a fuga foi transmitida ao vivo pela televisão, cuja cobertura foi feita pelos helicópteros, que acompanharam tudo. Era a primeira transmissão ao vivo de uma fuga e uma perseguição policial com imagens simultâneas, enfim. Temos, então, a mídia e seus

helicópteros transformados num espetáculo grandioso, quase na mesma proporção do evento.

E é justamente nesse ano de 1995 que temos o "Cidade Alerta" no ar - é o show da vigilância, é o show dos helicópteros. Nessa medida, historicamente, temos condições para que a emissora produza um espetáculo que se mantém no ar não apenas durante uma fuga, mas que já dura nove anos. Além disso, temos uma emissora que, sob o poder da Igreja Universal, como vimos, busca uma seleção tendenciosa de conteúdo.

No caso do "Cidade Alerta", o tema justiça é muito questionado, com discursos como: "o que falta em nosso país é vergonha", ou seja, se o apresentador e os telespectadores têm noção de injustiça da justiça, é porque todos já estão interpelados ideologicamente pela noção do que deveria ser a justiça (o pré-construído). Sobre esta questão, conforme Pêcheux, 1988, o pré-construído é um dos pontos fundamentais da articulação da teoria dos discursos com a lingüística. O pré-construído determina a possibilidade para uma explicação possível sobre algum fato; nesse caso, sobre a justiça. O sentido desta estaria num lugar de legalidade, ou seja, de obediência às leis. Quaisquer delitos, portanto, deveriam ser punidos, aí temos funcionando o pré-construído da justiça.

E justamente por haver tal noção, é que surge a questão de injustiça da justiça. Há uma quebra do espaço de sustentação desta quando não se vê punição para quem rompe algum mandamento da lei.

Chegamos a pensar aqui na questão do pré-construído da justiça e no próprio papel da imprensa, que se coloca como divulgadora de notícias, mas aliada ao conceito de justiça,

de necessidade de punição. Conforme Foucault (2000), os jornais trazem à luz os delitos e punições nas colunas dos crimes e ocorrências diárias. E aí, entre denúncias de delitos e passíveis (ou cabíveis) punições, que vemos a mídia assumir o poder de não apenas delatar, mas de ditar formas de conduta para a sociedade, de definir o que é certo e o que é errado.

Para se tentar uma melhor impressão do discurso jornalístico do programa, é importante observar suas condições de produção e, em relação às condições, destacar que, como dito por Pêcheux (1979), são "formações imaginárias e, nessas relações contam a relação de forças (...) a relação de sentido (...) e a antecipação" (Orlandi, 1983). Quando pensamos aqui no discurso do apresentador do "Cidade Alerta", vemos como são importantes tais relações para que melhor compreendamos o percurso lingüístico daquilo que é dito ali.

Se entendemos a relação de forças como o lugar social em que o interlocutor/apresentador está inserido (como um jornalista que ocupa determinada posição dentro da Rede Record), assim como sua posição de domínio total do discurso (controle imaginário), vemos como isso influencia o modo como o apresentador fala e como vai, autoritariamente, dar um perfil da cidade e de seus problemas.

Ele controla, dessa maneira, o que é dito, a forma como é dito, além, é claro, de construir aquela cidade como um mosaico, um "patchwork" de flagrantes violentos, ou ainda, "José Luiz Datena e uma equipe profissional e comprometida com a informação fazem do Cidade Alerta um porta-voz da indignação cívica nacional". (Propaganda retirada do "site" da Record - Grifos nossos). Dessa maneira, se o "Cidade

Alerta" coloca-se no lugar de "porta-voz da indignação cívica nacional", também coloca a Record no lugar e na posição de autoridade de dizer e/ou de mostrar os problemas onde estes surgem na cidade.

No entanto, se pensamos na relação de sentido (o "coro de vozes", a intertextualidade, a relação que existe entre um discurso e os outros". (Orlandi, 1983), vemos presentes traços de dizeres que contém a informação jornalística, mas permeada por outros dizeres que afetam, sobremaneira, o sujeito que ali se coloca na posição de jornalista/apresentador. Este também é afetado pelo discurso da emissora, que se fundamenta não apenas no discurso jornalístico, mas também por uma forma de autoritarismo religioso que vemos presente na Igreja Universal do Reino de Deus, a qual diz ter solução para qualquer problema (pessoal, financeiro).

Mas está na "antecipação (a maneira como o locutor trabalha com as representações do seu interlocutor e vice-versa") (Orlandi, 1983), uma das maiores justificativas (!) para a existência do "Cidade Alerta". Compreender a exibição do programa exatamente no fim de tarde/início de noite já é uma forma de a produção do mesmo prever seus possíveis interlocutores/telespectadores e a forma como o próprio será construído a partir de então.

O programa é exibido no horário em que os trabalhadores chegam às suas casas, cansados e revoltados com o árduo dia vivido. Nesse momento, o "Cidade Alerta" entra no ar com seu discurso sobre a cidade caótica, com os flagrantes da cidade. Sim, porque é para este público-alvo que o programa é direcionado, tanto que ouvimos tantas expressões populares do

apresentador, numa forma de facilitar a interlocação entre aquele e o telespectador: "A coisa é feia!"; "É verdade, não é mais peixe pequeno não". (Falas de José Luiz Datena em 22-08-02).

Ou seja, o apresentador procura (dentro do que é possível) direcionar seu discurso de forma que este atinja aquele público-alvo. Como jornalista, o apresentador sempre fala (como a emissora) em "credibilidade, isenção, imparcialidade nos fatos". Temos aí, portanto, a posição-sujeito do apresentador, que está tomado pela ideologia dominante ali: o discurso preconceituoso e moralista da Igreja Universal. Há uma posição-sujeito que se mascara sob o discurso jornalístico objetivo, mas que sofre o domínio do poder ideológico com bravatas sobre a violência, sobre o domínio do conhecimento das soluções de todos os problemas da cidade.

Além do já mencionado, podemos observar, visto que não existe um funcionamento discursivo puro, mas atravessado por vários funcionamentos devido às suas condições de produção, que há um discurso autoritário, conforme a definição de Eni Orlandi (1983): "a tipologia que estabeleci determina, da maneira que segue, a forma que terá o jogo de dominância: (...) no discurso autoritário se procura absolutizar um só sentido". E é neste absolutismo aparente de sentido que ouvimos o apresentador falar sobre as cenas e os assuntos polêmicos que ali encontramos.

No entanto, assuntos polêmicos na mídia não são lugares polêmicos para o leitor. A palavra (embora, aqui, não escrita) já é dada para o leitor/telespectador de forma pronta, não há lugar para a palavra destes. E justamente por

essa falta de reversibilidade, temos muitos assuntos polêmicos (como pedofilia, estupros), mas não encontramos o discurso polêmico, visto que este se sustenta no grau de reversibilidade entre os participantes.

Quando o(s) helicóptero(s) "Águia Dourada" sobrevoa(m) a cidade de São Paulo (em particular, em casos de catástrofes naturais, como enchentes), a já tradicional imagem geral é mostrada, mas o apresentador quer mais: a constatação de que está sendo visto e ouvido através do piscar das luzes das casas ou dos carros dos telespectadores. Tal solicitação vem re-afirmar o discurso do programa sobre a necessidade de maiores cuidados com a cidade, na qual "qualquer chuva causa transtornos ao cidadão". É aí justamente um dos momentos onde observamos a colocação do "Cidade Alerta" no lugar de justiceiro incansável, de porta-voz do cidadão que se encontra em uma cidade abandonada à mercê de qualquer imprevisto ou violência. No caso específico do programa, percebemos, segundo Ferrés(1998), como as desgraças humanas convertem-se em uma das principais moedas de troca da televisão. A dor é comercializada, rende juros, que, no caso, é a audiência.

O "Cidade Alerta" não apenas comercializa a dor, mas sobrevive graças a ela na medida em que tanto cidade quanto cidadão com problemas é que constroem o discurso do mesmo. E nesta exploração da dor, vamos ter a televisão constituída por imagens cujo realismo choca, mas que, ao mesmo tempo, ganha mais telespectadores por isso. Telespectadores, aliás, que dão condições para que o programa tenha sustentação, visto que, sem audiência, o mesmo não estaria no ar até hoje.

Não importa quem apresente o "Cidade Alerta", a postura é a mesma: voz grave e gestos teatrais (gestos aqui utilizados no sentido físico), em cujos discursos podemos perceber o quão importantes são as condições de produção dos mesmos. Ou ainda, as condições de produção imediatas que encontramos relacionam-se ao lugar onde o programa é produzido: a Record.

No entanto, a produção de sentido dos discursos ali presentes só é possível quando compreendemos que há um misto de outras vozes (o interdiscurso) na fala do sujeito-apresentador, mesmo que este creia na ilusão da transparência de seus dizeres. E se, conforme Pêcheux (1988), "o sujeito é produzido como causa de si na forma-sujeito do discurso, sob o efeito do interdiscurso", não podemos deixar de observar também as condições de produção não-imediatas dos discursos que ouvimos ali.

Tudo o que é dito pelos apresentadores Datena e Milton Neves soa-nos como aquele já-dito que constitui o interdiscurso, como aquele lugar do sujeito do discurso afetado historicamente enquanto indivíduo e enquanto jornalista. Vejamos dois trechos de falas dos apresentadores: "Olhe, um detalhe importante, não é, doutor, que antigamente, esse que era um comércio pra quem perdia o emprego, seria um comércio informal. Hoje em dia, muita gente comenta que há ligação até com máfia, tipo máfia chinesa ou coisa parecida esse comércio aí, não é? Dessa pirataria". (José Luiz Datena); "O judiciário condena alguns acusados, manda pra cadeia, mas a culpa não será que é do político que não sabe fazer o Código Penal?" (Milton Neves).

No discurso de Datena sobre os camelôs, vemos, pela formação discursiva, traços de sentidos que excluem aqueles da sociedade, que os colocam na mesma posição de marginais. Tudo o que se refere a camelôs vem mesclado à marginalidade, ainda que não se tenha provas, ainda que não se reconheça a individualidade de cada um. Na verdade, segundo Datena, os camelôs "têm ligação até com a máfia", cujo termo ATÉ vai sugerir que eles possuem ligação também com outras formas de redes do crime.

No caso de Milton Neves, este busca condensar os problemas em apenas um lugar: o Código Penal e apontar os ditos responsáveis: os políticos. Na nossa compreensão, vemos como o discurso do apresentador vai apresentar traços de autoritarismo para apontar responsáveis, mas sem que tenhamos um debate objetivo. É o mesmo discurso que costumamos ouvir de uma multidão, de uma massa sem nomes, ou ainda, o dito imaginário popular, que culpa os políticos por todos os problemas enfrentados pela sociedade. No entanto, não se apontam quais políticos, não há uma individualização, mas um processo de generalização, quase mesmo de banalização daqueles e dos ditos males da sociedade moderna.

E a questão da violência tão presente no programa? Como veremos no capítulo 5, a violência não é a personagem principal do "Cidade Alerta", mas tem uma importância indiscutível na constituição do programa e, é claro, na composição da cidade exibida. Essa violência pode atingir qualquer cidadão (ao menos, a princípio), daí, a justificativa para tanta vigilância através do olhar panóptico do helicóptero.

Em agosto de 2002, o programa começou a exibir uma série de simulações feitas a partir dos crimes de estupro e estrangulamento cometidos por um suposto maníaco na cidade de Guarulhos, na Grande São Paulo. O indivíduo disfarçava-se de funcionário das companhias de água e/ ou de luz para ter acesso às residências onde a vítima encontrava-se sozinha. As simulações prosseguiram durante vários dias do mês enquanto ouvíamos o apresentador, José Luiz Datena, dizer: "Olhe aqui, é impressionante esse negócio do maníaco (...). Os moradores de Guarulhos, na Grande São Paulo, estão apavorados. É que o maníaco que age na região já matou sete mulheres, acho que até crianças (...). Atenção, Secretário, vamos partir em cima desse cara, que é um vagabundo, que sete vítimas, que coisa, hein? (...). É, eu queria pedir, como cidadão brasileiro, à polícia de São Paulo que colocasse isso como ponto de honra: prender esse vagabundo (...). Deixa eu ver o retrato desse canalha. Esse aí, possivelmente, é o sujeito. Você tem o disk-denúncia, ligue para o disk-denúncia, ajude a polícia". (Grifos nossos).

No mesmo mês, o programa noticiava a prisão de um suspeito na região e, por ser parecido com o possível rosto do retrato falado do maníaco, o preso quase foi linchado. O efeito de espelho causado pelo programa foi muito além do esperado, mas nem por isso o olhar panóptico do "Águia Dourada" fechou os olhos/câmeras, muito pelo contrário. As câmeras, ao vivo, mostraram o trajeto do carro da polícia que levava o suspeito à delegacia (a qual teve o endereço informado), onde uma multidão já o aguardava. E, entre imagens da multidão, da polícia e dos estúdios da Rede Record com o apresentador Milton Neves, o programa viu-se, como

nunca, na posição de vigilante, e mais, de conciliador de multidões.

O apresentador, em tom grave, pedia o tradicional piscar de luzes dos carros ou algum sinal com as mãos de quem era telespectador do programa e conhecesse o "Águia Dourada". Pedia ainda que não se fizesse justiça com as próprias mãos, que a polícia e a justiça iriam punir o culpado. Depois de ocupar quase todo o tempo do programa, a constatação de que o detido não tinha nada a ver com o maníaco, era um assaltante.

Esse mesmo discurso do vigilante faz-nos, ainda, lembrar de Michel Pêcheux (1988) quando este fala sobre a questão da interpelação com a formação discursiva. Temos que ter uma identificação do sujeito com a formação discursiva que o domina para que se realize a interpelação do sujeito do discurso. No caso do(s) apresentador(es), o discurso do vigilante é mesclado ao discurso militar, cujo autoritarismo está sempre presente. Ou seja, embora ambos os apresentadores estejam ali como jornalistas, os discursos deles são dominados por traços de autoritarismo. O mesmo militarismo que impõe regras de conduta, que busca uma padronização de atitudes de quem é subordinado e que, ao mesmo tempo, vigia para que a autoridade não se perca.

Fala-se sobre a criminalidade que assola o país, mas, em especial, a "cidade de São Paulo do Cidade Alerta", local onde temos instalado o aqui-agora que faz parte do discurso jornalístico do programa. Encontramos também no mesmo programa o lugar de autoridade, que, segundo Mariani (1999), ocorre quando obtemos alguma forma de transmissão de conhecimento. Isto aliado ao falar sobre, constitutivo do discurso jornalístico, e que em um programa como o "Cidade

Alerta" funciona de forma que a autoridade seja uma pré-condição para a continuidade do mesmo.

E por falar sobre um real de cidade é que o discurso jornalístico do "Cidade Alerta" funciona como um lugar de autoridade, que não apenas transmite os acontecimentos para o telespectador, mas que vai mais além, pois se coloca na posição de detentor do conhecimento das possíveis soluções para os próprios acontecimentos narrados/ transmitidos. Dessa maneira, o "Cidade Alerta" utiliza o discurso jornalístico para se impor como a autoridade de localizar, destacar (com toda forma de imagens) e saber exatamente onde estão os pontos fracos da cidade. (Ver seqüência de imagens 3 - CD).

Ou seja, o programa não apenas fala sobre os problemas e sobre as soluções, mas assume, de fato, o lugar que detém o mesmo poder onipresente e onisciente do Estado. Vamos perceber que as câmeras representam ali um poder que o Estado tem. E não qualquer Estado, mas aquele cujo autoritarismo de uma ditadura militar consegue por e impor sua vontade aos governados.

As câmeras com tal poder fazem-nos lembrar da questão da visibilidade, da cidade, que é desnudada todos os dias. É uma cidade à vista, assim como os nossos ditos descobridores disseram sobre as terras brasileiras. Ou ainda, à vista como Eni Orlandi (1990) diz ser o visível um preâmbulo do legível, é a cidade cujas câmeras vão tornar real, ao mesmo tempo que incutem àquele espaço citadino marcas do poder governamental.

Nessa medida, a visibilidade é o primeiro passo para que a cidade não apenas seja exibida, mas que ela seja também significada em sua nudez e em seu silêncio.

2. DISCURSO E MÍDIA

Ainda que o "Cidade Alerta" não possa ser considerado um telejornal tradicional, apresentado por mulheres bonitas ou por "âncoras" que funcionam como showmen, cujos conhecimentos sobre as notícias lidas no teleprompter são irrelevantes segundo Arbex Jr.(2001), o programa é jornalístico, por conseqüência, o discurso também é. Essa relação programa jornalístico-discurso jornalístico não é imediata, no entanto, pois depende da presença de vários fatores, como, por exemplo, haver o caráter de informação de notícias ou fatos. Ou seja, relação como a que vemos presente nos telejornais, nos jornais impressos, em algumas revistas.

Vale salientar que o discurso jornalístico busca a informação com o máximo de clareza e objetividade e, ainda que o "Cidade Alerta" utilize muitas vezes expressões não tão formais, seu objetivo inicial de informação é mantido. E é essa relação discurso e mídia que nos interessa aqui, a fim de podermos observar o discurso institucionalizado que sustenta a informação de fatos e notícias de forma objetiva e imparcial, ainda que ilusoriamente.

A questão da objetividade jornalística, bem como de sua imparcialidade nos fatos apresentados, têm sustentado boa parte da imagem que os jornais e a mídia televisiva procuram transmitir aos leitores e/ou telespectadores. É bom observarmos que esse mito da objetividade é contemporâneo da instituição midiática, conforme nos mostra Mariani (1999).

Para que possamos analisar os discursos institucionais, devemos levar em conta a historicidade do processo de constituição da própria instituição, a forma como esta discursivizou-se em sua própria constituição. E nesse processo de discursivização, que engloba fatores lingüísticos, históricos e sociais, vamos chegar a uma instituição naturalizada, mas cujo discurso não é uma massa homogênea. Ele também, apesar de institucionalizado, tem formações discursivas heterogêneas, que fazem com que não nos esqueçamos do processo histórico que constitui o momento do dizer sobre alguma coisa.

Dessa maneira, se temos o mito da objetividade no discurso jornalístico, também temos a heterogeneidade constitutiva das formações discursivas de cada falar produzido por determinado jornalista, determinado jornal ou telejornal. E se as formações discursivas são diferenciadas, se uma domina outra dentro de um mesmo discurso, o que seria então a objetividade jornalística? De um lado, poderíamos dizer que o mito da objetividade não passa de ilusão da constituição da própria instituição. Por outro lado, que tal mito vai constituir uma memória sobre o momento histórico, sobre os acontecimentos e a sua veracidade.

De uma maneira ou de outra, a instituição jornalística é constituída na contemporaneidade sobre a objetividade de seu dizer. E é justamente a análise do discurso que vai nos conduzir ao processo de legitimação da instituição e o modo como esta vai se autossignificando discursivamente na adaptação às mudanças históricas (conforme Mariani (1999)). Assim, podemos pensar que a objetividade é constituinte,

hoje, do discurso jornalístico e cuja mídia televisiva utiliza como bandeira na guerra pela audiência.

Sob este ponto de vista, a objetividade jornalística é também instrumento de garantia de uma passível confiabilidade entre mídia e público. A mídia funciona, também, neste lugar de confiança que o público deposita nela, daí a crença na transparência de linguagem como maneira de se incutir a objetividade constitutiva do discurso jornalístico.

Ou seja, a mídia funciona na e pela linguagem, mas ligada aos acontecimentos que vão surgir ao longo do seu próprio processo de constituição como instituição. E quando falamos de mídia, falamos de acontecimentos, os quais são as notícias/fatos transmitidos, temas que vão produzir sentido naquela época. Sim, porque a mesma questão da objetividade também faz com que a mídia fale de temas que tenham ou produzam memória. Temas que fazem com que o poder dizer do discurso jornalístico esteja vinculado ao momento histórico, ao lugar de onde é produzido. Ou melhor, às próprias condições de produção daquele discurso.

Tomemos como exemplo a guerra do Iraque, Sadam Hussein e a objetividade jornalística. Será que a mídia ocidental e a mídia oriental vão falar com a mesma objetividade dos fatos? Bem, na mídia ocidental, Sadam Hussein surge como o vilão, cujas atitudes no Iraque vão constitui-lo como o mal do Oriente. Ao menos, é o que ouvimos e vemos através da nossa mídia, do discurso jornalístico objetivo e imparcial. Do lado oriental, ainda que o presente estudo não ouse e nem pretenda aprofundar-se no tema, dificilmente, pelo próprio momento histórico, teremos uma mídia com o mesmo ponto de vista. Ainda que Sadam seja vilão, a memória histórica dos

jornalistas de lá não vão produzi-lo da mesma forma que o Ocidente.

Os fatos ocorreram, a guerra ocorreu, mas o discurso jornalístico, constituído como tal, é objetivo de acordo com os vários fatores que vimos acima. A objetividade, dessa maneira, não é apenas questão de constituição do discurso jornalístico, mas decorrente também das condições de produção do mesmo. A objetividade depende muito, portanto, de fatores que parecem ser exteriores ao discurso, mas que, de fato, são constituintes do interdiscurso, da memória do dizer daquele que produz o discurso jornalístico e de onde o produz. Nessa medida, o jornalista tem o direito de poder falar sobre tudo (salvo em períodos de censura), o mesmo poder que, como sujeito, ele crê ter sobre este mesmo tudo, mas dependendo de suas condições de produção.

Na mídia televisiva, como o caso do "Cidade Alerta", temos, além do mito da objetividade e imparcialidade jornalísticas, também a questão do jornalismo verdade em relação aos fatos e às imagens apresentadas (o que podemos encontrar já na propaganda via internet da Rede Record). Arbex Jr. (2001) fala-nos sobre a antiguidade da relação entre percepção da realidade e imagem, a mesma relação que obtemos na arte romântica do século XIX. Neste período, a verdade da imagem era decorrente da fidelidade da paisagem observada. O que ocorre é que nada é objetivo, nem mesmo o discurso jornalístico, que é linguagem e, portanto, nada transparente e controlável por parte de quem o utiliza; janela e verdade são, assim, uma questão de ponto de vista.

Sempre que pensamos em alguma forma de discurso institucionalizado, como é o caso do discurso jornalístico,

não podemos deixar de observar que, devido ao seu próprio processo de constituição, ele assume características que lhe são, de fato, naturalizadas. Quando pensamos na forma de linguagem utilizada pelos apresentadores e repórteres ou nas "imagens telescópicas" e "microscópicas", temos ali a presença do falar sobre: a cidade, os problemas urbanos que a afligem, sobre os acontecimentos, de tal forma, que a cidade adquire os traços peculiares da "cidade de São Paulo do Cidade Alerta".

Na mídia televisiva, vamos ter uma relação muito especial entre o lingüístico e a imagem, a união destes dois concede um poder maior de expressão dos fatos e de convencimento do telespectador também. Tomemos, inicialmente, a noção de linguagem através de Eni Orlandi (1996), em cujo texto "Interpretação" conduz-nos à reflexão sobre a linguagem em suas diferentes formas de materialidade. Vamos pensar aqui a linguagem como o lingüístico em si e também como as imagens analisadas.

E se pensamos aqui no "Cidade Alerta", vamos pensar também na relação entre lingüístico e imagens para a constituição do mesmo. Ou ainda, vamos pensar na relação entre o lingüístico e o silêncio, porque são várias as linguagens possíveis, porque a linguagem se liga necessariamente ao silêncio, conforme Eni Orlandi (1996). Silêncio que significa muito na observação das imagens que, historicamente, já são uma forma de discurso sobre alguma coisa.

As imagens, aliadas ou não ao lingüístico, vão fornecer um caráter de veracidade daquele momento, daquela cidade e seus acontecimentos. No jogo entre as "imagens microscópicas"

(do solo) e as "imagens telescópicas" (do alto), silêncio e lingüístico vão significar muito sobre a cidade vigiada. (Ver seqüências de imagens 1 e 3 - CD). E se os rituais jornalísticos são representados sob a evidência de que são unicamente e sempre assim (Mariani, 1999), o falar sobre que encontramos no lingüístico e nas imagens transmitidas pelo "Cidade Alerta" também parecem um ritual igual.

Dessa maneira, as imagens, principalmente, reforçam o mito da objetividade e veracidade dos fatos, afinal, ainda que não se leiam as palavras ou se ouça o que está sendo dito, as imagens conferem um caráter de probabilidade do ocorrido. E ainda conforme Mariani (1999), objetividade e neutralidade garantiriam a imprensa como digna de fé, mesmo que estas duas sejam ilusórias. Mas tal ilusão sustenta a mídia e a viabilidade de realização de muitos programas, como é o caso do "Cidade Alerta".

2.1 O Olhar que Produz Sentidos

Quando falamos sobre televisão, de imediato, vem-nos à memória o poder da imagem, que, aliada à potente e estereofônica sonorização, constitui sentido(s) para aquilo que é transmitido. Como um dos mais potentes meios de comunicação eletrônico, a televisão está presente em todas as casas e é através dela que a maioria da população tem acesso a algum tipo de notícia sobre o mundo. E é justamente nesta

discursivização sobre que o olhar da televisão vai produzir inúmeros sentidos para um número infinito de fatos e/ou acontecimentos.

As imagens exibidas são feitas de acordo com os editores do programa ou do telejornal, que as selecionam/produzem, na maioria das vezes, conforme os padrões de seletividade da emissora para a qual os mesmos trabalham. Sob este prisma, aquilo que o telespectador assiste em sua casa, sob a ilusão do mito jornalístico da objetividade e imparcialidade, nada mais é que uma forma de imagens produtoras de sentidos já pre-vistos no momento da edição. A crença em tudo aquilo que a televisão apresenta já não ocorre tão intensamente quanto na época das primeiras transmissões, mas não deixa de influenciar os telespectadores de forma que estes tenham idéias pré-conceituosas sobre muitos lugares e/ou pessoas em particular. Em especial, para quem tem o hábito de assistir sempre ao mesmo telejornal, na mesma emissora, todos os dias.

De qualquer forma, vale, ainda, salientar que nem todos os telespectadores são assim ingênuos e crédulos, pois procuram ver e ler as notícias em lugares diferentes. Conforme Arlindo Machado (2001), ainda que um telejornal seja fechado, a ambigüidade está presente em sua constituição, o que permite ao telespectador uma forma de triagem de tudo aquilo que ele assiste. Ou ainda, podemos pensar que nem tudo o que a televisão transmite, mesmo numa produção jornalística, deve ser absorvida como realidade total do fato.

Ainda que pensemos nessa triagem feita pelo telespectador, isto não isenta a televisão do poder de produzir sentidos para determinado lugar ou fato. Uma cidade,

por exemplo, como é o nosso caso, pode adquirir uma forma, uma constituição muito diversa do que aquela apresentada sob diversos olhares, ou melhor, sob a produção de outras emissoras. Aqui, é muito importante como as condições de produção constitutivas são determinantes da discursividade da emissora que produz determinado programa.

Conforme Eni Orlandi(1999), tudo aquilo que é dito não funciona apenas como mensagens a serem decodificadas, deixa vestígios, marcas que cabe a um analista de discurso apreender. São marcas que vão nos conduzir às formações discursivas de cada discurso e a percebermos as ideologias que ali aparecem. Dessa maneira, vamos observar que a televisão produz sentidos através de um olhar eletrônico que capta e emite imagens e dizeres capazes de deixar vestígios de onde estão sendo produzidos e por quem. E mais, a televisão deixa marcas cujos sentidos nos cabe aqui detectar, visualizar e perceber.

Quando falamos ou pensamos no ato de olhar, não podemos deixar de observar a importância do como se olha, além, é claro, do que se olha. No caso do programa "Cidade Alerta", o olhar que se faz sempre presente e alerta, é também panóptico, busca a observação/ constituição de cada local da cidade. Aqui, interessa-nos como esse olhar panóptico produz sentidos sobre a cidade ou de que forma esse olhar chega a todas as partes.

Cada tomada de cena ou imagem selecionada para ser transmitida produz uma discursividade sobre a cidade, de forma que o olhar produz determinados sentidos para São Paulo. É nesse olhar, nessa discursividade, que vamos começar a perceber como a cidade de São Paulo vai, paulatinamente,

tornar-se "a cidade de São Paulo do Cidade Alerta". O programa fala sobre a violência que invade a cidade, sobre os problemas urbanos que assolam o espaço terrestre enquanto que, no ar, o olhar continua atento. (Ver seqüências de imagens 5 e 8 -CD).

E se pensamos em olhar e na composição da cidade, vamos começar a nos perguntar como esse real de cidade significa em relação ao social que a compõe. Falar em uma cidade com problemas já implica, necessariamente nesse caso, entrar na discursividade da segurança da cidade e dos cidadãos. Mas qual seria, então, uma relação real do cidadão com essa cidade? A história estaria sendo colocada de fora?

Quando pensamos no termo cidade, pensamos em um determinado espaço urbano cujos habitantes relacionam-se não apenas entre si, mas entre os próprios elementos que fazem parte de tal espaço. Ou seja, há espaços públicos e privados que se distribuem na cidade, funcionando como um gesto que ali significa como uma divisão social. A invasão daquilo que é considerado privado e do descuido com o público também funcionam como formas de violência, as quais acabam, por sua vez, gerando cidadãos que vivem desse caos, como equipes de segurança particular, instaladores de alarme ou fabricantes de grades.

Dessa rede de elementos que vive da insegurança, da desestrutura social urbana, nasce uma relação necessária entre cidadãos/cidade, visto que todos só têm um valor real a partir do caos. E é entre essa relação tão contraditória que vemos a mídia impor uma forma de olhar que parece centralizar uma desestabilidade social urbana. Na seleção daquilo que é dito sobre a cidade, vemos atuar uma forma de poder (que

inclui, necessariamente, a mídia) que silencia o que não pode e não deve ser dito, conforme Mariani (1999).

Silencia-se justamente a forma como o desequilíbrio estrutural da cidade vai ajudar a manter muitos cidadãos em atividade, assim como a própria mídia. É o que vemos funcionar no "Cidade Alerta" através de uma mídia eletrônica estrelada pelos helicópteros. É o mesmo funcionamento que mantém muitos discursos sobre os problemas sociais, mas sem que se alcance nunca uma resolução definitiva.

E se observarmos a questão do olhar midiático sobre a cidade, vamos também perceber que, conforme Eni Orlandi (2001), uma certa formação discursiva que dispõe sentidos sobre a cidade, na verdade, é uma forma de olhar, cujo sentido é a janela de que se olha. A mídia dispõe sentidos sobre a cidade, numa forma de olhar que se pressupõe totalitário, quando, de fato, é apenas uma fissura de olhar. Nada, nem mesmo uma cidade pode ter apenas um sentido.

No caso do "Cidade Alerta", este se coloca no lugar do olhar que tudo observa e controla, que faz das imagens um ponto de sustentação para confirmar aquilo que diz sobre a cidade. O panóptico, segundo Foucault (2000), é uma forma de olhar que funciona como um laboratório de poder, cuja eficácia de observação garante o controle da situação. E a mídia televisiva, não apenas em relação ao "Cidade Alerta", busca o poder justamente com seus aparatos eletrônicos que garantiriam uma visão total dos acontecimentos. De tal forma, as imagens adquirem, cada vez mais, aperfeiçoamentos, efeitos especiais, como se a qualidade daquelas ajudasse na própria veracidade dos fatos. Como se elas fossem o espelho da retina do telespectador. (Ver seqüência de imagens 2).

2.2 Do Jornal ao Telejornalismo

Quando nos propomos a falar sobre qualquer forma de jornalismo, seja através da imprensa escrita ou da televisionada, temos, também, que observar o funcionamento daquele desde sua formação e constituição. Tanto na mais antiga forma de imprensa quanto na mais moderna, apoiada em toda uma parafernália de material para edição de som e imagem, vamos ter, como base, o discurso jornalístico permeado com o mito da verdade e da objetividade dos fatos.

Para conceber uma idéia do paralelismo de surgimento da imprensa escrita e da televisual, quando a televisão surge no século XX, entre 1943 e 1948 (a primeira transmissão para o continente foi feita em 1950, pela BBC de Londres, ano também em que é inaugurada a TV Tupi de São Paulo), ela traz consigo, além do discurso jornalístico, o deslumbramento pelas imagens transmitidas no conforto do lar. A televisão mostra-se, com o decorrer dos anos, uma força capaz de mobilizar (e imobilizar) milhares de telespectadores no mundo inteiro. Tal força foi capaz de tornar em duas décadas (do fim da guerra aos anos 60) o jornalismo televisivo como o meio dominante na área, conforme Paillet (1986).

Com o advento da televisão, vemos surgir o imediatismo entre o acontecimento do fato e sua informação, o tempo passa a funcionar como importante aliado na constituição da televisão como veículo de comunicação dominante. Não que a

televisão tenha destituído de importância a imprensa escrita, mas a comodidade de apenas ouvir faz com que ela crie o efeito do telespectador vegetal, como a personagem de Peter Sellers em "Muito Além dos Jardins".

Nesse filme, a personagem principal, Mr. Gardener, é um jardineiro que vive isolado em uma mansão com seu patrão. Sem jamais ter saído de casa, a vida dele limita-se a cuidar do jardim e a assistir à TV, da qual retira todas as informações e constituições de sentido sobre a vida. Mas, com a morte do patrão, Gardener vê-se sem teto e obrigado a ver o mundo com outros olhos, fora do olhar da televisão (tarefa muito difícil, aliás).

Exageros à parte, a televisão não apenas fornece informações ao telespectador, mas tem usado, cada vez mais, o recurso das imagens para atrair um público cada vez maior. Razão pela qual os atuais programas de telejornalismo parecerem muito com um espetáculo, semelhante aos pasquins surgidos no século XVI. Segundo Paillet (1986), nos pasquins, já encontrávamos gravuras como forma de dar credibilidade com realismo aos acontecimentos ali relatados. As imagens já começavam, então, a aliança com o lingüístico do discurso jornalístico; salientamos que apenas o rádio não supõe tal ligação.

Da mesma forma que os pasquins buscavam este objetivo nas gravuras, os programas de telejornalismo usam as imagens para o mesmo fim, como se estes dessem o caráter de verdade e, até mesmo, de imparcialidade à informação.

E, se pensamos em imprensa escrita, a busca da verdade também tem sido, ao longo dos anos, motivo de divergência. Conforme Mariani (1999), há uma forma de esquecimento por

parte da instituição jornalística em relação a sua própria constituição fundada numa interpretação do mundo juridicamente assegurada. Interpretação que já delimita aquilo que a imprensa diz, de forma que a impressão de verdade que seu discurso promove não corresponde, automaticamente, à imparcialidade total sobre o fato. Crer nisso seria o mesmo que negar quaisquer interpelações ideológicas no sujeito, seria crer mesmo num sujeito completamente consciente de seu próprio discurso.

Esse mesmo comprometimento sustentado pela imprensa faz também com que ela afirme não ser responsável pela formação de muitas formas de pré-conceitos em relação a algo ou alguém. No entanto, de acordo com Bethânia Mariani (1999), ao negar a participação na formação de consenso ou de produção de evidências, a imprensa "está instituindo uma ordem e fazendo circular os sentidos que interessem às instâncias que a dominam". Então, se pensarmos que a imprensa está ligada, necessariamente, a alguma forma de domínio financeiro, por exemplo, como crer que o que ela produz é completamente imparcial? É aí que aparece seu caráter ideológico e não um pretenso compromisso com a verdade.

E se pensamos no mito da verdade como uma mera ilusão de caráter ideológico da constituição da imprensa, também devemos pensar no quanto o que é dito (e mostrado) por ela é capaz de constituir inúmeros sentidos para um mesmo fato/acometimento.

Dessa maneira, quando falamos em imprensa escrita ou em telejornalismo, não podemos deixar de falar também nos sentidos que ambos são capazes de produzir com a articulação da linguagem (que inclui as imagens)/verdade/mundo. Se

pensarmos, conforme Machado (2001), o jornalismo (televisivo ou não) como uma instituição simbólica entre certos eventos e leitores ou espectadores, notaremos como a discussão a respeito será afetada por questões de ordem macroestrutural, como os problemas ético-profissionais que envolvem a seleção e interpretação das notícias. Nessa seleção e interpretação das notícias, é que vamos poder observar, de fato, a articulação linguagem/verdade/mundo, cujos resultados irão constituir informações divergentes sobre o mesmo assunto. Ou ainda, teremos diferentes olhares, de diferentes lugares.

Conforme Pêcheux (1990), em todo discurso há sempre possibilidade de uma desestruturação de redes e trajetos de filiações sócio-históricas de identificação, enquanto constitui também um efeito de tais filiações a um trabalho. E se o discurso pode ser desestabilizado conforme as filiações ideológicas, que não são estáveis, a articulação entre a linguagem, a verdade e o mundo também não é. Ou seja, essa relação é produto e resultado da relação entre um sujeito e o mundo, cuja verdade, como vimos, já vem constituída no discurso jornalístico.

E se a imprensa escrita sofre essa desestruturação, a mídia televisiva também sofre, no entanto, pela rapidez de transmissão, o processo parece ser muito mais acelerado. Não que o jornalismo e o sujeito-jornalista estejam deslocados do mundo na imprensa escrita, mas porque a televisão e seu imediatismo produzem esse efeito. Talvez, por isso, ela atinja mais os telespectadores.

2.3 Relação Mídia X Poder Público

Uma vez instaurado o poder de falar e de discutir sobre os acontecimentos/fatos, instaura-se também, em certa instância, o poder de vigiar e controlar sobre o que se fala, ou ainda, o objeto sobre o que se fala. Um dos momentos em que mais percebemos isso, tanto na imprensa escrita quanto na mídia televisiva, é quando o objeto sobre o que se fala é o poder público.

Quando o tema é o poder público, seja para falar diretamente do governo, seja para falar dos órgãos investidos de poderes para o atendimento/serviço da população, como servidores da saúde e/ou da segurança, a mídia ainda é um dos meios que mais procura finalizar e criticar o desempenho de tais serviços. No entanto, cabe observar que, conforme Mariani(1999), nada é neutro nem transparente na prática discursiva, tendo em vista que os sentidos são produzidos em formações discursivas distintas, afetadas por rituais sócio-históricos. Ou ainda, não podemos deixar de lado a influência também da própria exterioridade que afeta o sujeito em sua constituição como tal. Sob este aspecto da não-neutralidade e não-transparência da prática discursiva, da linguagem, enfim, seria ingênuo falarmos que os jornais, a mídia, genericamente, atuam todos como fiscalizadores do poder público.

Na verdade, sobre o tema poder público, há determinados jornais e determinadas emissoras de televisão que atuam como críticos em relação ao governo, enquanto outros, como meros

informativos (não nos cabe aqui especificar jornais e emissoras). Mas, a grosso modo, é através da mídia que a maioria da população encontra um espaço, como os opinativos, para expressar a opinião, reclamação e/ou reivindicação.

A população reconhece na mídia esse lugar de poder dizer por estar sob o efeito do mito da objetividade e da imparcialidade da imprensa. A crença em tal mito leva-nos a pensar na questão da verdade, ou ainda, naquilo que se impõe como verdade. E pensando na verdade como constitutiva do discurso jornalístico, chegamos a nos questionar sobre a posição da imprensa diante do poder público.

Se observarmos, por exemplo, a questão da violência, perceberemos que qualquer discurso sobre tal tema recai num fator de consenso: a falta de segurança e o poder público responsável por ela. No entanto, a segurança é um ponto de equívoco, de contradição, pois quando se trabalha para ter segurança, tais como em forma de muros e/ou grades, não se pensa na segurança como decorrência de outros espaços. Assim, buscar a segurança é estabilizar a ordem posta, pois é o que todos (inclusive aí, claro, a mídia) buscam, sem procurar as causas para ela.

A segurança não é trabalhada na mídia senão como forma de verdade naquilo que se refere à violência. Além disso, a segurança, ou melhor, a falta dela produz uma memória consensual nas pessoas, daí o poder de gerar polêmica quando ela é debatida. Seria como pensar a segurança como forma de estruturação do social, ou ainda, como a forma de verdade mítica em relação à violência.

Nessa medida, a mídia, como uma maneira de assegurar um lugar de poder dentro da própria sociedade, busca no poder

público um alvo de debate. Debate, aliás, muito percebido quando ocorre alguma falha do poder público, o qual se vê mira constante do olhar da mídia.

Sob a perspectiva de neutralidade da imprensa em relação ao poder público, vamos pensar na questão das falhas que este apresenta em suas formas de funcionamento, sejam de ordem administrativa, sejam da ordem de prestação de serviços. As falhas no poder público ocorrem por alguma forma de desvio no governo, ou porque este tem mais interesse em outras áreas do poder ou por despreparo de quem deveria agir com maior rigor e retidão. Afinal, a população é composta de cidadãos que deveriam ter, ao menos, direito à saúde, por exemplo.

É nesse ângulo de falhas, que constituem o nosso poder público, que se abre margem para que o discurso jornalístico fale sobre as mesmas.

O leitor e/ou telespectador ainda acredita ter na imprensa uma aliada na fiscalização de atos governamentais, e é justamente por isso que, mesmo que jornalista e leitor creiam firmemente na questão da verdade e da imparcialidade da imprensa, os discursos vão informar conforme cada produção. Assim, jamais teremos uma mesma denúncia e/ou relato sobre alguma atividade de pessoa ou órgão do poder público trabalhados da mesma maneira. O jornalista, ainda que escreva sob um discurso já institucionalizado, não consegue escapar do seu posicionamento como sujeito, processo semelhante, aliás, ao que ocorre com o leitor.

No entanto, a atividade jornalística, ainda que sob a pressão dos sistemas institucionais vigentes, é cercada de momentos para a denúncia. No caso do Brasil, onde saúde e segurança pública são, sobremaneira, extremamente carentes de

um órgão responsável e realmente atuante, a mídia tem espaço garantido para exercer seu lugar de fiscal. Sobre tal tema, basta que liguemos a televisão durante um telejornal ou abramos um jornal para que vejamos a quantidade de matérias a esse respeito.

3. O FUNCIONAMENTO DO PANÓPTICO

O(s) helicóptero(s) "Águia Dourada" é/são o(s) principal(is) recurso(s) do programa "Cidade Alerta", pois é através dele que obtemos o olhar panóptico. Vamos observar agora qual o funcionamento do panóptico fora e dentro da estrutura do programa. Temos, inicialmente, o Panóptico de Bentham, estudado por Foucault, cuja arquitetura básica era composta de uma torre com janelas de todos os lados e com um vigia no centro. O objetivo principal era vigiar presos, loucos, doentes ou operários, de forma que estes, que jamais viam o sentinela à espreita, sentissem o efeito de estarem eternamente vigiados.

Por um lado, sentir-se sob observação, sob vigilância constante, causa um efeito de inibição por parte de quem é observado, visto que havia o temor de fazer algo que fugisse às regras disciplinares e de ser punido. Por outro lado, o ato de ser capaz de ver, vigiar, observar sem ser visto produz em quem olha/vigia um efeito de poder que cresce quanto maior é o temor da punição de quem é vigiado. É um processo que não parece ter fim, pois, a partir do momento que se sabe que a torre de vigilância está lá, ainda que o vigia esteja ausente, o efeito de observação que induz o efeito de medo já está instaurado.

Dessa maneira, nada mais natural que o "Cidade Alerta", que se coloca na posição de vigilante e ainda detém o poder adquirido pela força da televisão, utilize um recurso tão

semelhante à torre para vigiar cidade e cidadãos, embora o efeito causado nos detentos no século XIX fosse diferente. Nos detentos, o efeito da vigilância era o temor pelos detentos de serem descobertos por algum desvio de conduta e serem punidos; a vigilância do "Cidade Alerta" causa um efeito de proteção em quem assiste ao programa. O que mais podemos perceber de diferencial, basicamente, é a mobilidade do(s) helicóptero(s), enquanto a torre é uma construção fixa (interessante observar que esta ainda existe/resiste nas penitenciárias atuais). (Ver seqüências de imagens 1, 4 e 7 - CD).

Não podemos nos esquecer ainda de que o(s) helicóptero(s) conta(m) com outro reforço além de sua capacidade móvel: o poder da mídia televisiva aliado à transmissão ao vivo. Essa possibilidade de assistir a qualquer acontecimento ao vivo através da transmissão da televisão, conforme Machado (1997), é passível a quaisquer pessoas, independente da distância em que estas estão do evento. Essa capacidade de transmissão ao vivo, que o "Cidade Alerta" assume como sua prioridade, faz com que o efeito da vigilância aumente em relação ao programa, assim como em relação ao telespectador.

Nada nos dias atuais parece mobilizar tanto o telespectador quanto a visão de algo ao vivo, haja vista a empolgação pelos "reality shows", que se tornaram uma febre nacional (e internacional) nos últimos três anos. E ainda que as imagens vistas não envolvam nenhuma forma de sexo explícito, podemos mesmo dizer que ver ao vivo causa um prazer parecido com o "voyeurismo", porque as pessoas sentem um fascínio pela visão da cena. As imagens transmitidas ao

vivo não são, muitas vezes, perfeitas como as pré-editadas, mas aquelas têm um poder mágico de cativar quem as vê. A qualidade das imagens, ao menos nesse caso, não é o que é mais buscado, mas dá ao telespectador a oportunidade de olhar, de bisbilhotar, de se sentir quase onipresente. (Ver seqüências de imagens 6 e 8) - CD).

O fator mobilidade é um importante aliado no processo do panóptico, visto que, quanto mais temos mobilidade de olhar, mais o efeito de vigilância é intensificado. Como ocorreu no caso de fuga de O. J. Simpson, o olhar panóptico, aliado à capacidade móvel dos helicópteros, não só intensificou o efeito de vigilância, como também o de participação visual por parte do telespectador, ainda que uma participação indireta. Essa mobilidade dos helicópteros causa uma ilusão de completude do olhar, do qual nada escapa.

Ou seja, se os helicópteros seguem o fato e as câmeras transmitem, cena a cena, tudo o que está ocorrendo, temos aí o efeito ilusório de completude do olhar. Se as câmeras vigiam e exibem, é porque o olhar pode deter/reter tudo, com todas as minúcias de detalhes. Podemos observar através dessa forma de panoptismo via helicóptero a questão do poder que a vigilância fornece a quem a detém, sobre quem é vigiado e, em se tratando de televisão, sobre quem assiste também. A imagem jornalística evoluiu na mesma proporção do olhar, segundo Moura(1985), como no nosso caso, cujas imagens telescópicas evoluíram para as microscópicas, das "motolinks". Se observarmos o olhar panóptico obtido através de uma torre no centro de uma penitenciária, iremos perceber o quanto sua capacidade de observação, ainda que de todos os ângulos, é muito inferior do que aquela obtida através de um

helicóptero. A visão que um vigia de uma torre tem limita-se à própria penitenciária da qual ele é responsável, tanto que, muitas vezes, os presos conseguem fugir através de túneis, escapando ao controle do olhar panóptico oferecido no local.

Temos aí, portanto, um olhar panóptico limitado pela questão espaço-física, ou seja, um olhar muito semelhante às torres do século XIX. Sob este prisma, imaginemos o mesmo olhar panóptico estático na construção/constituição de um programa jornalístico televisivo que precisa desta forma de olhar para existir. Seria possível? A resposta mais imediata é não, pois sabemos que não é apenas o olhar panóptico que faz com que tais programas, como o "Cidade Alerta", tenham o poder de vigilância e a capacidade de mobilizar o telespectador.

Conforme Ferrés(1998), a televisão utiliza recursos que seguem os parâmetros dos mecanismos de sedução e do uso do estereótipo: fragmentação seletiva, conforto interpretativo, hegemonia emotiva, adormecimento da racionalidade e transferência globalizadora. A televisão busca, dessa maneira, reduzir o olhar/ a emoção através de uma seleção de elementos que fazem com que os telespectadores fiquem presos diante do aparelho, dia após dia. Um dos elementos mais utilizados é a abordagem de cenas ao vivo, que causem impacto, seja pela beleza estética de seus participantes, seja pelo envolvimento com alguma forma de sexo. Um exemplo disso é a quantidade de cenas de QUASE sexo e/ou de tiroteios que a TV exhibe diariamente.

Um segundo elemento é o conforto interpretativo, ou ainda, não deixar que o telespectador pense muito, as notícias são dadas da forma mais simples e resumida possível.

A hegemonia emotiva é o que mais podemos perceber quando vemos o quanto a TV é capaz de explorar casos que causem a tão chamada comoção nacional (como no caso dos Von Rittchtoffen ou nas tradicionais telenovelas). Assim, a televisão, de fato, causa um adormecimento da racionalidade na mesma medida em que causa um despertar de sentimentalismo, transferindo de forma global as mesmas imagens para um público que, diante da telinha, acaba, de fato, massificado.

A televisão precisa não apenas da imagem, mas também de sua capacidade de câmeras móveis, principalmente, quando pensamos em programas jornalísticos que se colocam não apenas na posição de informantes de notícias, mas de construtores de sentido para uma cidade, como no caso do "Cidade Alerta". Se é "o olhar que dispõe sentidos sobre a cidade", conforme Eni Orlandi (2001), este mesmo olhar deve funcionar não apenas de forma panóptica, mas também de forma móvel, cujo efeito é a cobertura de uma ampla área física e a recobertura de efeitos de sentido para a mesma. Assim, para que o funcionamento do panóptico tenha aquele efeito devastador de vigilância, de cobertura espacial e de mobilidade do telespectador, temos a necessidade premente da presença do helicóptero. A visão de apenas um ponto da cidade não dará sentidos para toda ela, quando muito, povoará de sentidos uma parte, muito ínfima. (Ver seqüências de imagens 3, 6 e 8 - CD).

Pensar no olhar panóptico do "Águia Dourada" sem pensar nas imagens que ele exhibe não é possível. As imagens do alto e do solo (feitas pelas "motolinks") vão ser responsáveis por boa parte dos dizeres e da constituição da vigilância sobre a "cidade de São Paulo do Cidade Alerta". Conforme Foucault (1988), "... desde que as palavras se põem a falar e a

fornecer um sentido, é que o pássaro já voou e que a chuva secou ...", as imagens "se põem a falar e a fornecer um sentido" desde o momento em que elas começam a ser exibidas. São elas as responsáveis pela comprovação do efeito de vigilância sobre a cidade, ao mesmo tempo que vão revelando, pouco a pouco, as veias da cidade (que, no caso, são as ruas que a compõem).

E por que imagens e espaço citadino são tão importantes para o funcionamento do panóptico? Justamente, porque ambos é que são responsáveis pela construção dos olhares sobre a "cidade de São Paulo do Cidade Alerta" e também do próprio telespectador/cidadão. As imagens fixam na retina do telespectador o espaço demarcado para vigilância, fazendo com que o efeito desta seja o mais real possível. Daí, a importância das "motolinks", que exibem imagens do solo, trazem, embora de forma virtual, para perto do telespectador as imagens que constituem o aqui-agora, não apenas do "Cidade Alerta", como também da vigília. (Ver seqüências de imagens 8 e 11 - Cd).

Assim, o panóptico funciona de forma que não apenas causa um efeito de vigilância, como também de delimitação de espaço. Ou seja, não é qualquer lugar que a vigilância atinge, mas um espaço delimitado pelas imagens, portanto, a ilusão de completude que a emissora transmite ao dizer exibe tudo ou descobre tudo é parcial e momentânea

3.1 O Olhar Panóptico do Águia Dourada

Se o dispositivo panóptico funciona de forma a se ver sem visto, o(s) helicóptero(s) do "Cidade Alerta" é/são visto(s), no entanto, vê/vêem muito mais, pois, graças às câmeras presentes em seu(s) interior(es), vê/vêem com riqueza de detalhes. Essa capacidade de observação só poderia ser obtida por um meio tão poderoso de comunicação quanto a televisão, cuja força de transmissão de informação vem num estado crescente de poder, segundo Ferrés(1998). A televisão traz em sua constituição esse caráter de aliar informação e lúdico embalados em programas das mais variadas formas. Tecnologia, dessa maneira, também constitui o olhar ali produzido. Esse poder vem aliado ao controle das imagens selecionadas, de forma que o olhar controla, de certa maneira, o(s) sentido(s) daquilo que é visto. Quando determinada cena é mostrada em detrimento de outra, temos produzido um sentido para a cidade e não outro.

Essa produção de sentido a partir da visibilidade conduz-nos a refletir justamente sobre essa relação entre visibilidade/significação. De acordo com Roure(2001), a própria cidade e seus habitantes são significados a partir da visibilidade dos mesmos. Vamos pensar um momento no quanto essa percepção funciona para a existência de uma cidade real. Costumeiramente, por que os moradores de rua incomodam tanto a sociedade? Não seria pelo fato de a presença deles ali, nas ruas, determinar um rompimento daquilo que é tido como um

espaço urbano agradável e limpo de imagens tidas como indesejáveis?

Ninguém procura ver imagens que vão, sobremaneira, demonstrar que há algo errado naquela cidade ou entre seus habitantes. Os moradores de rua são aquela imagem rota, que enegrece a própria imagem da cidade por sua própria existência. E ainda que eles não perturbem a chamada ordem pública, conforme a lei, eles perturbam a sociedade, justamente pela visibilidade, afinal, moram na rua. Na mesma rua considerada espaço público e que é, teoricamente, de todos, mas não para que se more nela.

Em 1980, quando o cantor norte-americano Frank Sinatra esteve no Brasil para um show no Rio de Janeiro, qual foi a primeira providência tomada pelos administradores da cidade? Esconder os moradores de rua em albergues, caçados pela polícia para tal empreitada. Por mais absurda que tal atitude possa parecer, foi a forma que o governo de então encontrou para esconder a visibilidade que revelaria, sem dúvida, a falta de uma estrutura que buscasse sanar os problemas sociais. Esconder os moradores de rua durante a estadia de Sinatra foi o mesmo que tapar o sol com a peneira (conforme ditado popular), pois, aí, a mídia foi a responsável por delatar as ações governamentais.

No entanto, como normalmente ocorre no Brasil, o escândalo passou, caiu no esquecimento da imprensa, do governo, do povo. E ainda temos os nossos moradores de rua ali significando em forma de equívoco da sociedade, em imagens vivas e visíveis a qualquer um, mas que, por chocarem demais, permanecem ali, jogados e esquecidos. Eles significam na cidade o indesejável, portanto, não são alcançados, com

raras exceções, pelas câmeras da televisão, ainda que sejam do "Cidade Alerta".

Hoje, o impacto da imagem é de suma importância nos programas de telejornalismo, cujo ritmo de transmissão é, cada vez mais, acelerado, segundo Arbex Jr. (2001). Nessa medida, as imagens devem ser de impacto, mas de forma que o novo esteja sempre presente, assim, a cidade é significada na mídia de forma que se produzam sentidos nela e sobre ela. Ou ainda, se falamos sobre a televisão, há, ainda, segundo Zoppi-Fontana (1998), diversos discursos que configuram e interpretam a cidade. No caso do "Cidade Alerta", podemos nos perguntar qual o lugar do olhar panóptico em relação à cidade?

Um helicóptero é capaz de expor a cidade em sua própria visibilidade através da vigilância que, segundo Foucault (2000), é uma armadilha. No caso do "Cidade Alerta", não apenas prende a cidade em sua vigília, como também o faz com os telespectadores, na medida em que estes são induzidos a isso pela própria visibilidade dos acontecimentos que são exibidos. Acontecimentos os quais, pela forma como são perseguidos e transmitidos, surtem um efeito de transparência da cidade, visto que nada escapa aos olhares flagrantes da TV e do cidadão, numa sensação de armadilha mesmo.

E quando pensamos no nome do(s) helicóptero(s) do programa? "Águia Dourada": metáfora do olhar da águia e do estado totalitário, dos quais nada escapa. Além do mais, é uma águia dourada, que além de nos lembrar o ouro, também é o nome de uma espécie em extinção de águia americana. Essa espécie caça sempre em casal, enquanto as aves estão no ninho (sempre em um local bem alto para facilitar a vigilância),

seus olhares panópticos esquadrinham cada espaço até avistarem a presa e partirem para o abate.

No programa, também são dois helicópteros que sobrevoam a cidade de São Paulo em sua eterna vigilância. Ultimamente, para completar o olhar do(s) helicóptero (s), o programa conta com a participação de "motolinks" (câmeras instaladas em motos, cujos cinegrafistas complementam o olhar panóptico do "Águia Dourada" em terra). Com o recurso das motos, a sensação de vigilância para o telespectador, é ainda mais intensa, pois, como é dito no programa, o lema do "Cidade Alerta" é "mostrar aquilo que acontece no exato momento", "com a agilidade do jornalismo prestação de serviço da Rede Record", "informação ao vivo tem prioridade aqui no Cidade Alerta" ou "o flagrante ao vivo aqui no Cidade Alerta".

Todos podem ver o "Águia Dourada" e perceber a filmagem; no caso das motos, é interessante que, na maioria das vezes, quem está sendo filmado não percebe o fato. As motos param a uma certa distância do ocorrido e filmam com câmeras "zoom", que aproximam as imagens; com elas, temos o efeito do panóptico de ver sem ser visto que o vigia da torre central da prisão tinha. (ver seqüências de imagens 1, 4 e 11 - CD).

No "site" do "Cidade Alerta" (em que há um helicóptero virtual sobrevoando a tela), podemos observar a importância do(s) helicóptero(s) e das "motolinks" para os objetivos da Rede Record: "sempre em cima da notícia, uma das peças fundamentais no jornalismo Record são os helicópteros Águia Dourada I e II e as exclusivas motolinks, presentes diariamente no Cidade Alerta"; "Todos os dias as cinco motos estão nas ruas de São Paulo, com repórteres em pontos

estratégicos trazendo a imagem do solo, ao vivo, dos grandes acontecimentos da Capital" (Grifos nossos).

Há nesses jargões do "Cidade Alerta" mais do que uma mera propaganda do programa, visto que percebemos marcas ali da ilusão de completude/transparência que a produção tem em relação ao poder de vigilância sobre a cidade: em cima da notícia, pontos estratégicos, imagem do solo. Além do mais, alia-se a tal ilusão, a força da temporalidade, da transmissão AO VIVO, em tempo real, como se, dessa forma, espaço urbano e tempo estivessem, de fato, sob o controle da eterna vigilância das câmeras. Tanto helicóptero (s) quanto "motolinks" garantem a transmissão ao vivo, ilusoriamente, de todos os lugares. Isso faz com que se produza o efeito de completude, de controle total da cidade toda, o tempo todo.

Segundo Foucault (2000), o olhar panóptico tem o poder de descortinar tudo com um só olhar, sem perder o menor detalhe, por mais ínfimo que seja. Essa caça de detalhes da cidade é justamente o que busca o olhar panóptico do "Águia Dourada". Ou seja, com a mobilidade do olhar panóptico, temos a construção de sentidos para a cidade, de forma genérica, mas ao mesmo tempo, constroem-se sentidos para o social que compõem a cidade. Quando o(s) helicóptero(s) exhibe(m) cenas da zona sul, dos Jardins (bairros de classe média alta) e, num mesmo programa, também exhibe(m) favelas da zona norte, por exemplo, temos um paralelismo de sentido para os problemas sociais que compõem a "cidade de São Paulo do Cidade Alerta".

Com esse paralelismo, há uma forma de se homogeneizar os problemas, de torná-los o centro de todos os acontecimentos, em qualquer lugar. As imagens que vemos, sejam da zona norte

ou da zona sul, não nos fornecem elementos que levem a questionamentos sobre a divisão social por classes, a questão de distribuição de rendas. O que vemos é o "Cidade Alerta" exibir que todas as pessoas estão à mercê da violência, sempre, em qualquer parte da cidade. No entanto, cabe observar um fator que escapa ao "Cidade Alerta": a violência não afeta a todos da mesma maneira. Ou ainda, não temos os mesmos problemas em áreas cuja renda *per capita* de seus moradores são muito distintas, como os que moram nos Jardins, por exemplo. (Ver seqüências de imagens 3, 5 e 8 - CD).

Embora o olhar panóptico não selecione socialmente onde vigiar, quem imaginaria imagens de alagamento na zona sul? Simplesmente, porque não existem, são problemas que atingem uma outra parte da cidade, de outra classe da sociedade. Na zona sul, vamos ter imagens de um real de cidade cujos problemas concentram-se no medo de assaltos e seqüestros devido ao excesso de dinheiro. É uma parte da cidade que já sobrevive graças aos olhares panópticos das câmeras de segurança instaladas pelos proprietários das mansões. A vigilância ali já é constitutiva do próprio espaço, como forma de demarcação de um território elitizado.

Nessa medida, se a violência existe, pelo menos, ela não é significada da mesma forma em toda a cidade, como o "Cidade Alerta" tenta transmitir. Assim, podemos pensar que há uma forma de demarcação do território a ser vigiado. Se, na penitenciária, observamos um território marcado, fechado pelo olhar da torre panóptica, a cidade vista pela televisão é um território selvagem, sem um espaço pré-demarcado pelo olhar. De qualquer maneira, temos um lugar garantido para que o "Águia Dourada" seja exibido, para que seja visto por todos.

Ali, ele é o próprio show aéreo midiático para a seleção daquilo que pode e deve ser visto pela televisão.

3.2 Imagens Microscópicas e Imagens Telescopadas

Podemos dizer que o programa é constituído/construído de "imagens microscópicas" e "imagens telescopadas": as primeiras seriam aquelas mostradas do solo (de perto), que podem, de fato, ser vistas e ouvidas; as segundas, aquelas apenas vislumbradas do alto, mas silenciadas pela ausência da proximidade de imagens. É aí, nesse jogo de imagens, que podemos vislumbrar o olhar da Record, que constrói recortes da cidade de São Paulo, que formula sentidos para ela.

A mobilidade do olhar panóptico em "Cidade Alerta" é fundamental para que possamos pensar (e ver) as "imagens microscópicas" e as "imagens telescopadas", pois é no jogo terra/ar que elas produzem sentidos para o espaço urbano. Vista do alto, a cidade é um corpo ainda sem membros definidos; vista do solo, a cidade é complementada pelas personagens que irão compor a história na cidade. (Ver seqüências de imagens 1, 3, 4 e 10 - CD).

É nessa medida também que chamamos as imagens do solo de microscópicas, por exporem os fatos/acontecimentos com uma riqueza tão grande de minúcias, que apenas tais imagens já comprovam a questão do olhar alerta, sempre. Antes mesmo que o telespectador ouça o discurso do jornalista sobre a cena,

essa já significa por si só, pelo que ela apresenta/representa.

Se compreendemos as imagens de tal forma, também não podemos deixar de lado a forma como elas são constituídas. As "imagens microscópicas" e as "telescopadas" constituem a discursividade do programa, que não existiria sem ambas. Nas "imagens telescopadas", inicialmente, temos a noção do pré-construído da própria mídia sobre a liberdade de divulgação de notícias. Quando a primeira imagem aérea surge, a cidade visível e real parece estar, de fato, na sala do telespectador.

Quando observamos a questão da distância através das "imagens telescopadas", é importante que pensemos também em um fator fundamental dessa forma de imagens. A abertura das câmeras permite, justamente por as imagens serem distantes, a possibilidade de uma cidade falada. Antes mesmo que pensemos na discursividade sobre a cidade, é preciso que tenhamos uma cidade para ser vista. Visão, aliás, que possibilita os discursos e o próprio programa que serão produzidos a partir daí.

Além disso, a distância das imagens permite também que o efeito da vigilância seja ainda maior, pois o território marcado fica mais extenso. O efeito de onipotência de Estado, assim, acaba garantido à mídia televisiva. Uma vez mais e com mais intensidade, visto que as "imagens telescopadas" procuram dar conta da cidade toda.

E quando contrapomos as "imagens telescopadas" com as "imagens microscópicas", vamos observar que entre elas muito mais do que o distanciamento e a aproximação das imagens. Vamos ter um jogo entre aquilo que é falado e aquilo que é

silenciado, ou seja, o que é mostrado e o que a edição corta e não é exibido. Ou ainda, as imagens são silenciadas justamente pela ausência (como uma forma de censura) daquilo que não podemos ver: ou porque os cinegrafistas desviaram as câmeras ou porque os editores vetaram as imagens que não são convenientes àquele espetáculo, àquela cidade. É o silêncio da ausência, do não-visto, mas que não deixa de significar ainda assim.

Essa forma de silêncio é estruturante, pois é aquilo que vai fazer com que as imagens funcionem e signifiquem tanto sobre a cidade. É bem semelhante com o dito e o não-dito que ocorre na língua. Aquilo que não é dito, que fica nas entrelinhas, também produz muitos sentidos sobre tudo o que é dito. Com as imagens, o processo é bem semelhante, pois o que fica às margens do olhar panóptico das câmeras deixa muito espaço para uma reflexão sobre o que teria ficado de fora. Ou, então, por que teria ficado de fora.

Se nos lembrarmos, por exemplo, das imagens aéreas apresentadas pela televisão no dia 11 de setembro de 2001 do *World Trade Center*, em Nova Iorque, teremos também um sentido já-lá: a presença do terrorismo. O mesmo terrorismo que faz frente ao imperialismo norte-americano, no entanto, surgiu ali mesmo quando Bin Lahden teve treinamento militar para isso. Ou, então, quando os Estados Unidos também bombardearam vários países orientais, causando a morte de civis. Mas não, naquele dia, naquelas imagens também telescopadas, havia um recurso da própria mídia para transformar imagens/verdade/realidade em espetáculo. Bem similar ao nosso programa.

A televisão não deixa que haja uma abertura possível para outros sentidos para os fatos. Pelo menos, naquele primeiro momento de impacto das imagens aéreas. E também num segundo momento, no qual vemos o trabalho com as "imagens microscópicas", bem próximas, do solo e com o lingüístico como uma forma de reforço para as mesmas.

Com a presença da narração, as "imagens microscópicas" esmiuçam a verdade do espetáculo já pré-anunciado do alto. Elas vão funcionar num espaço de materialização da própria cidade. Não mais do alto, mas de perto da matéria que constitui o espaço urbano significativo, em cujo corpo a cidade vai significar como um modelo real de des-organização social. As "imagens microscópicas" até dispensariam o lingüístico, tal o impacto de se ver cada detalhe da cidade. Isso, claro, sem contar a inclusão nesse momento dos sujeitos que a habitam e que se significam no caótico espaço urbano. (Ver seqüências de imagens 8, 9 e 11 - CD).

Nesse momento, o lingüístico funciona como uma identificação do olhar sobre o que é visto. Identificação que, na nossa compreensão, soa quase como uma re-dundância, haja vista que as imagens já carregam toda uma força catalizadora de significações, de identificação do espaço urbano. O telespectador vê a cidade através das "imagens microscópicas", ao mesmo tempo que a própria cidade é identificada nelas. Dessa maneira, o discurso que se ouve funciona apenas como um recurso para a própria mídia (ou, em particular, o "Cidade Alerta") garantir um espaço de projeção estrelar para si.

Afinal, as imagens são tão próximas, que o telespectador pode ler pichações em muros ou cartazes de propaganda, numa

forma que poderíamos chegar ao que Eni Orlandi (2001) chama de discurso da cidade. Ou ainda, teríamos sujeito e cidade se significando nos detalhes das "imagens microscópicas". No entanto, vale reforçar o fato de que tais imagens são produzidas pela televisão, a qual se fortalece através das mesmas, mas que se produz num espaço da mídia como produtora de discursos sistemáticos sobre, não de. São imagens que funcionam naquele lugar da vigilância sobre, também constituintes da mídia televisiva. Dessa maneira, as pichações e cartazes, que nos dariam a oportunidade de também ouvir o discurso da cidade, são silenciados pela falta de foco de imagens mais nítidas neles. Novamente, ausência e silêncio caminhando juntos.

Em um programa de televisão, as imagens só terão maior destaque quando o jogo imposto pelo olhar midiático tiver interesse nisso. Vamos fazer um percurso a seguir por algumas formas de imagens detalhadas dentro do "Cidade Alerta".

Em um recorte escolhido do programa exibido no dia 03-04-03, podemos ler o título da reportagem na tela: "Homem cai de prédio na zona oeste"; a primeira fala da repórter, Fernanda de Luca, é a seguinte: "Milton, uma cena dramática. Imagens chocantes. Um homem despencou deste prédio público aqui na zona oeste da capital paulista". Até esse momento, temos a presença das "imagens silenciosas" do alto da zona oeste de São Paulo, momento em que o telespectador já imagina o som daquilo que apenas vislumbra do alto, das imagens transmitidas pelo "Águia Dourada II". (Ver seqüência de imagens 2 - CD).

Percebemos, então, um efeito de telescopagem, sob o qual o telespectador faz uma antecipação mental de imagens e sons

antes mesmo que as imagens sejam, de fato, focadas. Nosso interesse por esse recorte em especial foi justamente pelo momento de serem mostradas as "imagens microscópicas", com cenas e personagens do flagrante. No momento em que a câmera, a pedido do apresentador Milton Neves, já focaliza o solo, o chocante vislumbre do corpo no chão, em meio ao sangue - e descoberto. Por isso, as imagens são, a pedido do apresentador, silenciadas pelo distanciamento. O pedido vem em tom de ordem (comum a qualquer apresentador do programa): "Corta. Corta. Corta. Vem pra cá. Vem pra mim. Não. Não. Deixa, não vamos mostrar não". Só depois de o corpo coberto, o comandante do helicóptero obtém a autorização para se aproximar novamente do prédio e da cena, para, enfim, termos mais "imagens microscópicas".

Mas é engano pensar que houve uma espécie de respeito através do distanciamento, pois, com os comentários feitos sobre essa não-exibição das imagens, podemos perceber, sim, o objetivo da vigilância. Esta, claro, funciona também numa relação entre programa e cidade, que são interdependentes, visto que o "Cidade Alerta", ao materializar a cidade através das imagens, encontra uma brecha para si. É o retorno da mídia sobre si mesma, ou seja, as imagens materializam o próprio poder daquela de refletir uma densa camada urbana de falhas, mas que possibilitem à imprensa sua própria colocação como detentora de poder informativo e de sensibilidade. Temos, então, o funcionamento do espaço da mídia aqui.

Num primeiro momento, podemos perceber que há um efeito de movimento, de turbilhão de flagrante que o programa pode exibir a qualquer momento. Movimento este que encontramos também na música "A Cidade", de Chico Science: "...

Coletivos, automóveis, motos e metrô/Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs/A cidade não pára, a cidade só cresce (...)", é a "cidade viva", com um corpo sempre em movimento, repleto de personagens que a habitam e de flagrantes prestes a serem exibidos pelo "Cidade Alerta". Daí, dizemos que a questão da transmissão ao vivo ser tão importante para o programa, pois garante o efeito de vida, de mobilidade, de agitação (como na música de Chico Science).

Um acontecimento sobrepõe-se ao outro, isto é reforçado ainda mais quando percebemos que o que vemos está acontecendo e compondo o aqui-e-agora do discurso jornalístico. A esse mesmo ritmo frenético que compõe cidade e programa, encontramos um ritmo mais lento quando o programa exhibe reportagens de mais longa duração. É o que percebemos, por exemplo, em abril de 2003, quando um filho viciado em drogas mata a mãe por espancamento. As reportagens são gravadas, daí, a diminuição do ritmo; como em uma série, o programa exibiu, por títulos e por partes, as cenas: "Um crime que chocou o país", "Tragédia anunciada", "Tragédia concluída", "Filho drogado mata a mãe". No entanto, ENTRE tais imagens, o movimento da cidade e do programa não cessa, os flagrantes ao vivo são exibidos também.

Nessa medida, os acontecimentos ao vivo, cujas "imagens telescopadas" e "microscópicas" materializam, vão influir nos próprios dizeres do programa, sejam eles lingüísticos ou imagísticos. Como vimos, ainda que o lingüístico acompanhe MAIS as segundas formas de imagens, o silêncio acompanha ambas. É bom lembrar, no entanto, que tratamos de duas formas de silêncio neste momento. A primeira é aquela que nos aparece pela ausência do lingüístico; a segunda, aquela que

nos surge da ausência, do silenciamento das imagens não mostradas. Ou seja, se compreendemos, conforme Eni Orlandi (1996), que há várias linguagens possíveis, porque a linguagem é ligada ao silêncio e este também significa, imagens e lingüístico vão funcionar num jogo que inclui mídia e cidade.

A mídia televisiva trabalha imagens como uma linguagem silenciosa, mas plena de sentidos em sua forma de materialização da cidade. Esta é o próprio motivo da existência não só das imagens, como também dos dizeres sobre ela. Nessa medida, compreendemos como a própria noção de representação já vem colada nas imagens, sejam elas microscópicas ou telescopadas. Elas representam a cidade e, ainda que tenhamos a noção de que não são a cidade, o impacto da televisão faz com que a diferença fique diluída. O que nos leva a pensar, novamente, sobre a questão da cidade como espaço simbólico do ponto de vista discursivo, segundo Eni Orlandi (2001). Ou seja, a cidade é um espaço simbólico cujas imagens funcionam para materializá-la, constituindo um gesto simbólico de significação daquele urbano que se torna um produto de consumo e exploração da própria televisão.

Nessa medida, todas as formas de imagens exibidas a partir do olhar da televisão vão funcionar como produtoras de sentido para determinado fato ou espaço. A representação aliada a elas dilui-se, ou melhor, confunde-se com o real da imagem. E nesse jogo entre representação/realidade, as imagens vão garantir que a televisão garanta sua audiência, seja com imagens e lingüístico, seja com imagens e silêncio. Ou ainda, seja com as imagens vistas e faladas ou com aquelas não vistas, não editadas e, portanto, silenciadas pelo olhar

panóptico. Dessa forma, o real das imagens é produzido nesse jogo entre falado/não falado ou visto /não visto.

4.A RELAÇÃO DO CIDADÃO ALERTA COM O PODER PÚBLICO

Ao analisarmos o "Cidade Alerta", é interessante observar outra característica do programa: a cronometragem do tempo de resgate em acidentes até a chegada ao hospital. Aqui, é importante ressaltar a relação do programa (e também da mídia em geral) com o poder público. No caso específico do "Cidade Alerta", vale destacar o fato de o apresentador sempre enfatizar o "excelente desempenho dos policiais", de serem estes "cumpridores dos deveres e mal-compreendidos pela população" (termos retirados da(s) fala(s) do(s) apresentador(es) em programas de diversos dias).

Nos casos das já tradicionais batidas policiais, as "motolinks" são utilizadas para mostrar as imagens das pessoas sendo revistadas. É bom lembrar que, enquanto as imagens vão sendo exibidas (sempre ao vivo), o apresentador faz o discurso de louvor ao trabalho policial, com expressões como "o bom cidadão cumpridor de seus deveres não teme ser revistado". (Ver seqüência de imagens 11 - CD).

Dessa maneira, temos em "Cidade Alerta" não apenas um efeito de vigilância da cidade de São Paulo, mas também do poder público. Será que podemos dizer que esse olhar é de controle ou de denúncia? Como, em "Cidade Alerta", é o olhar

que se joga alerta sobre a cidade e utiliza até os telespectadores como interlocutores em uma espécie de diálogo com o apresentador? Como funciona essa interlocução? No caso de alguma enchente, por exemplo, pede-se a quem estiver assistindo ao programa que pisque os faróis ou as lâmpadas da casa. Dessa maneira, o programa produz um efeito de estado de emergência sobre a cidade e também sobre o telespectador. Tal estado de emergência vai reforçar, mais ainda, o panóptico, pois tais estados produzem justificativas para o processo de vigiar sempre, do estado de alerta, ou, ainda melhor, do "Cidade Alerta".

Ao cronometrar o tempo de atendimentos de resgate e/ou de perseguições policiais, o "Cidade Alerta" não deixa também, de uma forma muito peculiar, de se enquadrar ele mesmo como parte do poder público. Isto pode ser observado ao longo do tempo em que o programa está no ar, mas, em particular, a partir de fevereiro de 2003. A caça feita aos veículos policiais e/ou de resgates, o controle de atendimento, a colocação de presos e/ou feridos no interior dos veículos são comuns no "Cidade Alerta", que se coloca aí como um guardião do poder público, ao mesmo tempo que tenta controlá-lo também. (Ver seqüências de imagens % e 10 - CD).

Em fevereiro de 2003, o programa colocou uma inovação em sua transmissão, muito peculiar e interessante. Quando alguém, especialmente se o programa já explorou bastante o caso, é preso, o apresentador pede que a imagem do rosto do indivíduo seja colocado num telão nos estúdios e, com muita ênfase, que seja carimbada com o dizer: CRIMINOSO. Quanto mais polêmico for o caso, mais o ato de carimbar é repetido. O carimbo surge em forma de uma tarja diagonal (como em uma

placa de trânsito) onde se lê a palavra CRIMINOSO em vermelho.

Nesse ato, podemos observar que o "Cidade Alerta" não se coloca apenas como vigilante do poder público, mas assume os papéis do judiciário, do executivo e do legislativo. E mais, além de detentor do poder público nesse momento, o programa torna obsoleta a lei que diz que "todo cidadão é inocente até que se prove o contrário". Temos nesse processo de carimbar o inverso: "todo cidadão (SE PRESO) é culpado até que se prove o contrário". Além do efeito de inversão da lei que garante o direito (ao menos, tecnicamente) de defesa a todos os cidadãos, temos também o rompimento de um dos mandamentos dos manuais de telejornalismo (como, por exemplo, o publicado pela Rede Globo): no caso da prisão de alguém e de este ainda não ter sido julgado, o jornalista deve falar em termos de hipótese com a utilização de tempos verbais ou termos adequados: SERIA RESPONSÁVEL PELO CRIME, SUPOSTO MENTOR DO ASSASSINATO.

O "Cidade Alerta", quando carimba a imagem dos rostos dos suspeitos, assume para si o papel do poder público, num misto que vai do justiceiro ao carrasco. E mais, vemos aí o esfarinhamento mais marcante do mito objetividade e imparcialidade jornalísticas. No caso do "Cidade Alerta", que não deixa de ser um programa jornalístico e de ter um discurso também jornalístico, institucionalizado, podemos perceber como ele assume o poder de fazer a lei, administrá-la e executá-la. Ou seja, o programa utiliza o carimbo virtual nas imagens dos rostos dos suspeitos numa forma de legalidade daquilo que é exibido. Em seguida, administra as

imagens dos rostos selecionados para exibição e, por fim, executa o ato de carimbar o dizer: CRIMINOSO.

Dessa maneira, o "Cidade Alerta" assume, de fato, as três vertentes que constituem o Poder Público. Nada poderia, então, ser tão tendencioso do que a rotulação de algo ou alguém, nem de tanta arrogância de poder supremo. E o caráter da impessoalidade do discurso jornalístico é completamente desmistificado.

E se pensarmos no quanto a Rede Record e o "Cidade Alerta" utilizam como muletas a imparcialidade jornalística, podemos notar como o programa desmente a si mesmo e à emissora nesse ato tão marcante do carimbo. E não é apenas a imparcialidade que se esfarinha, como também a própria noção de verdade. Se pensarmos na quantidade de versões que esta adquire, logo perceberemos como ela também não é imparcial. Temos num mesmo momento o funcionamento, portanto, dos pré-construídos da imparcialidade jornalística e da própria verdade.

Há um interessante conto em versos, de Carlos Drummond de Andrade, intitulado "A Verdade Dividida", que questiona, justamente, a noção de verdade: "A porta da verdade estava aberta/mas só deixava passar/meia pessoa de cada vez.//Assim não era possível atingir toda a verdade,/porque a meia pessoa que entrava/só conseguia o perfil de meia verdade./E sua segunda metade/voltava igualmente com meio perfil./E os meios perfis não coincidiam.//Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta./Chegaram ao lugar luminoso/onde a verdade esplendia os seus fogos./Era dividida em duas metades/diferentes uma da outra.//Chegou-se a discutir qual a metade mais bela./Nenhuma

das duas era perfeitamente bela./E era preciso optar. Cada um optou/Conforme seu capricho, sua ilusão, sua miopia”.

Temos, então, uma noção de verdade constituída já pela divisão, pela divergência e pela ótica de observação. E não é justamente o oposto à tal noção que a imprensa firma seu próprio mito? Ou seja, a crença em uma verdade única e cristalina sob quaisquer olhares. E é por isso que percebemos no carimbo do “Cidade Alerta” tanta importância, a verdade ali é una e inequívoca, o que lhes garante o poder de julgamento e da condenação. Nada, portanto, imparcial e bem longe da percepção de que a verdade sempre é como aparenta.

Mas essa atitude tomada pelo programa não leva em conta, sequer, a possibilidade de uma verdade diferente daquela versão ali apresentada (e representada pelas próprias imagens). Vista dessa forma, a verdade ali passa a ser, sim, parcial e subjetiva, o que comprova que quaisquer mitos, ainda que constitutivos, são dissolúveis.

Se a emissora, que só trabalha com a verdade, com isenção de manipulação, esquece-se do fato de que quando um tema é abordado sob um ponto de vista, naturalmente, outro foi deixado de colocar. Ou seja, a posição do veículo transmissor já está posta no momento em que fala de uma maneira, de um ângulo em detrimento de outro. De acordo com Paillet (1986), as questões da neutralidade, objetividade e imparcialidade jornalísticas já fazem com que se apresente algum ponto de vista de alguém, já que a realidade não é composta de apenas um único aspecto (como a própria verdade). No entanto, o “Cidade Alerta” e a mídia em geral trabalham e exploram a realidade como o fazem com a própria questão da

verdade: indiscutíveis fora daquele lugar ou forma ali trabalhadas.

Esse fechamento da mídia para um auto-questionamento sobre tais noções funciona num espaço cujo poder é adquirido, conforme Ferres(1998), por aqueles que conseguem impor seu próprio olhar sobre a realidade. É como se o mundo midiático funcionasse num espaço que lhe é reservado pela garantia de sua própria constituição como instituição. Ou melhor, como se não houvesse questionamentos para quaisquer posicionamentos tendenciosos, como se à imprensa coubesse toda e qualquer posição de decisão sobre tudo. É o olhar midiático sobre o mundo que vai fornecer poder à imprensa, portanto.

Sob este olhar sobre a realidade e sob a bandeira da verdade, o "Cidade Alerta" deixa, muitas vezes, que o (s) apresentador(es) tenha(m) uma forma de expressão que transmite ao programa uma relação bem íntima com o poder público. E o efeito que o programa produz quando o apresentador pede (aliás, manda) que a imagem do rosto do suspeito seja carimbada, é de um extremo domínio do poder público, da verdade, enfim, de toda forma de justiça que possa existir. Onde estão objetividade e imparcialidade no momento em que, sem nenhuma forma de mascaramento, o programa coloca-se na posição de julgar e condenar alguém? E mais, quando assume para si, ao mesmo tempo, os papéis da polícia, do juiz, do júri e do carrasco, na medida em que a palavra "criminoso" inclui dizer culpado.

Compreendemos que haja na mídia um poder que a torna produtora de consenso, seja sobre a cidade, o urbano ou sobre a língua, conforme Pfeiffer(2001). É justamente nisso que

percebemos os perigos de uma forma tão tendenciosa a pre-conceitos quanto o "Cidade Alerta" no ato de carimbar.

E, justamente por ser um instrumento produtor de consenso, esse ato de carimbar os rostos dos suspeitos com a palavra CRIMINOSO pode gerar uma forma des-humana de consenso: o pre-conceito não apenas sobre os indivíduos já condenados (que já existe, por sinal), mas aquele sobre os suspeitos (que podem não ser culpados, afinal).

E, quando falamos sobre condenados, não podemos também deixar de falar em outro momento em que o "Cidade Alerta", nos discursos de seus apresentadores, vai criticar o código penal brasileiro: "Precisamos de leis severas, que não beneficiem bandido"; "Os acusados pelo assalto a uma casa lotérica cumpriam pena em regime semi-aberto e tinham autorização para sair da cadeia para trabalhar. Tô falando. É um monte de lei pra beneficiar bandido. E os bandidos, ó, ferram a sociedade", "Se não houver um endurecimento dessas leis (...)" (Falas de José Luiz Datena em 22-08-02) (Grifos nossos); "(...) Porque tá muito mole o código penal"; "E acho que o Juiz de Direito ganha muito pouco, promotor também, em relação ao tamanho da responsabilidade e o tanto de trabalho que têm. Se o código penal fosse pequenininho, mais curto e mais grosso, e mais punitivo, o trabalho do juiz seria mais fácil (...)"; "(...) no sentido de tentar um projeto de lei no sentido de: traficou ou seqüestrou, não deu certo, foi pra cadeia? Artigo nº 1: 30 anos de cadeia. Artigo 2: não tem. Tem que ser assim". (Falas de Milton Neves em 03-04-03) (Grifos nossos).

Assim, percebemos o "Cidade Alerta" assumir o direito de trabalhar de forma que o Poder Público esteja sob o comando

virtual do programa. E, agora, discute-se o discurso jurídico, questionam-se as leis, a administração e a execução das mesmas..

Como podemos observar, como nosso código penal é ineficaz para punir os condenados, os próprios apresentadores sugerem o que lhe falta: condenação máxima, sem direito à liberdade condicional e/ou à suspensão da pena sob nenhuma circunstância. É a imprensa que se diz compromissada com a verdade, tanto, que assume a posição para julgar e condenar. Ou melhor, é o momento que podemos dizer que o próprio "Cidade Alerta" esfarinha-se em sua ilusão de imparcialidade.

5. A CIDADE CONSTRUÍDA PELO CIDADE ALERTA

A "cidade de São Paulo do Cidade Alerta" é constituída pelo olhar panóptico que persegue justamente os pontos de conflito, que constituem, na realidade, o lugar de equívoco no qual a própria se sustenta. Ou seja, os conflitos sociais emergentes atuam como condutores de ação em um corpo urbano que se constitui como uma forma de ilusão do real citadino. Ilusão, porque aquela cidade só é possível se pensarmos na mídia que a produz, que a torna visível daquela maneira. E que, segundo Arbex Jr. (2001), se pensarmos a notícia final (ou a própria cidade) como resultado de cumplicidade entre público e mídia, veremos como isto ocorre no próprio processo de ilusão televisiva. Este mito ilusionista, que se reflete na produção da cidade, ocorre a partir da aceitação do público/mercado e da mídia que a re-aliza de tal forma.

De fato, o modo como as imagens representam a cidade nada mais é do que o próprio programa representando a si mesmo num gesto simbólico para se falar sobre a violência. Gesto o qual outorga ao "Cidade Alerta" o direito de falar, portanto, sobre aquela cidade como violenta. Ao fazer isso, o programa utiliza aquilo que aqui chamaremos de violência discursiva, visto que constituir a cidade de tal maneira é uma forma de privar a mesma de seus outros discursos possíveis. É um fechamento para o discurso da cidade, como nos seguintes dizeres retirados do programa: "Mais uma pessoa morta aqui na Marginal do rio Tietê. Não tem uma semana que

não acham, pelo menos, dois ou três corpos (...) (Trecho extraído do programa de 22-08-02. Grifos nossos.); "Porque sempre pega fogo na Favela no Gato" (Programa de 24-08-02. Grifos nossos); "O duro é que o sujeito não pode ir mais na farmácia também. Não pode ir no mercado, não pode ir na padaria. Entra na farmácia e tem lá nego roubando." (Programa de 24-08-02. Grifos nossos).

Partindo dos trechos grifados ("não tem uma semana", "sempre", "não pode mais"), podemos perceber como o discurso do apresentador, José Luís Datena, vem reiterar o caráter emergencial de vigilância sobre a cidade, na mesma medida em que reassegura o espaço para um programa como o "Cidade Alerta" existir. Como vimos no capítulo 1, o programa já está no ar há nove anos, apenas com mudanças de horário e/ou de apresentadores, no entanto, a cidade é, basicamente, a mesma. Podemos mesmo dizer que é uma cidade quase histórica, que faz parte daquela forma midiática de exploração/constituição.

Quando observamos à forma de inscrição da cidade, devemos levar em conta também a própria forma de inscrição histórica desse tipo de programa. Ou ainda, o que determina ou garante seu funcionamento? Se, por um lado, temos um real de cidade, por outro, temos um programa idealizado para sustentar uma audiência diária. Se percebemos no "Cidade Alerta" uma evidência de grandeza, não podemos deixar de lado que só permanece no ar, porque tem um público. E mais, nesses nove anos, não só permanece no ar, como frutificou através de outros programas do mesmo gênero, como o "Brasil Urgente", da Rede Bandeirantes.

E se pensarmos em Mariani(1999), ao falar sobre a evidência e/ou legitimação de sentidos produzidos no processo

histórico de naturalização das instituições, vemos a mídia também evidenciando uma forma de olhar uma cidade para se autossignificar na relação telespectador/cidadão. É pelo reconhecimento com imagens de situações possíveis - e recorrentes - que aquela cidade e o próprio programa encontram abertura para suas exibições. É bem verdade, no entanto, que a cidade está ali apenas para que o programa exista. Ou ainda, para que o mesmo resista e exiba imagens e dizeres que lhe garantam a audiência.

E essa batalha pela audiência faz com que aquela cidade seja constituída como violenta desde sempre, como forma de garantia de público. Sob este prisma, vamos encontrar, então, uma cidade cuja própria miséria, além de patológica, é também motivo de sucesso. Isso nos faz refletir sobre a discursividade do urbano, sem transformar a realidade da cidade, segundo Eni Orlandi (2001), a realidade está ali para servir à exploração midiática, não para ser modificada.

5.1 Cidade/Personagem

Diferente de outros programas do gênero e que também utilizam helicópteros, a imagem está sempre em movimento no "Cidade Alerta". Após a cena ter sido focalizada no chão, o helicóptero sobe, mostra a cidade em movimento, desce de novo e sobe (ou melhor, as câmeras neles instaladas dão esse efeito). Esse é um recurso regular do programa, a imagem não

se fixa nas personagens (o que fica por conta das câmeras instaladas nas "motolinks", a cidade continua sendo mostrada como pano de fundo vivo).

Há, com esse recurso, um processo de generalização, que mostra cenas da cidade, do urbano, mas sem a individualização (que só ocorre com cenas em terra e com personagens mais famosos). Vemos nesses processos de generalização e de individualização um funcionamento semelhante aos dos dois grandes pressupostos do discurso jurídico: a generalização e a abstração. A lei tem um caráter geral e necessita da abstração para especificar, visto que a própria possibilidade de funcionamento do discurso da lei são tais pressupostos. Ou seja, a lei generaliza seu próprio caráter através de termos como todos, para, depois, apanhar o indivíduo que a viola no processo da abstração.

Segundo Mariani(1999), o sujeito de direito (aquele que se reconhece e enuncia sob a evidência do EU) é uma singularidade, mas que pode preencher o espaço vazio da universalidade das leis. Ao serem exibidas imagens gerais da cidade, obtemos também a universalidade da própria cidade, ainda sem a singularidade dos sujeitos de direito que a compõem. Ou seja, a qualquer momento, podemos ter imagens que não apenas serão individualizadas, singulares, como também preencherão a cidade de singularidades inesperadas. É o momento dos recortes de imagens obtidos pela mobilidade do olhar panóptico.(Ver seqüências de imagens 2 e 3 - Cd).

Nessa medida, com o recurso imagístico utilizado no programa, obtemos um funcionamento de tal forma: as imagens, primeiro, generalizam a cidade e, depois, abstraem (na forma que aqui chamamos de individualização). São dois processos,

enfim, que também permitem a possibilidade de funcionamento não apenas das imagens, como do próprio programa.

Em primeiro lugar, temos a cidade toda de São Paulo, sem cenas nem demais personagens, apenas o espaço geográfico; em segundo, o olhar aproxima-se, é o primeiro recorte, que mostra o movimento, a cidade em trânsito; em terceiro, com a aproximação do olhar/câmera, vemos a cena pré-selecionada e, finalmente, em quarto lugar, a cena terrestre onde aparecem as personagens do fato/flagrante.

Esse jogo obtido através dos quatro recortes permite-nos, ainda, a percepção de uma forma de individualização das imagens. Individualização também da própria cidade que nos surge à distância, ou seja, daquelas imagens cujos focos são mais abertos para aqueles mais específicos. De tal maneira, percebemos um processo de individualização do sentido para aquilo que é exibido/selecionado mais de perto. Ou seja, as imagens à distância também funcionam como forma de individualizar aquela cidade, cujas imagens permitem-nos o reconhecimento daquele lugar específico.

Tal observação, então, conduz-nos à reflexão de que as imagens, realmente, sustentam o programa, visto que elas são responsáveis pela generalização e pela individualização também da cidade em si. É o espaço citadino explorado, generalizado e individualizado numa forma que apenas um olhar panóptico seria capaz de nos fornecer. E que apenas a televisão seria capaz de explorar.

Como vimos anteriormente, as imagens também individualizam as personagens que compõem a cidade. Aqui, com as "imagens microscópicas", vamos perceber o funcionamento também do discurso jurídico com os processos de generalização

individualização , em uma certa instância, diferente da já analisada. Se pudemos notar os dois pressupostos do discurso jurídico em relação à distância das imagens, também observamos ambos em relação às imagens das personagens.

Aquelas imagens do quarto recorte não são estáticas, são microscópicas, MAS com a mobilidade das "motolinks". (Ver seqüências de imagens 9 e 11 - CD). Mas, é claro, o(s) helicóptero(s) continua(m) a fornecer imagens, embora não tão em "close". Isto nos leva a pensar que, nesse jogo, vamos ter imagens de pessoas ainda sem os rostos definidos, ou seja, há um processo de generalização dos cidadãos. Poderia ser a imagem de qualquer um, de um cidadão qualquer, não-nomeado.

As "motolinks" irão revelar-nos, pouco a pouco, os rostos, que nos irão permitir a individualização dos cidadãos. Assim, obtemos um preenchimento para aquele cidadão qualquer que vimos surgir anteriormente. Vale observar, no entanto, que tal preenchimento não possui efeito de abstração, pois não há nomes. As imagens é que são de fundamental importância para o preenchimento, são elas que nos permitem a visão dos rostos, da individualização daquele cidadão qualquer alcançado pelo olhar panóptico e microscópico. De um cidadão que, embora sem nome (como aquele que vemos na seqüência de imagens 3 - CD), é apanhado pelo olhar panóptico e atua como personagem de um flagrante explorado pela televisão.

Para uma melhor compreensão do processo de mobilização dos quatro recortes, selecionamos algumas imagens (disponíveis no CD anexo a este trabalho) do dia 03-04-03. (Ver seqüências de imagens 3 e 8 - CD). O primeiro recorte exibe imagens bem do alto da cidade de São Paulo, que surge

no processo de generalização. É o primeiro olhar que nos chega, telescopado.

No segundo recorte, com a aproximação do helicóptero, vemos surgir a zona oeste da cidade. Como as imagens são ao vivo e o programa é exibido no final da tarde, já podemos perceber a intensificação do trânsito. Temos um processo de generalização da zona, sem personagens individualizadas; mas as imagens, com a diminuição da altura do vôo do helicóptero, vão se aproximar mais do solo.

No terceiro recorte, já podemos ver os detalhes do alto da cena selecionada: é um acidente com dois rapazes feridos na rodovia. Nesse momento, há um jogo de imagens obtido com as próprias câmeras do helicóptero, que exhibe imagens mais próximas e mais distantes. Neste jogo de "imagens telescopadas", obtemos uma ênfase do fato e de valorização das próprias imagens exibidas.

Por fim, vamos obter a visualização do quarto recorte, as "motolinks" entram em cena e fecham o olhar sobre os acidentados, o socorro a eles e ao trânsito ao redor. É a individualização da cidade e de seus cidadãos, os rapazes são atendidos no chão antes de serem transportados para as ambulâncias. O olhar microscópico exhibe imagens "in close" dos feridos e dos interiores das ambulâncias, mas o helicóptero também continua a exhibir "imagens telescopadas". Há todo um jogo aí como recurso de garantir o poder totalitário sobre cidade/telespectador.

Com o trabalho dos quatro recortes, podemos perceber como a cidade é a personagem central do "Cidade Alerta". Composta através das imagens, a cidade é, ao mesmo tempo, o lugar de sustentação do programa. Ao contrário do que se

poderia pensar em uma visão mais superficial, não é violência a personagem principal, mas a cidade. Sob este prisma, podemos pensar, ainda, qual a relação entre a cidade e o programa? Ou, então, qual a relação entre a cidade e o alerta? Nestas duas questões, talvez resida a própria relação da mídia com a cidade, na forma como esta é formulada, dividida e discursivizada através do discurso jornalístico.

Se a cidade, aqui, é personagem, o programa vai funcionar como um lugar direcional, ou melhor, como o papel de diretor da cena. Segundo Eni Orlandi (2001), entre a mídia e as tecnologias da linguagem que multiplicam os meios, há uma restrição de sentidos. Assim, entre o próprio programa e as tecnologias da linguagem ficam restritos os sentidos para a cidade. Ou melhor, de determinados sentidos para a cidade. Tais restrições possibilitam que o programa funcione naquele espaço autoritário de estrela, de apontar falhas.

Nessa medida, temos um programa com imagem de sentinela, de alerta, que vai funcionar num espaço pré-determinado da mídia como formadora da opinião pública. Se pensamos aqui no termo opinião pública, é porque percebemos o quanto a cidade é estereotipada pela mídia. Fato que nos leva a pensar no quanto dizeres lingüísticos e imagísticos sobre a cidade fazem com que esta se torne um estereótipo de determinadas agressões, determinados pre-conceitos. Tais determinações é que irão constituir a opinião pública, que surge de um padrão de conceitos e modelos sobre alguém ou alguma coisa. Neste caso, sobre a própria cidade, que se torna um lugar de estereótipos não apenas do próprio conceito de real de cidade, mas também dos habitantes que ali vivem.

A cidade que vemos aparecer todos os dias na tela da Record é limitada, geograficamente, pelo lugar onde estão as quatro grandes zonas - NORTE/SUL/LESTE/OESTE-; esporadicamente, o programa deixa que o olhar estique-se um pouco além da Grande São Paulo, MAS sem ultrapassar os limites do ABC Paulista. É nesse espaço físico que vemos a cidade ser delimitada por zonas que a compõem em áreas a serem vigiadas e limitada do alcance do que está fora de tal região.

Essa separação da cidade por zonas leva a um processo de generalização pela parte e a uma individualização pelo todo da parte. Ou seja, generaliza-se a parte da cidade: zona sul, zona norte, zona leste ou zona oeste para, depois, individualizar o todo da parte/zona da cidade. É assim que as imagens vão fornecer o caráter particular não só daquela cidade, como também do próprio programa.

Dessa maneira, o olhar que se joga alerta sobre a cidade prossegue em sua busca de detalhes para serem mostrados "in foco", o que vai ajudar-nos a perceber a cidade por dentro. Do alto, não percebemos as favelas, por exemplo, quando sofrem algum incêndio (como o ocorrido no dia 24-08-02 na "Favela do Gato"). É nesse momento que vemos o olhar midiático, que se põe alerta, estereotipar a cidade como um padrão de miséria e desigualdade. Talvez, nesse momento, tenhamos um dos momentos em que mais percebemos a questão da desigualdade, que desmente o próprio programa na questão do "todos sofrem na cidade". Não percebemos um incêndio em uma área tida como nobre, cujos moradores tenham que carregar baldes com água de um rio sujo.

A desigualdade reflete-se mais forte ainda nos detalhes que acabam por tornar a desgraça alheia em pontos de audiência. Há um processo de linearização não apenas da desigualdade social/geográfica, como também da própria violência que emerge. Estas questões desigualdade/violência acabam reforçadas pela mídia, como se apenas aí residisse o problema central de ambas.

Pensarmos em um real da cidade com violência é um efeito de sentido construído pelo programa. Vamos observar alguns enunciados ali produzidos: "O helicóptero ta indo rumo à marginal do rio Tietê. Foi encontrado outro corpo"; "Ninguém quer porteiro extremamente armado com carabina 12, mesmo porque não há condição disso na maioria dos prédios em São Paulo, mas há que se ter um mínimo de segurança."; "A tentativa de assalto a um caminhão de combustível na zona sul de São Paulo não deu certo."; "O corpo da garota encontrado neste matagal no bairro de São Luís, zona sul da cidade de São Paulo (...).

Conforme observamos, os enunciados (juntamente com as imagens) apontam conflitos na cidade, em todas as zonas. Num jogo de imagens "telescópicas" e "microscópicas", podemos notar os processos de generalização e de individualização da cidade e de seus cidadãos. De tal forma, a mídia televisiva acaba por construir não só a exposição de uma cidade, mas também imagens que revelam toda a força de determinado olhar. E mais: a exposição do que está errado na cidade demarca que o território sob a vigilância da televisão está, ainda que momentânea e ilusoriamente, sob total controle.

5.2 Cidade/Cenário

O jogo de "imagens telescopadas" e "imagens microscópicas", de início, permite-nos a percepção do fato de que a cidade é também cenário do "Cidade Alerta". É o efeito que podemos perceber com as "imagens telescopadas", do alto; cidade que é o cenário que fará parte do programa e de seus flagrantes. Não apenas cenário, mas também mapa, na medida em que os vãos do(s) helicóptero(s) acompanham uma direção sobre a cidade: centro/periferia; periferia/centro. O termo cenário a que nos referimos na análise compreende os locais onde ocorrem os flagrantes exibidos pelo programa, ou seja, espaços físicos da própria cidade. (Ver seqüências de imagens 1 e 7 - CD).

E quando pensamos em uma cidade/cenário através de um programa de televisão, não podemos descartar o caráter desta de selecionar o que é transmitido. Segundo Arbex Jr. (2001), a televisão não é mera observadora, ela tem o poder de interferir nos fatos. No nosso caso, a seleção de imagens vai fazer com que a cidade não apenas se torne cenário, mas um cenário selecionado, como de um filme.

Processo semelhante (ainda que a personagem central seja uma pessoa, não uma cidade) encontramos no filme "O Show de Truman - O Show da Vida", do diretor Peter Weir (1998). Nesse filme, a personagem central, Harry Truman (vivida pelo ator Jim Carrey), sem saber, tem sua vida transmitida AO VIVO,

durante 24 horas por dia sob o olhar panóptico de uma emissora de televisão.

Desde seu nascimento, o que Truman vive é constituído sob o olhar panóptico da emissora em estado de vigília. Mas o que nos interessa aqui é o fato de a cidade em que ele vive ser realmente um cenário (inclusive o céu, o sol, a lua, a chuva), para que ele acredite naquela cidade, nos acontecimentos que perpassam seu dia a dia. O cenário do filme é construído como os produtores do programa querem que Truman creia na existência daquela realidade, daqueles acontecimentos/flagrantes que ele vive. No entanto, até que ele descubra o processo ilusionista de sua vida e daquela cidade, os flagrantes que ele vive ali são, bem ao contrário daqueles do "Cidade Alerta", sempre os mesmos: as mesmas pessoas passam nos mesmos locais todos os dias e à mesma hora.

Não há flagrantes novos, o cenário é sempre o mesmo, o que teremos ao inverso no "Cidade Alerta": diferentes pessoas em diferentes locais (dentro da cidade vigiada). O interessante é que a percepção de tal igualdade nos flagrantes só vem à tona quando ele começa a desconfiar de que há algo errado. Sempre que ele tenta, não consegue sair da cidade, porque isso desencadearia a descoberta total da farsa. Podemos pensar o mesmo em relação ao "Cidade Alerta", porque o programa também não exhibe imagens fora da "cidade de São Paulo do Cidade Alerta".

Ou seja, a cidade/cenário do filme e a cidade/cenário do programa só existem devido à vigilância. Esta depende de uma forte relação com a não-externalidade, permanecer dentro daqueles cenários é absolutamente necessário. É preciso que

Truman não saia do cenário da cidade; é preciso que o olhar panóptico do programa não saia daquela cidade/cenário.

De semelhança, temos a vigilância também, a qual é peça-chave para as constituições da vida de Truman e da cidade vigiada. Truman só pode ser controlado com uma vigília total, durante 24 horas do dia; a "cidade do Cidade Alerta" só pode ser constituída sob vigília (ainda que não com a mesma duração da exibida no filme).

Conforme Bethânia Mariani (1999), há um jogo na mídia entre as narrativas pessoais e a impessoalidade das informações jornalísticas objetivas, o que causa um efeito de uma realidade romanceada. Dessa forma, temos no "Cidade Alerta" também um misto de narrativas pessoais, bem observadas nos discursos dos apresentadores. Por outro lado, temos, como vimos, a questão da objetividade jornalística. Mesclando-se as duas, obtemos a realidade de uma cidade que se parece muito com um filme, como aquele que mencionamos anteriormente, "O Show de Truman - O Show da Vida".

E se observamos um lugar de estado autoritário/totalitário no(s) helicóptero(s) "Águia Dourada", também percebemos que ele próprio faz parte daquele espaço. Pensamos nisso, justamente pelo fato de que nenhuma imagem seria possível sem ele, além do fato de que ele(s) está(ão) ali também para se mostrar(em). Nessa medida, a própria presença dele(s) já implica pensar na própria questão da governabilidade da cidade. Pensar em programa que precisa da presença de helicópteros para ser viável, conduz-nos à relação do próprio poder da observação sobre o controle real ou imaginário sobre os governados. Quando Foucault(2000) fala sobre a vigilância total e documentada sobre a cidade

pestilenta, conduz-nos ao funcionamento de um total poder que age sobre os indivíduos. É a utopia de uma cidade perfeitamente governada.

No caso do "Cidade Alerta", é a utopia da cidade perfeitamente vigiada pelo programa. Há, portanto, uma estreita relação entre VIGIAR e GOVERNAR e, quanto mais temos instaurada a vigília, teoricamente, mais fácil é governar. Governar significa comandar, ter o controle sobre pessoas e locais e, para tanto, saber o que as pessoas fazem e, ilusoriamente, pensam, é uma das maneiras utilizadas para o bom desempenho do ato. E é aí que vemos o ato de vigiar como forma de se manter o poder do governo vigilante, ao menos, os mais ditadores, que querem impor sua vontade sobre os governados.

Dessa forma, vamos perceber que o espaço/cenário citadino não apenas demarca um lugar de poder de governo, como também funciona para produzir vários discursos sobre a cidade. Segundo Zoppi-Fontana (1998), imagens e representações sustentam as diversas posições cruzadas nos debates sobre a cidade, de forma que ambas funcionam também numa forma de jogo do olhar televisivo. Este apresenta e representa imagens sob as quais vemos aflorar o poder de recontar os acontecimentos urbanos de acordo com a ótica televisiva, num misto de representações e realidade.

Ou melhor, busca-se a credibilidade do telespectador com base nas próprias imagens cenográficas. Segundo Machado (1997), falar em perda da realidade decorre de saturação das imagens, mas, na verdade, as mídias apenas evidenciam que a própria constituição da realidade é uma produção simbólica. A realidade é constituída a partir de imagens e fatos que

parecem ser reais, na medida em que os mesmos são produtos ilusórios. Percebemos na questão da realidade, em particular naquela representada pela televisão, o mesmo processo ilusionário da questão da verdade (já discutida no início deste trabalho). Tanto a realidade quanto a verdade NÃO são imparciais, são discutíveis, pois dependem de muitas condições de produção.

Aliás, sobre as condições de produção da própria realidade, o autor Joan Ferrés(1998) fala sobre o célebre quadro de Magritte: "Isto não é um cachimbo". Segundo ele, "diante da imagem de uma maçã, costuma-se dizer: "Isto é uma maçã". Diante da palavra escrita maçã, costuma-se dizer: "Isto significa uma maçã". Ou seja, há uma confusão tendenciosa em se considerar as imagens como a própria realidade e não como representações da mesma. Sob este prisma, não é de se estranhar a crença na realidade das imagens que a televisão exhibe, seja para compor o cenário de uma cidade ou a realidade ali re-produzida.

Sobre esta questão de imagens/representação e realidade, há um interessante filme chamado "Mera Coincidência", do diretor Barry Levinson (1997) e estrelado por Dustin Hoffman e Robert De Niro. Para abafar um escândalo sexual envolvendo o presidente norte-americano, os assessores deste contratam um diretor de cinema para produzir uma realidade bem diferente e cujas imagens mobilizem a opinião pública.

Em primeiro lugar, é inventado um país que estaria em guerra com os EUA; depois, escolhem uma garotinha para a cena. A menina é, então, dentro de um estúdio, filmada com expressão de dor e choro e com um enorme pacote de salgadinhos na mão. Com a produção, a imagem que vemos é a de

uma garota com o rosto e roupa todos sujos, correndo, agoniada pela dor da guerra. No colo, a partir de efeitos especiais computadorizados, o pacote de salgadinhos transforma-se num gatinho branco (segundo o diretor, para oferecer um caráter de maior comoção). Ao fundo, o estúdio transforma-se num cenário de guerra.

De acordo com o diretor da cena, tudo serve para não apenas comover os norte-americanos, mas para desviar a atenção da notícia do escândalo sexual. A cena, a propósito, lembra-nos, e muito, aquela famosa garotinha que corre nua, marcando mundialmente a guerra do Vietnã. Daí o título "Mera Coincidência" do filme, que foi lançado com o seguinte enunciado: "uma comédia sobre verdade, justiça e efeitos especiais". Enfim, bem de acordo com o nosso trabalho, cuja realidade pode ser produzida na mesma medida em que as imagens que a exibem também podem. Dessa maneira, a linha que separa ficção e realidade parece-nos sempre muito tênue, em especial, quando se trata de televisão.

Conforme Foucault (1988), e voltando a Magritte e ao cachimbo, uma figura muda e bem reconhecível mostra a coisa em sua essência, mesmo sem dizê-lo. E sobre essa imagem, uma palavra recebe seu "sentido" ou forma de uso. A essência, então, surge-nos mesmo sem dizeres lingüísticos, mesmo com a ausência das palavras. Da mesma forma, uma imagem muda (ou a imagem telescópica) e suficientemente reconhecível (da cidade ou daquela cena do Vietnã) já comporta a essência daquilo que é. Nessa medida, espaço/helicóptero(s) já são, mesmo sem palavras, cenários para que a televisão funcione na produção da realidade.

5.3 Cidade/Labirinto

Assistir ao "Cidade Alerta", diária ou esporadicamente, é o mesmo que fazer uma jornada a um labirinto urbano, onde, em cada canto, rua ou esquina, podemos nos deparar com o flagrante (até que ponto inesperado?) buscado/desejado pelo olhar panóptico.

Quando o programa começa a exibir as imagens telescopadas, podemos observar como, conforme o local de partida do(s) helicóptero(s), vão, devido à extensão de São Paulo, dar-nos a idéia de um labirinto. Este, quando visto do alto, parece ser infinito, porque, é claro, nenhuma imagem comportaria a cidade toda; visto do solo, a impressão de infinito alia-se à não-saída. Sim, porque, por maior que seja um labirinto, visto do alto, há sempre uma alternativa de saída, no entanto, do chão, há inúmeros caminhos e nenhuma saída. (Ver seqüências de imagens 1 e 4 - CD).

Dessa maneira, as ruas surgem-nos como caminhos com muitas direções a serem seguidas. E as imagens são utilizadas para constituir um labirinto citadino sob o domínio do olhar televisivo. Ou seja, as imagens, do alto ou do solo, vão mostrar-nos as ruas de uma cidade dividida e vigiada pelo olhar panóptico.

Como já tivemos oportunidade de observar, o ponto central da constituição daquela cidade são as marginais, assim, o labirinto também parece ter seu centro ali. E as

ruas que dali surgem são caminhos que vão para qualquer lugar, mas que não há uma saída.

Na mitologia grega, em Creta, havia o Labirinto, local de inúmeros locais de esconderijo e difícil saída. Ali morava o Minotauro (criatura metade touro, metade homem), o qual, mais tarde, foi morto por Teseu, que conseguira entrar e sair do lugar graças ao ato de desenrolar um rolo de barbante. No nosso caso, o labirinto são as próprias ruas da cidade, povoada não apenas por um monstro, mas por vários.

Como se trata de um labirinto construído pelo olhar da televisão, não podemos deixar de notar que também temos a presença de um fio (ou barbante) condutor para a saída: os "links". Estes vão ser responsáveis pela condução das imagens e, portanto, pela exibição dos flagrantes que ocorrem dentro do labirinto urbano. Eles conduzem o olhar panóptico para as zonas da cidade, buscando desvendar os segredos de cada uma.

Aliás, programas jornalísticos na televisão usam (e abusam) dos "links" para as tomadas de ação em qualquer lugar. Daí, a relação metafórica que percebemos entre os mesmos e aquele fio original que guiou Teseu. No caso da cidade, então, cujas ruas são em número bem superior àqueles caminhos da caverna do Minotauro, necessitam dos "links" para sustentar o olhar panóptico que se joga sobre ela. E nessa relação metafórica entre cidade e labirinto, vemos uma justificativa para a existência não apenas de um programa como o "Cidade Alerta", como também do próprio jornalismo que se propõe investigativo.

Com tal caráter, mencionamos o "Brasil Urgente", da Rede Bandeirantes, o "Linha Direta", da Rede Globo e também alguns programas especiais apresentados/produzidos pelo jornalista

Roberto Cabrini, atualmente, na Rede Bandeirantes. Para que se obtenha êxito nessa linha de jornalismo, é necessária a presença de algo ou alguém a ser investigado. É necessária a suspeita de que algo excuso esteja em andamento. E para tanto, o Minotauro metaforiza-se de diversas maneiras, em diversos lugares.

No caso de uma cidade, os próprios flagrantes diários já irão remeter-nos à idéia do caos vigente num labirinto. Conforme Eni Orlandi(2001), para compreendermos os flagrantes da cidade, devemos atravessar os efeitos imaginários, da instância da organização, de forma a se atingir o real da cidade. Os flagrantes têm formas próprias de aparecer, em gestos que são corpo e dão corpo à cidade. Os flagrantes que encontramos quando percebemos imagens do labirinto, de dentro, funcionam de forma a percebermos um real de cidade cujos problemas parecem, também, não ter saída.

O modo como os flagrantes são pesquisados, exibidos e explorados pelo olhar panóptico do(s) helicóptero(s) vão constituir a cidade como um espaço urbano completamente exposto a toda espécie de flagrantes. No caso do "Cidade Alerta", imagens e representações são entrecruzadas com os flagrantes que irão surgir a cada tomada de cena, a cada imagem "in foco", a cada movimento espreitado/representado que surge no labirinto urbano.

Se o labirinto é constituinte da cidade, ele precisa ser vigiado sempre de perto e é um dos momentos em que os quatro recortes que o programa utiliza vão produzir efeito: 1º recorte: visão total da cidade (temos aí a ilha de Creta onde está o labirinto); 2º recorte: visão do movimento da cidade

(o labirinto já pode ser visto/vigiado); 3º recorte: a cena caçada (vemos o labirinto com seu flagrante) e, por fim, 4º recorte: visão da terra (dentro do labirinto, podemos ver monstros e vítimas do flagrante).

Como podemos observar, os quatro recortes são utilizados de forma que a cidade funcione como labirinto aberto e labirinto fechado. Aberto seria aquele cujas imagens do alto, telescópicas, visualizem uma saída; fechado, aquele com "imagens microscópicas", do solo, de onde não vemos nenhuma saída. E é pensando nessa não-saída que vemos a mídia transformar a cidade numa rede/labirinto para que a necessidade de vigilância tenha suporte.

Segundo Eni Orlandi(2001), a cidade não tem seu narrador, o discurso urbano ocorre através de placas, letreiros, nomes de ruas. No caso da televisão, ela impõe um narrador sobre aquilo que transmite, como no caso do "Cidade Alerta". Neste caso, a narratividade urbana vem através de imagens do labirinto urbano, mas narradas pelo apresentador. Ou seja, temos um narrador que faz com que a cidade fique situada num plano teatral, cuja visibilidade possibilite um discurso urbano via mídia.

5.4 Cidade/Movimento

Atualmente, uma das características da televisão é a capacidade desta de apresentar programas cujo turbilhão de

ações dão muito movimento aos mesmos. A TV, ao menos, tecnicamente, garantiria que a monotonia (que leva o telespectador a desligar o aparelho ou a mudar de canal) fosse quebrada. Nessa luta pela movimentação ou velocidade de cenas, nem sempre se obtém qualidade, seja de informação, seja de constituição do programa. No caso do "Cidade Alerta", a questão da movimentação vai fundamentar-se não apenas no olhar panóptico, mas também nas imagens exibidas da cidade.

Por um lado, percebemos, conforme Arbex Jr. (2001), a necessidade da velocidade em se buscar e transmitir as notícias, devido à efemeridade destas em virtude da profusão de satélites capazes de, em segundos, divulgarem notícias de todo o globo. Por outro lado, percebemos que o jogo entre velocidade e movimento acaba por refletir a própria cidade em seus excessos (de imagens, de acontecimentos, de equívocos). De tal maneira, que o "Cidade Alerta", além daquele jogo de imagens que já observamos, utiliza também o processo da simultaneidade, com duas reportagens exibidas ao mesmo tempo.

Nesse processo da simultaneidade, vemos a busca jornalística pelo furo, pela prerrogativa da informação antes dos outros, pela própria questão da ilusória e momentânea exclusividade da notícia. Além disso, vemos também uma união entre a própria verdade e a informação rápida. Segundo Mariani (1999), a relação verdade-da-informação, constitutiva do discurso jornalístico, relaciona-se com a função referencial da linguagem e com o seu próprio processo de constituição. Ou seja, como um programa jornalístico, a notícia deve ser verdadeira (dentro do que é possível, como vimos), mas aliada à velocidade de transmiti-la. Antes que ela fique "velha" e outra emissora transmita antes.

A transmissão simultânea de duas notícias, então, coloca aquele meio midiático num espaço de não apenas divulgar a verdade, mas de fazê-lo com muita rapidez. E quando observamos a cidade dividida na tela, pensamos no quanto tal divisão nos parece paradoxal. Sim, porque conforme Pfeiffer (2001), a cidade é construída de modo uniforme na mídia, de modo que a mesma apareça dividida em blocos que apresentam sempre os mesmos distúrbios. Temos em funcionamento a ilusão do indivíduo na transparência do próprio real da cidade. E mais, de produzir uma narratividade para ela, com movimento de imagens e dizeres.

Em um recorte extraído do programa no dia 22-08-02, podemos notar o processo de simultaneidade de transmissão: um corpo é encontrado boiando no rio Tietê; ao mesmo tempo, são mostradas imagens de uma invasão de residência e tentativa de seqüestro na zona sul. Enquanto um dos helicópteros mostra cenas do resgate do corpo, ouvimos a voz do apresentador, José Luiz Datena, dizer: "O helicóptero tá indo rumo à marginal do rio Tietê. Foi encontrado outro corpo. Virou festa isso aí agora". (Corte de imagem e discurso para a outra reportagem). "Eu tenho imagem do helicóptero Águia I. Por volta de quatro da tarde, nós tivemos a residência do publicitário Edgar Soares invadida por um homem que se apresentou aí como mensageiro pra levar um pacote e, no fim, acabou rendendo o Edgar, a sua família e a empregada, não é? Quer dizer uma coisa terrível. A gente não tem mais como, inclusive, manter a privacidade".

Ao vivo, um repórter entrevista, na rua, o empresário (a cidade não deixa de ser mostrada, com toda sua movimentação de final de tarde), ao mesmo tempo, interrompe-se, de vez em

quando, a transmissão para exibição do resgate do corpo. Com esse processo de simultaneidade, produz-se, então, uma narratividade com uma expectativa multiforme sobre a cidade. De tal forma, que o real da cidade surja e se materialize por aspectos de sua própria forma.

Tal narratividade vai fornecer um caráter de mobilidade não apenas para a cidade e seus habitantes, mas também para o(s) próprio(s) helicóptero(s). Nada faz com que se justifique tanto a presença deste(s) num programa como o "Cidade Alerta" quanto a questão da mobilidade do mesmo. E, ao se mostrar, vemos nele(s) a própria visibilidade que o teatro fornece ao expectador. Nesse jogo de simultaneidade de imagens da cidade, ele é o show que se mostra para todos. E, além disso, que permite não apenas a visibilidade deles(s) e da cidade, como também da própria movimentação que permite a audiência.

A partir do voo do(s) helicóptero(s), temos uma narratividade que se mescla de informação e de opiniões sobre a cidade. Conforme Mariani(1999), se as narrativas podem ser fantasiosas, a informação precisa da credibilidade e da apuração dos fatos transmitidos. No "Cidade Alerta", a partir do jogo teatralizado do "Águia Dourada", o apresentador vai fornecer informações a partir das imagens exibidas, mas pinceladas pelo exagero, mais característico das narrativas.

E pensar/falar em movimento implica falar como a cidade e o(s) helicóptero(s) têm essa característica bem própria: não pararem nunca, nem mesmo nos piores momentos. Se a cena exibida é de algum acidente ou atropelamento, o olhar panóptico do "Águia Dourada" não deixa de mostrar que, como é usual nestes casos, o trânsito é desviado, mas os carros

continuam passando, ainda que com um pouco mais de lentidão. De tal forma, que a exibição da cidade também funciona de pretexto para que o(s) helicóptero(s) exiba(m)-se, movimente(m)-se. (Ver seqüências de imagens 3 e 10).

Além de esta movimentação situar o(s) helicóptero(s) como o espaço do show, também lhe confere o poder de, como vimos nas transcrições feitas no início deste capítulo, produzir uma narratividade sobre a cidade. De tal forma, que uma forma de realidade seja produzida a partir do olhar da televisão. Um olhar que se diz neutro, mas que possui uma ótica daquele que está no palco e quer ser visto. Para tanto, qualquer forma de apelação funciona para se atingir o público em casa.

No caso de se trabalhar sobre a cidade a partir do olhar da televisão, faz com que percebamos que entre ficção e realidade a linha é muito tênue. Entre imagens reais da cidade e do estúdio, com o teatro da água, saber, de fato, o que é ficção e o que é realidade fica, cada vez mais, difícil. Mas, enfim, é dessa forma que a televisão tem se sustentado desde seu surgimento, portanto, com o telejornalismo também ocorre o mesmo.

5.4.1 "Tempo X Espaço"

Quando pensamos em telejornalismo, não podemos nos esquecer da importância do tempo do acontecimento e da

transmissão dos fatos/flagrantes abordados. "Cidade Alerta", como não poderia deixar de ser, faz do tempo real (aquele em que ocorrem os fatos) um importante aliado na construção do programa. Segundo Machado (1997), a forma como a televisão e o vídeo apresentam o tempo da enunciação como um tempo presente ao telespectador resulta na efemeridade que caracteriza ambos. A transmissão direta, então, destituiria aquela noção de obra durável ou estocável. Os meios eletrônicos constituiriam, assim, formas de produção passageira, ou seja, facilmente esquecidas. O brilho da novidade presente logo se torna opaco com a sobreposição de outra.

O caráter de inexorabilidade do tempo parece agir de forma mais intensa ainda quando se trata da televisão. Da mesma maneira que a TV busca garantia de público com apresentação em tempo real dos acontecimentos, a descartabilidade também parece atuar junto. Podemos pensar numa anulação até daquilo do que se é exibido, de forma que a busca pelas novidades aja para contribuir com a questão do confronto entre o descartável e o fixo. Assim, o descartável traz consigo o caráter da novidade, atrás da qual a televisão sempre está. Ao contrário, programas com um conteúdo mais denso e elaborado requerem tempo de pesquisa e aprimoramento, mas nem sempre garantem uma boa audiência.

Se assim pensamos, é justamente porque a televisão tem esse caráter de quantidade e rapidez de informação, não de aprofundamento. Não de questionamentos que levem a reflexões e que, portanto, atuem na memória, no interdiscurso. Por memória, queremos dizer, conforme Eni Orlandi (2001), o

interdiscurso, a memória do dizer sobre a qual não temos controle.

Em "Cidade Alerta", tempo e espaço funcionam como injetores de ação/movimento na constituição do programa em si e na construção da cidade de São Paulo. Resta-nos observar tal(is) funcionamento(s). Quando o(s) helicóptero(s) "Águia Dourada" sobrevoa(m) São Paulo, as imagens são transmitidas e o tempo cronometrado até a chegada do flagrante. Há neste processo (regular no programa) um efeito ilusório de participação, pois a cidade é mostrada/vista por todos, com todo seu espaço, como se o telespectador voasse junto. E como vimos, também o(s) helicóptero(s) faz(em) parte desse espaço, ou melhor, é um efeito deste. Tempo e espaço funcionam juntos para que o programa funcione conforme o próprio caráter da televisão: a urgência da transmissão dos fatos. (Ver seqüências de imagens 2 e 6 - CD).

Para que a inserção do tempo real adquira um caráter de maior consistência, a velocidade das motos funciona justamente para tal. É o aqui e agora do discurso jornalístico priorizado na cidade. E se, conforme Pfeiffer (2001), para a mídia, a cidade é transparente, podendo ser aplicado sobre ela um gesto de designação para apontar onde está seu real problema, as motos são direcionadas para localizarem os problemas. Mais uma vez, a mídia atuando como intermediária do poder público de sanar falhas, de prestar serviço. Uma transmissão em tempo real favorece esse efeito, especialmente, quando o telespectador percebe as imagens ao vivo. E mais, crê nas atitudes que possam ser tomadas naquele momento a favor ou contra aquilo que as imagens exibem.

Sim, porque a oportunidade de presenciar o aqui e agora do flagrante induz o telespectador a crer no poder de ação da mídia. Conforme Ferrés(1998), a televisão tem o poder de induzir o homem a perceber o mundo com um olhar que não é o seu. De tal forma, que o tempo real utilizado nas transmissões da TV acentua a percepção, principalmente, se pensarmos na questão da efemeridade que vimos anteriormente.

Se a TV exhibe imagens ao vivo, logo, as mesmas são substituídas por outras. Não há tempo para que o telespectador reflita, de fato, sobre a tonelada de informações que lhe são despejadas com a velocidade comum à telinha. Assim, o telespectador acaba percebendo a cidade ou o mundo, por exemplo, da mesma forma que tais lhe são mostrados: em flashes.

De tal forma, o olhar da televisão acaba, por vezes, a se confundir com o olhar do telespectador. Justamente pelo poder de persuasão, ainda que de natureza efêmera.

Na medida em que as imagens do que o "Águia Dourada" capta são transmitidas, o apresentador, numa forma bem semelhante a de um narrador, vai narrando o que está acontecendo. Como no recorte a ser analisado no próximo tema, "A Metáfora da Caça", conforme as cenas do assaltante com a perna com fratura exposta na poça de água/sangue são exibidas, o apresentador fala, não apenas com o telespectador, mas com o próprio indivíduo ferido: "Tá vendo? Agora doeu, não é? Você não devia ter feito isso. Tinha que ter trabalhado ao invés de fazer coisa errada, não estaria aí todo molhado, ensangüentado" (Recorte de 03-04-03). (Ver seqüência de imagens 9 - CD).

Podemos observar como o tempo real induz a esta forma de diálogo, ou seja, os conselhos são dados como se o ferido estivesse ouvindo, da mesma forma que o apresentador fala com o telespectador. O aqui-agora é fato marcante para a possibilidade de exibição de cenas sobre as quais o apresentador visa não apenas narrar, mas também, em certa instância, dramatizar.

Nessa medida, ainda que percebamos aí um caráter documental, de testemunho do fato, este é ilusório, haja vista que as imagens foram selecionadas para transmissão. Segundo Orlandi(2001), a televisão historiciza seu instrumento, mas des-historiciza o espectador. Ela o retira de sua própria temporalidade, de seu acontecimento pessoal na história. A TV trabalha para que o telespectador creia em sua inclusão na cena, deixando de lado o que lhe acontece de fato.

5.5 A Metáfora da Caça

Como comparamos, há muitas semelhanças entre helicóptero/ave dentro da estrutura do "Cidade Alerta". Primeiro, a cena é mostrada do alto e, depois, o helicóptero desce até o local, até que suas câmeras focalizem o nível da terra. É a própria visão da águia, que tudo observa com seu olhar panóptico; no caso do programa, a caça são os

acontecimentos urbanos, os flagrantes selecionados pela produção.

Em um recorte extraído do programa exibido no dia 03-04-03, o telespectador pode ler na tela o título da reportagem: "Flagrante: Acusado foge da polícia, cai e quebra a perna". (Ver seqüência de imagens 9 - CD). (Ver figuras 5 e 6) Nas imagens que seguem o título, uma cena, mais do que nunca, uma caça: o assaltante está caído na calçada numa poça de água de chuva em que se mescla, cada vez mais, o sangue da perna com a fratura exposta. São quase quinze minutos de imagens chocantes, o vermelho do sangue é cada vez mais nítido. Como trilha sonora, ouvimos a voz do apresentador que pede maior aproximação das imagens e a repetição daquelas mais marcantes. Aquele acontecimento não mais se parece com a caça, mas é a própria que alimenta o programa.

O próprio jogo de imagens distantes e próximas obtidas com o vôo do(s) helicóptero(s) e com as "motolinks" em terra ajudam nesse processo de caçar e prender as presas (acontecimentos). Naquele recorte do dia 03-04-03, quando o suspeito quebra a perna, temos, na transcrição da fala do apresentador Milton Neves, o mesmo prazer perverso de um caçador de animais quando abate sua presa indefesa e inocente: "Era uma poça de sangue. O bandido foi atingido, olha aí, ó! E o resgate foi lá. (...) Olha o pé chegando na água com sangue. E os profissionais, não interessa se o rapaz é bandido, se ele é assaltante, é igual um médico. Atende a todo mundo. A UTI que nós pagamos, o poder público, vai salvar a vida desse senhor aí, ó. Tá vendo?" (Grifos nossos).

Instaura-se aí o poder do caçador que se vangloria de não apenas abater a presa, mas de exibi-la também como

troféu. Sim, porque quanto mais as imagens são repetidas e aproximadas, percebemos o quanto o troféu almejado pelo programa torna-se mais e mais consistente. Tão consistente que, perversamente, só falta mesmo que o telespectador sinta o cheiro do sangue que exala do local do abate.

A presença da caça faz-se necessária então, na mesma medida em que o programa no papel de caçador. Um não produziria nenhum efeito de sentido sem a instauração do outro, pelo menos, conforme os interesses demonstrados pela edição do programa. Aqui, podemos perceber a grande importância da metáfora que, conforme Orlandi (1999), é indispensável para a análise do discurso. Não a metáfora considerada figura de linguagem como na retórica, mas de acordo com a definição de Lacan (1966). É a metáfora como a tomada de uma palavra por outra, ou seja, uma transferência de sentido na forma de significação das palavras.

No nosso trabalho, percebemos uma metaforização não apenas das palavras, mas também das próprias imagens. Estas vão, muitas vezes, significar diferente do que apresentam à primeira vista. Em especial, quando temos imagens caçadas pela águia e abatidas no solo pelas "motolinks". No caso da metáfora da caça, temos imagens de acontecimentos transformados, de fato, em caça.

O próprio fato de existir a caça já garante (ou justifica) a presença do programa. Nessa medida, percebemos a mitificação da águia, de tal forma, que a cidade torna-se o campo de ataque daquela. Afinal, sem a arena de ataque assim constituída, não teríamos a funcionalidade da caça. Cidade e arena acabam numa relação metafórica, assim como

helicóptero(s) e águia (que ainda conta com o auxílio extra das "motolinks").

De tal forma, do mesmo modo que percebemos a cidade tornar-se a metáfora de um labirinto, agora, temos a cidade/arena. Esta relação faz-se necessária, visto que, sem a arena, não teríamos como conceber as presenças da(s) águia(s) e da caça. Assim como a cidade/labirinto, que permite a tentativa de fuga da caça, de forma que, no final, as imagens comprovem que tentar fugir é inútil.

Com as "motolinks", percebemos como a caça, de fato, não tem nenhuma alternativa de fuga. Como as motos têm uma mobilidade grande no trânsito, ainda que intenso, o olhar fecha-se sobre o alvo já avistado anteriormente pelo(s) helicóptero(s). Do ar, é transmitida a localização do flagrante a ser caçado para o motociclista, que vem, normalmente, acompanhado de um cinegrafista. De tal forma que, onde quer que esteja ocorrendo o fato, as "motolinks", em questão de poucos minutos, já estão lá. É de se notar que elas são cinco, para que o processo de perseguição seja completo.

Para uma melhor exemplificação, temos três modelos de caça em que as motolinks foram utilizadas com muito sucesso para a obtenção de imagens "in foco". O primeiro é no caso já exposto neste capítulo do assaltante caído e a perna com fratura exposta. As imagens foram obtidas pelas câmeras de uma "motolink", cujo cinegrafista veio dar o golpe de misericórdia no flagrante, pois imagens mais próximas seria impossível dadas as circunstâncias. O segundo exemplo, intitulado "Acidente na zona oeste", é outro momento em as

"motolinks" foram utilizadas. (Ver seqüências de imagens 3 e 8 - CD).

Aliás, em qualquer tipo de acidente de trânsito, as imagens são fechadas através do olhar delas. E o terceiro exemplo ocorre quando temos batidas policiais em algum local, devido à descrição das "motolinks", as imagens das pessoas sendo revistadas pelos policiais são obtidas. Dessa maneira, podemos dizer que o olhar das "motolinks" persegue toda espécie de presas (acidentados, foragidos ou suspeitos) e atuam, em certa instância, até mais mortíferas do que o(s) helicóptero(s), porque estão onde a presa nem percebe. (Ver seqüência de imagens 11 - CD).

Dessa forma, quando um programa televisivo coloca-se no papel de caçador, também assume para si a postura da própria justiça. A caça nada mais é do que o ser julgado através de imagens que vão tentar flagrá-lo em seu pressuposto delito. Cada vez mais, vemos a mídia televisiva adquirir um papel que vai muito além daquele de mero informante de fatos. Ela se coloca muito acima, às vezes, do bem e do mal, como uma maneira de ela mesma adquirir uma posição de destaque. Enfim, é a mídia funcionando no espaço do show, do seu próprio show.

CONCLUSÃO

No início do presente estudo, propusemo-nos a fazer um percurso por uma cidade constituída pelo olhar panóptico de um programa de televisão. Aliado aos fundamentos metodológicos da Análise do Discurso da linha francesa, tal percurso conduziu-nos não apenas à percepção de peculiaridades de um real de cidade, como também às nem sempre sutis re-constituições de imagens feitas pela televisão.

Se, por um lado, percebemos a mídia atuar num espaço constitutivo de poder falar sobre, por outro, vemos a mesma atuar de forma que o re-conhecimento do público faça com que ela própria tenha destaque. Ou seja, quando observamos a mídia televisiva, notamos que esta trabalha de forma que vai muito além de simples condutora de informações. Ela atua como o ponto central nas emissoras, as quais utilizam os recursos das imagens cada vez mais aperfeiçoadas para convencer os telespectadores de sua objetividade, ao menos, à primeira vista.

Na verdade, como pudemos observar, objetividade e verdade são dois conceitos constitutivos do discurso jornalístico, mas que se esfazem na medida em que percebemos que nada é, de fato, imparcial. Em especial, na televisão, cujas imagens, quando editadas, são pré-selecionadas; quando ao vivo, são selecionadas para filmagem. O que nos leva a refletir sobre o processo ilusionista que constitui a televisão, que faz com que, muitas vezes, ficção

e realidade confundam-se. Tal é a super-produção e super-exposição de imagens para que um simples programa, ainda que este se proponha um mero telejornal, vá ao ar.

As imagens televisivas são responsáveis por grande parte da crença do telespectador na objetividade da mídia e na imparcialidade da mesma nos fatos apresentados. Na verdade, como pudemos observar no capítulo 4.1 ("Imagens Telescopadas X Imagens Microscópicas"), a mídia televisiva está, sim, direcionada para uma forma de determinação sobre ela mesma. Ou ainda, ela se incluiria no próprio espetáculo imagístico que exhibe, de forma que o que cada emissora busca é também uma forma de estrelato. Cada recurso utilizado para uma melhor re-produção das imagens vai atuar de forma que a televisão centralize seu poder totalitário de olhar panóptico sobre o mundo.

Não que as imagens em si tenham algo de tão inovador, mas a forma como são exibidas garantem um espectador crente na veracidade delas. Conforme Eni Orlandi (2001), a televisão tem o caráter de apresentar uma reiteração, seja de imagens, de fatos ou de programas, mas com a ilusão do diferente, da variação do mesmo. Esvazia-se, dessa forma, a qualidade daquilo que é transmitido na mesma proporção em que se aumenta a quantidade. Vemos o mesmo, sempre, mas com recursos eletrônicos que nos conduzem à ilusão de que nunca vimos nada parecido. Ao menos, na televisão; ao menos, tecnicamente.

E se vemos a televisão atuar nesse espaço de repetição, a mídia que nela atua busca romper essa forma de constituição ao instaurar recursos das mais variadas maneiras como garantia daquele poder informativo totalitário. É aí que percebemos a presença dos helicópteros em programas como o

"Cidade Alerta". Eles conferem um caráter espetacular ao programa, o que garantiria não apenas as imagens, mas a certeza do show. E com uma outra garantia de funcionamento: a transmissão ao vivo, numa forma de "reality show" da mídia. E daquilo que é televisionado, como a cidade, que, em especial, chamamos "cidade de São Paulo do Cidade Alerta".

Cidade, aliás, em muito constituída pelas próprias imagens, que vão significar as diversas formas de discurso sobre ela. E que ajudam a formar uma opinião pública sobre aquilo que é visto. A visibilidade confere à cidade um caráter todo particular, pois a exposição ao telespectador (que chamamos aqui "olhos públicos") acaba por reduzir o espaço da cidade em pontos de conflito. Reduzem-se estes, mas se amplia a quantidade daqueles que sobrevivem da desordem, inclusos aí todos que vivem do mercado da segurança. As imagens acabam por produzir um real de cidade massificado, cujos problemas seriam centralizados em determinadas partes, num gesto de designação simbólica dos equívocos que o constituem. Segundo Pfeiffer(2001), na mídia, a cidade parece transbordar aqueles limites naturalmente traçados e, por isso, assusta.

Ou seja, a visibilidade da cidade deixa-a desnuda dos limites considerados aceitáveis pela população, cuja ordem seguiria uma paz que nem sempre é possível. A falta de políticas urbanas não permite isso. Daí, a constituição de uma cidade que se põe alerta, na mesma medida que tal estado gera um fator de consenso sobre o caos urbano. Conforme Mariani(1999), a mídia deve desambigüizar o mundo, deve estabilizá-lo, transmitir segurança, ter domínio do que acontece. Assim, o helicóptero atua como um instrumento

ilusório que conduziria à ordem através da vigília, enquanto as imagens em tempo real captariam a desordem.

O olhar panóptico da televisão sobre a cidade também nos faz perceber diversos territórios para observação, conforme aquilo que as câmeras conseguem (ou escolhem) captar. E essa possibilidade de exibição daquilo que se vê também se relaciona com os sentidos que as imagens produzem. A cidade/personagem é um dos sentidos nos quais pudemos ver o quanto a regularidade de individualização e de generalização de imagens atuam de forma que cidade e cidadãos sejam reconhecidos.

Além disso, são as imagens obtidas pelo olhar panóptico que vão conferir à cidade o caráter de personagem. Personagem cujas "imagens telescopadas" ou "microscópicas" desnudam e a tornam atuante numa rede de relações com indivíduos que a exploram. Nenhuma imagem seria possível ali sem a cidade, da mesma forma que esta também não seria sem a regularidade do olhar e das imagens que a focam, que a tornam aquilo que ela se apresenta/representa na televisão.

Aliás, sem as "imagens telescopadas" e "microscópicas", também a cidade não poderia ser um cenário, que não existe sem o processo da vigilância. A crença naquela realidade que a televisão nos impõe depende, e muito, das imagens, dos cenários que ela exhibe. E a cidade é, como vimos, um cenário vivo, que permanece ali a qualquer momento, em qualquer lugar.

Cenário que nos permite a metaforização do labirinto urbano, cujas imagens conduzem-nos às diversas saídas e infinitos becos sem saída. Tudo conforme o olhar, tudo conforme as imagens distantes e próximas. Um labirinto cujo

fio condutor está ora no olhar panóptico do(s) helicóptero(s), ora no olhar das "motolinks", mas sempre sob o domínio da mídia televisiva.

A mesma mídia que impõe seu olhar é também aquela que sobrevive graças à rapidez com que divulga os fatos. De tal forma, é até compreensível que a velocidade seja transportada para as imagens, cuja mobilidade de recursos permite-nos a cidade/movimento. Afinal, a estaticidade não é característica da televisão, nem poderia ser de uma cidade como a "cidade de São Paulo do Cidade Alerta".

E se vemos a cidade constituída de tantas formas, é justamente porque as imagens são tão fundamentais. Imagens que o programa utiliza (e abusa) de forma que NADA fique de fora (ainda que ilusoriamente).

O "Cidade Alerta" funciona na televisão de forma que a emissora que o produz, a Rede Record, atue como veículo divulgador da verdade e da realidade como elas são. Tais conceitos soam, então, ilusoriamente, como inequívocos e irrefutáveis. E ainda que tenhamos imagens produzindo discursos que ecoam como se fossem únicos e incontestáveis, podemos perceber, ao longo do trabalho, que nada é como parece ser. Imagens podem ser produzidas da forma que seja mais conveniente para seus veiculadores. Ou seja, as imagens apresentam também o ponto de vista de quem as produz ou edita. E se pensamos que ponto de vista é, segundo Pêcheux (1988), sempre o ponto de vista de um sujeito constituído e interpelado ideologicamente como tal, as imagens vão significar uma forma de realidade re-constituída pela televisão.

De tal forma, as imagens funcionam como um prisma que muda de cores sob a luz do sol. Representações da realidade, assim, diluem-se diante da tela da televisão e fazem com que reflitamos a igualdade e a desigualdade da cidade que nos apresentam. Uma cidade que se perde diante de tantas reproduções sobre ela, mas que funciona justamente por isso. O telespectador acaba por se relacionar mais com este real de cidade imagístico, porque a televisão está aí para trabalhar este processo de reiteração.

Dessa maneira, pudemos perceber como a força da televisão conduz a própria mídia para um espaço que, a princípio, não é dela: o estrelato. Ainda que notícias sensacionalistas constituam a forma de muitos jornais, na televisão, a mídia busca o sensacionalismo para si própria. De forma que a dúvida sobre o que é ficção e o que é realidade fique sempre no ar. Ou poderíamos dizer verossimilhança? Bem, esta questão podemos deixar para estudos posteriores...

BIBLIOGRAFIA COMENTADA

ARBEX Jr., José. (2001). *Showrnalismo. A notícia como espetáculo*. São Paulo: Editora Casa Amarela.

FERRÉS, Joan. (1998). *Televisão subliminar. Socializando através de comunicações despercebidas*. Porto Alegre: Artmed. Trad.: Ernani Rosa, Beatriz A. Neves.

FOUCAULT, Michel. (1988). *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. Trad.: Jorge Coli.

_____. (2000). *Vigiar e punir. Nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes.

MACHADO, Arlindo. (1997). *A arte do vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense.

_____. (2001). *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo.

_____. (1999) *Discurso e instituição: a imprensa*. Revista Rua. Campinas, 5: Editora da Unicamp.

_____. (1999). *O comunismo imaginário: práticas discursivas da imprensa sobre o PCB (1922-1989)*. Campinas: Editora da Unicamp.

_____. (2001). *Questões sobre solidariedade*. In: Cidade Atravessada. Org. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Editora da Unicamp.

MOURA, Edgar. (1985). *Câmera na mão. Som direto e informação*. Rio de Janeiro: Funarte.

ORLANDI, Eni Puccinelli. (1983). *A linguagem e seu funcionamento. As formas do discurso*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A.

_____. (1990). *Terra à vista. Discurso do confronto: velho e novo mundo*. Campinas: Editora da Unicamp - Cortez Editora.

_____. (1996). *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Editora Vozes.

ORLANDI, Eni Puccinelli. (1999). *Análise de discurso*. Campinas: Editora Pontes.

_____. (2001). *Discurso e Texto - Formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Editora Pontes.

_____. (org.) (2001). *Tralhas e troços: o flagrante urbano*. In: Cidade Atravessada. Campinas: Editora da Unicamp.

PAILLET, Marc. (1986). *Jornalismo. O quarto poder*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A.

PÊCHEUX, Michel (1988). *Semântica e discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da Unicamp.

_____. (1990). *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes.

PFEIFFER, Cláudia Castellanos. (2001). *Cidade e sujeito escolarizado*. In: *Cidade Atravessada*. Org. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Editora da Unicamp.

ROURE DE, Glacy Queirós. (2001). *Todo mundo sabe disso... MIÓ eu sumi daqui*. In: *Cidade Atravessada*. Org. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Editora da Unicamp.

TV GLOBO LTDA. (1984). *Manual de telejornalismo*. Rio de Janeiro: TV GLOBO LTDA.

ZOPPI-FONTANA, Mónica Graciela. (1998). *Cidade e discurso. paradoxos do real, do imaginário, do virtual*. Revista Rua nº 4. Campinas: Editora da Unicamp, março.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- DINES, Alberto, VOGT, Carlos e MELO DE, José Marques (orgs.) (1997). *A imprensa em questão*. Campinas: Editora da Unicamp.
- FOUCAULT, Michel. (1987). *A arqueologia dos saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense - Universitária.
- GUIMARÃES, Eduardo. (org.) (2001). *Produção e circulação do conhecimento. Estado, mídia, sociedade*. Campinas: Editora Pontes.
- HUDEEC, Vladimir. (1980). *O que é o jornalismo?* Coleção Nosso Mundo. Lisboa: Editorial Caminho SARL.
- LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy. (1988). *O desafio de dizer não*. Campinas: Editora Pontes.
- MARIANI, Bethânia. (1993). *Os primórdios da imprensa no Brasil (ou: de como o discurso jornalístico constrói memória)*. In: *Discurso fundador*. Org. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Editora Pontes.
- MENDONÇA, kléber. (2002). *A punição pela audiência. Um estudo do Linha Direta*. Rio de Janeiro: Quartet - Faperj.

- ORLANDI, Eni Puccinelli. (1988). *Discurso e leitura*. Campinas: Cortez Editora - Editora da Unicamp.
- .(1992). *As formas do silêncio: no movimento do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp.
- _____. (org.) (1994). *Gestos de leitura. Da história no discurso*. Campinas: Editora da Unicamp.
- _____. (1999). *Do sujeito na história e no simbólico. Escritos 4*. Campinas: LABEURB.
- PÊCHEUX, Michel e GADET, Françoise. (1984). *La lengua de nunca acabar*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ROCHA, Penha. (1997). *A utopia quiliástica da Igreja Universal na T.V In: A televisão e as políticas regionais de comunicação*. MATTOS, Sérgio (org.). Coleção GT'S. Intercom n° 6. São Paulo: Edições Ianamá.
- SODRÉ, Néelson Werneck. (1999). *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 4ª ed.
- ZOPPI-FONTANA, Mónica Graciela. (2004). *Identidades (in)formais. Contradição e processo de subjetivação na diferença*. In. ORGANON, Vol. 17, n° 35.

ANEXO

Esta dissertação vem acompanhada de um CD com os recortes de algumas das imagens analisadas no trabalho:

- 1 - Imagens telescopadas: cidade/labirinto
- 2 - Homem cai de prédio: jogo de imagens telescopadas e próximas.
- 3 - Acidente na zona oeste: jogo de imagens com os quatro recortes.
- 4 - Imagens telescopadas da cidade
- 5 - Assalto a ônibus na zona sul: imagens telescopadas
- 6 - Acompanhamento aéreo do helicóptero de resgate da polícia
- 7 - Imagens aéreas da cidade
- 8 - Acidente na zona oeste: imagens microscópicas através das "motolinks"
- 9 - Flagrante da caça: acusado foge da polícia, cai e quebra a perna.
- 10 - Cerco policial na zona oeste
- 11 - Imagens microscópicas da revista de pessoas pela polícia.