A violência do cotidiano: uma análise da série de reportagens 24 horas *em O Globo*

Felipe Botelho Corrêa

Entre os dias 23 e 30 de julho de 2006 o jornal O Globo publicou uma série de reportagens chamada *24 horas* que tratava da, caracterizada pelos editores, "violência que não sai no jornal". Em uma inusitada estratégia, estes jornalistas procuraram narrar a cidade carioca pelo viés das ausências que os seus próprios textos cotidianamente produzem. Ao longo das 24 horas do dia 15 de julho, uma equipe de onze repórteres e quatro repórteres-fotográficos foi mobilizada para cobrir os acontecimentos violentos que, normalmente, não seriam noticiados. Divididos em dois turnos, espalharam-se pela cidade visitando hospitais, delegacias e locais de crime em busca de relatos de vítimas da violência e de suspeitos.

O intuito deste artigo é contrapor dois textos distintos que tratam sobre o tema da violência urbana: a série de reportagens *24 horas* e o conto *Relato de ocorrência* (1996), de Rubem Fonseca. A análise das estratégias narrativas será o foco de atenção que possibilitará uma leitura mais apurada dos textos. Por esse viés, procuro investigar as estratégias de enunciação presentes nesta série de reportagens do jornal O Globo e, em contraponto, as estratégias de enunciação da obra de Rubem Fonseca.

Relato de ocorrência é um conto bem curto, de Rubem Fonseca, que começa narrando um grave acidente de trânsito provocado por uma vaca que trafegava pela ponte de uma rodovia. O motorista de um ônibus não consegue desviar

da vaca que atravessou a pista, perde o controle, bate no muro da ponte e o veículo cai no rio.

Nesse momento estamos diante de um acontecimento que, se narrado através das estratégias de enunciação praticadas em função dos "critérios de noticiabilidade" que regem o jornalismo hegemônico, focaria o discurso no acidente e nos acidentados, que aparentemente são os fatos potencialmente espetaculosos do evento ocorrido. No entanto, Rubem Fonseca passa a narrar o que aconteceu em cima da ponte após o acidente, ou seja, o que aconteceu com a vaca. Não há, depois da descrição inicial, maiores dados sobre o acidente ou os acidentados.

> Na madrugada do dia 3 de maio, uma vaca marrom caminha na ponte do rio Coroado, no quilômetro 53, em direção ao Rio de Janeiro.
> Um ônibus de passageiros da empresa Única Auto Ônibus, chapa RF 80-07-83 e JR 81-12-27, trafega na ponte do rio Coroado em direção a São Paulo.
> Quando vê a vaca, o motorista Plínio Sérgio tenta se desviar. Bate na vaca, bate no muro da ponte, o ônibus se precipita no rio.
> Em cima da ponte a vaca está morta (Fonseca, 1996: 24).

O conto se desenvolve a partir do que é feito com a vaca morta. Alguns transeuntes que passavam pelo local começam a disputar as melhores partes da carne do animal. Em meio a essas ações que caracterizam o conflito do drama, as personagens são apresentadas somente por seus nomes e, em alguns casos, por seus graus de parentesco com outras personagens.

Assim, interessa ao autor narrar personagens anônimas, das quais não temos qualquer referência de sua experiência, de sua subjetividade e de sua história. São personagens que apenas compõem a multidão desconhecida das cidades. A estratégia de representação, dessa forma, prioriza menos a análise psicológica que a ação das personagens. O leitor acompanha as personagens em suas trajetórias orais (as falas, os diálogos) e em suas ações pragmáticas. Não há aberturas para uma leitura que focalize os pensamentos e as formas de subjetivação construídas, pelo autor, para as personagens. A figura da personagem, então, acaba por exercer uma função, primordialmente, descritiva, mas que acaba por desenvolver uma enunciação que escreve espaços, ou seja, que privilegia a espacialidade que a narrativa pode construir.

No entanto, as formas de construção das personagens não são as únicas estratégias de enunciação que formulam uma espacialidade na narrativa. A presença, marcada, de um narrador é um fator preponderante para que *Relato de ocorrência* complexifique a representação. Apesar do uso de uma linguagem bruta e sucinta, o conto não investe no apagamento da figura do narrador em função de uma estratégia que quer se colar ao real, que quer se estabelecer como verdade. Pelo contrário, e ironicamente, o relato de ocorrência construído por Rubem Fonseca constrói um realismo em que a figura do narrador surge em função das personagens e suas ações.

> O desastre foi presenciado por Elias Gentil dos Santos e sua mulher Lucília, residentes nas cercanias. Elias manda a mulher apanhar um facão em casa. Um facão?, pergunta Lucília. Um facão depressa sua besta, diz Elias. Ele está preocupado. Ah! Percebe Lucília. Lucília corre.
> Surge Marcílio da Conceição. Elias olha com ódio para ele. Aparece também Ivonildo de Moura Júnior. E aquela besta que não traz o facão!, pensa Elias. Ele está com raiva de todo mundo, suas mãos tremem. Elias cospe no chão várias vezes, com força, até que a sua boca seca (Fonseca, 1996: 24).

Estabelece-se uma perspectiva definida tanto no ato de narrar quanto no que se escolhe para narrar. O ônibus que caiu não é fato a ser narrado, mas a briga pela carne de uma vaca é. Não se trata, portanto, de um realismo do espetáculo, mas de um realismo brutal[1], que vai em busca do relato como construção, como ficção que é alimentada pela experiência, pelo cotidiano.

Por outro lado, a série *24 horas* publicada em O Globo, de certa forma, é também uma tentativa de narrar não os "grandes" acontecimentos do dia a dia, mas os pequenos furtos, os roubos, as brigas e as mortes banais, enfim, percalços da experiência urbana carioca contemporânea. Seria como uma tentativa de fazer a aproximação do texto jornalístico com os relatos de bairro e também com os relatos de ocorrência. Neste sentido, trata-se de uma estratégia de enunciação que prioriza os "micro-relatos" como forma de narrar para o leitor "a rotina de violência de um dia comum no Rio" (O Globo, 22/07/06: 2).

Aliás, poderíamos interpretar a busca, desta série de reportagens, pelo relato de ocorrência por pelo menos dois sentidos: o primeiro seria o fato dos jornalistas irem procurar o registro do "varejo" da violência nas instituições

públicas, principalmente delegacias de polícia, que produzem esses relatos padrões geralmente nomeados como boletim de ocorrência. São as formas de registro, de documentação, do Estado em caso de acidentes e atos de violência que ocorrem cotidianamente. A segunda interpretação, que não nega a primeira, seria mais uma metáfora que o texto sugere através da estratégia de aproximação com a ficção que essa série propõe; por esse viés, podemos dizer que as reportagens buscam o *Relato de ocorrência* literário, como o de Rubem Fonseca.

No primeiro sentido, o "critério de noticiabilidade" é alterado em função da construção de uma série pré-estabelecida pelos editores do jornal. Não há, nessa perspectiva, qualquer disposição de narrar o cotidiano e seus acontecimentos corriqueiros como algo que, por si só, deva ser reportado e que tenha relevância dentro da estrutura normal de um jornal de grande circulação. A série, nesse caso, funciona como a estrutura que legitima qualquer representação de atos de violência dentro deste meio de comunicação. A construção textual, neste sentido, antecede à experiência. As formas de enunciação já estão formuladas, delimitadas e legitimadas. O que escapa à representação jornalística torna-se não-existência. Esse é o paradigma em que circulam as notícias nos meios de comunicação de massa: a estratégia de enunciação que é considerada eficaz é repetida até a exaustão.

De fato, se a equipe de reportagem da série *24 horas*[2] presenciasse algo diferente do que esperavam, o esforço teria sido em vão, já que essa série não comporta "grandes acontecimentos". Apesar da proposta das reportagens ser uma investigação (ou seja, tentar descobrir algo) sobre as violências do cotidiano – aquilo que é esperado e ao mesmo tempo inesperado –, há nessa "experimentação" do "critério de noticiabilidade" uma regra bem estabelecida: somente o varejo da violência, ou seja, as violências "menores" seriam noticiadas. Essa estratégia tenta se diferenciar do que normalmente o jornal relata todos os dias, inclusive utilizando uma diagramação específica para narrar as "violências de todos os dias" (O Globo, 24/07/06: 9).

No segundo sentido, o cotidiano torna-se notícia em função de uma construção narrativa com estratégias outras, que não aquelas normalmente utilizadas na imprensa hegemônica. Faz-se uso da série e de seu caráter de diferenciação do resto do jornal como uma estratégia de enunciação que flerta com a criação literária de contos de, por exemplo, Rubem Fonseca, justamente pela diferenciação das usuais formas de utilização das categorias personagem, narrador e espaço.

Dentre as peculiaridades das estratégias de narração desta série, a unidade espaço-temporal (constantemente presente nos relatos jornalísticos) fragmentada é a que mais salta aos olhos em uma primeira leitura. Os acontecimentos são narrados tendo a categoria tempo como referência principal: fatos ocorridos em espaços diferentes são articulados entre si em função da sincronicidade.

> O furto do Monza Tubarão do auxiliar de escritório Wagner José da Conceição, de 27 anos, provavelmente nunca viraria notícia. Afinal, naquele mesmo dia houve outros 16 furtos e 40 roubos de veículos na cidade. O carro, modelo 1991, foi levado à **01:15** [grifo do jornal], 15 minutos depois de Wagner ter estacionado na Avenida Cesário de Melo, em Campo Grande, Zona Oeste, para ir à casa de um amigo. O que os números da estatística policial não mostram é que o auxiliar de escritório trabalhou sete anos para comprar o Tubarão, avaliado em 7,5 mil. E o perdeu em três meses. Sem seguro, ele só conta com a sorte para recuperar o veículo.
> - Agora vou ter que voltar à rotina de três meses atrás: passar até uma hora e 40 minutos dentro de um ônibus para chegar ao trabalho (O Globo, 23/07/2006: 20).

Isso faz com que personagens e histórias distintas se cruzem no mesmo espaço da escrita, causando uma aparente estranheza em relação aos habituais relatos presentes nos jornais. Os episódios vão se sucedendo cronologicamente e, em outro âmbito, sincronicamente. Assim, a figura é a de um narrador-*Chronos,* o narrador do tempo. Aquele que é a representação do tempo e que se forma por si mesmo.

Talvez pudéssemos arriscar um paralelo, sem estarmos convencidos de que isso seja realmente plausível, entre a estratégia de enunciação que privilegia a categoria tempo (na série *24 horas*) e a idéia de *Chronos,* que na mitologia grega é um deus que se basta, que não é filho de ninguém: é formado por si mesmo. Na série de reportagens, a construção narrativa é estabelecida antes da apuração dos fatos. Parte-se de uma premissa estatística de que diariamente acontecem "x" casos de violência, e que os repórteres narrariam esses fatos violentos miúdos como forma de demonstrar a realidade brutal da cidade. Sendo assim, a própria experiência do encontro dos jornalistas com as vítimas da violência não acrescentaria, tornaria complexa ou enriqueceria o relato,

pois as formas de enunciação já estavam estabelecidas: a ordem do discurso[3] jornalístico não poderia ser alterada. O discurso jornalístico seria, assim como *Chronos,* auto-suficiente, referência da realidade, relato da verdade.

A formatação em série descontínua possibilita que as notícias se descolem do jornal – até pelos modos de diagramação e construção textual, mas, ao mesmo tempo, continuem com o mesmo grau de legitimidade de uma outra reportagem qualquer. O jornalismo, então, cruza e borra a fronteira com a ficção, pois utiliza o cotidiano como foco e tema de uma narrativa através do processo de narração em série.

Dessa forma, o acontecimento extraordinário não é mais o fato a ser reportado, mas a própria forma de reportar o fato. Ao pensar a estrutura da cobertura, tinha-se de antemão uma estratégia de publicação do que seria presenciado ao longo da cobertura dos jornalistas nas ruas do Rio de Janeiro. De certo modo, os acontecimentos, eles próprios, são esvaziados de sentido, pois só servem como exemplificação de um modelo já estabelecido e pensado. A idéia de trabalhar por amostra e por metonímia da parte pelo todo evidencia não só uma estratégia que tenta abastecer o imaginário do medo, como narrá-lo de forma serializada, ou seja, representando a violência como uma prática que se repete. A leitura de um dia torna-se a de todos os dias: "a violência como ela é" (O Globo, 24/07/06: 9).

Neste sentido, a busca pela representação jornalística baseada nos números estatísticos relacionados à violência urbana fracassa, como já era de se esperar. A estrutura abstrata de números que se remetem a uma média diária não dá conta de narrar o cotidiano, pois este é feito de imprevisibilidades. A busca diária por reportar "os grandes acontecimentos" violentos ("crimes de repercussão, chacinas, invasões de grandes favelas por bandos rivais, arrastões e fechamentos de vias expressas por bondes de traficantes"; O Globo, 23/07/06: 20), como mencionado no texto de apresentação da série de reportagens é índice de que o jornalismo de massa tem como pressuposto um "real imaginário", ou seja, algo abstrato que acontece todos os dias da mesma forma e que é construído através de análises matemáticas que não levam em conta a experiência da violência, mas apenas seus resultados e seus números classificadores.

O foco de atenção recai, então, não em qualquer fato, mas em fatos potencialmente espetaculares. Fatos que podem ser narrados como drama; conflitos que são apresentados através de estratégias textuais e imagéticas dos jornalistas com o intuito de despertar o interesse do leitor. Desta forma, no mesmo sentido do drama literário, a narrativa jornalística faz uso da série como elemento articulador de dramas distintos, mas sincrônicos. Prioriza-se uma perspectiva

que cria um mapa e não um itinerário, como diferencia Michel de Certeau:

> A questão toca finalmente, na base dessas narrações cotidianas, a relação entre itinerário (uma série discursiva de operações) e o mapa (uma descrição redutora totalizante das observações), isto é, entre duas linguagens simbólicas e antropológicas do espaço. Dois pólos da experiência. Parece que, da cultura "ordinária" ao discurso científico, se passa de um para o outro (Certeau, 1994: 204).

A categoria tempo, evidenciada no próprio título da série, ganha maiores dimensões e ordena a representação da cidade através de suas violências. O tempo comprime o espaço e faz do narrador uma figura onipresente e totalizante, reduzindo e simplificando a complexa tarefa de narrar o cotidiano, a cidade.

Uma das estratégias, que é a aproximação, através do título, com uma série de televisão, já indica que tipo de diálogo as reportagens querem produzir com o leitor. O título da série é inspirado em um programa televisivo, também seriado, que narra os conflitos que ocorrem dentro de uma temporalidade muito bem delimitada: um dia inteiro. Cada temporada da série mostra os eventos de um período de 24 horas na vida de um agente policial membro de uma unidade contra terrorismo. Esse policial deve, sempre, evitar algum iminente atentado contra os Estados Unidos.

A sincronicidade que a narrativa jornalística inspirada na série televisiva propõe conjuga dois aspectos: os pequenos acontecimentos do cotidiano e também um olhar panorâmico e onipresente de um dia qualquer, de qualquer dia. Assume-se, no primeiro aspecto, um jornalismo pautado em personagens que não habitam as páginas dos jornais. No segundo aspecto, assume-se um dispositivo panóptico de vigilância total. O narrador passa do asfalto para o alto do prédio em deslizamentos contínuos. Em um momento se coloca em perspectiva o fato miúdo, por outro momento o narrador é a voz onipresente que defende uma tese pré-concebida. O jornal, então, assume a perspectiva de denunciador de um terrorismo presente em todo e qualquer dia no Rio de Janeiro.

O próprio ato de narrar em série exige, como pressuposto, a ordenação de um drama no seu sentido literário: qualquer narrativa em que haja conflito ou atrito. Conduzida por acontecimentos do dia a dia, a série tem uma construção textual muito peculiar dentro do que geralmente acompanhamos nos jornais, a começar por alguns títulos das reportagens: "Toda a violência de

um dia qualquer"; "Cinco minutos após a meia-noite, uma granada na rua"; "É de manhã. Mais 3 mortes violentas"; "A violência como ela é". São títulos genéricos e abrangentes, características não prezadas por jornalistas que lidam com os relatos extraordinários, pois o imperativo destes textos é a precisão e a clareza enunciativa.

No editorial que precede o primeiro dia de publicação da série, há uma referência ao porquê dos editores se interessarem por abrir um espaço nas páginas dos jornais para um tipo de violência que não é normalmente noticiada.

> O objetivo da reportagem, uma série que começa a ser publicada amanhã, é mostrar o varejo da violência, os casos que em geral não são noticiados, mas que afetam os cidadãos, causam dor e prejuízo e contribuem para aumentar a sensação de insegurança do carioca (O Globo, 22/07/06: 2).

Nesse texto de apresentação da série, fica claro o modo de classificação da violência com o qual este jornal trabalha. Estabelece-se uma divisão bem definida do que deve ser levado ao leitor: somente a "grande" violência. Neste sentido, os jornalistas problematizam os seus próprios "critérios de noticiabilidade", quando demonstram a incapacidade, ou talvez o desinteresse, de uma cobertura jornalística cotidiana de narrar os pequenos dramas. Esse texto, então, deixa à mostra as fissuras das páginas que narram a cidade, pois acaba por utilizar seu próprio critério de escrita como parte do texto.

Explicitar para o leitor quais são os critérios que o jornal utiliza para decidir o que publica ou deixa de publicar é também uma estratégia literária muito utilizada em ficções chamadas modernas, que seguem o processo de problematizar o próprio processo da escrita. Processo este de construção narrativa que conhecemos a partir da matriz inaugurada em *Dom Quixote*, ainda no século XVII, por Miguel de Cervantes, quando o autor se remete às próprias histórias que lê e faz do livro um espaço em que a própria escrita é objeto de si mesma. Neste sentido, a matriz quixotesca se repete em diferença no texto da série *24 horas*, mas não de forma explícita.

A problematização do ato de escrever e da precariedade da prática jornalística de narrar o real pelo viés da metonímia (parte pelo todo), ou de qualquer critério de caráter cientificista (ou seja, que esteja inserido no paradigma que tem uma verdade como meta), acontece, na leitura que é feita neste presente artigo, pelo que Michel de Certeau nomeou como in-audito (Certeau, 1994: 211). O in-

-audito, se nos apropriássemos do que Certeau diz, serviria como uma leitura que escapa ao controle de quem produz um discurso, o que está recalcado no discurso totalizante. É aquilo que só emerge quando uma leitura se estabelece não pelos aspectos significantes explícitos, mas pelos aspectos não ditos, ou seja, por uma leitura estética da narrativa.

> O "in-audito" é o ladrão do texto, ou mais exatamente , é aquele que é roubado ao ladrão, precisamente aquele que é *ouvido*, mas não compreendido, e portanto arrebatado do trabalho produtivo: a palavra sem escrita, o canto de uma enunciação pura, o ato de falar sem saber – o prazer de dizer ou de escutar (Certeau, 2006: 227).

Ao lermos *24 horas* em busca do in-audito e pelo viés do paradigma estético (Guattari, 1992), o que vem à tona são justamente os "critérios de noticiabilidade" convencionados por uma prática jornalística calcada em uma articulação que "cola" a representação ao real. Lemos o fato não como texto, mas como fato mesmo. Desse modo, as possibilidades de interpretação que temos diante das imagens técnicas (Flusser, 2002: 13) são reduzidas, pois repetem o paradigma cientificista e evitam a ambigüidade. O in-audito, neste sentido, funciona como a impossibilidade de se estabelecer um sentido único para os discursos, por mais que se tenha a impressão de que o enunciador tem o controle da significação.

As brechas, as ambigüidades, os in-auditos, são poucos nos textos da série *24 horas*. A figura do narrador, que vê a história sob uma perspectiva, perpassa alguns momentos do texto, mas, em linhas gerais, prevalece a escrita jornalística hegemônica. Em alguns momentos, a figura do repórter é evocada dentro da narrativa,

> Numa cidade acostumada a histórias chocantes, como o tiroteio que deixou 17 crianças feridas na Escola Municipal Henrique Fôreis, no Complexo do Alemão, em junho, a violência do dia-a--dia acaba banalizada. Uma funcionária pública que acompanhava um rapaz acusado de agredir um segurança se surpreendeu com a presença de repórteres na 14ª DP (Leblon): - Vocês vão noticiar isso? (O Globo, 23/07/06: 20).

No entanto, a narração segue respaldada pela busca de um apagamento da fronteira entre a representação e o real. A totalização e a centralização que operam os textos jornalísticos acabam por abdicar de uma visão mais plural da representação da cidade. Os modelos estabelecidos, as normas, as ordenações, as legitimações e as repetições fecham, em grande parte, os espaços de experimentação e enriquecimento da linguagem jornalística, pois ir em busca de novas formas de narrar é desafiar todo o aparato de otimização dos agenciamentos de enunciação da imprensa contemporânea.

As "grandes violências" representadas pelos jornais não são mais do que palavras que classificam e dão sentido a uma realidade que está muito além dos binarismos que estruturaram as ciências modernas. Desse modo, os agenciamentos de enunciação do texto jornalístico de *24 horas* projetam uma diferenciação entre os tipos de violência. Há violências que interessam mais aos leitores: as representações que trabalham a construção dramática do fato através de uma narrativa que se desenvolve por aproximações e repulsas simbólicas.

Ao contrapormos o texto de Rubem Fonseca e a série *24 horas,* podemos notar uma grande aproximação dos dois relatos com uma realidade brutal que passa despercebida, porque cotidiana. A representação da violência urbana, em sentido mais amplo do que o focado pelas notícias do jornal O Globo, é pautada pela aproximação com o real em muitos aspectos, dentre eles o fato de serem relatos de fatos que realmente ocorreram. No caso de Rubem Fonseca isso não é explicitado, mas em pesquisa realizada por jornalistas da Folha de S. Paulo nos arquivos da polícia do Rio de Janeiro constatou-se que um caso extremamente semelhante fora registrado por Rubem Fonseca em 1953, época em que era comissário de polícia.

> Vale para muitas histórias de Fonseca o título original do conto *Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência*. Saiu em *Lúcia McCartney* (1967) e após a sexta edição viraria *Relato de ocorrência*. As coincidências abundam, a começar pelo próprio conto. (...) O caso da vaca atropelada que é devorada por famélicos, contada em *Relato de ocorrência*, aconteceu em 1953, quando Fonseca servia ao 24º Distrito Policial, em Madureira, zona norte do Rio. Quem confirma a coincidência é o delegado aposentado Mário César da Silva, 71, companheiro de Fonseca no DP de Madureira. "Foi a primeira vez que sentimos a cruel realidade da fome" (In.http://www1.folha.uol.com.br/folha/

circulo/premio_reportagem_95_2.htm).

Essa utilização da experiência e do registro é uma estratégia de enunciação do autor do conto, que prioriza a concretude e a realidade dos fatos. Mas esse artifício, em momento algum, sugere ao leitor tratar-se de uma escrita baseada em registros de acontecimentos reais, pois está inserida em um contexto que a classifica como ficção. Deparamo-nos, então, com uma indecidibilidade, nos moldes de Derrida, da conceituação do relato: ficção ou registro; conto--reportagem ou reportagem-conto?

A escrita do contista é muito próxima do que a série *24 horas* nos mostra. O aspecto mais evidente está na apresentação das personagens, pois há uma grande semelhança na forma de fazê-la em ambas as narrativas. Sempre recortando e privilegiando as ações, os fatos e as falas de cada personagem. No caso de O Globo:

> Sábado, 15 de julho de 2006. O dia começou há apenas cinco minutos e William Menezes dos Santos, de 25 anos, é baleado durante uma troca de tiros com policiais no Morro da Cotia, no Andaraí, Zona Norte do Rio. Ele morre antes de chegar ao Hospital do Andaraí. Começa assim, de forma sangrenta, a rotina de violência de um dia comum no Rio (O Globo, 23/07/06: 20).

No caso do conto *Relato de ocorrência,* de Rubem Fonseca:

> Debaixo da ponte estão mortos: uma mulher vestida de calça comprida e blusa amarela, de vinte anos presumíveis e que nunca será identificada; Ovídia Monteiro, de trinta e quatro anos; Manuel dos Santos Pinhal, português, de trinta e cinco anos, que usava uma carteira de sócio do Sindicato de Empregados em Fábricas de Bebidas; o menino Reinaldo de um ano, filho de Manuel; Eduardo Varela, casado, quarenta e três anos (Fonseca, 1996: 24).

Uma outra aproximação que pode ser feita entre os dois textos está relacionada às escolhas do que deve ser narrado para o leitor. A violência corriqueira passa a ser o critério do que deve ser noticiado (ou ficcionalizado), ou melhor, do que vai servir de insumo para a publicação da série. Cria-se, então, um vínculo entre a série jornalística – que é descontínua, pois os fatos não se apresentam um após o outro e também não há uma sucessão espacial e temporal ininterrupta – e o

acontecimento violento banal. Esse vínculo passa a ser um espaço diferenciado dentro do jornal, pois ganha diagramação especial, remetendo o leitor ao seriado televisivo norte-americano de mesmo nome e de grande sucesso de audiência.

Neste sentido, o esforço por dar conta das ausências a que as narrativas jornalísticas estão sujeitas torna-se uma prática que dialoga muito mais com a ficção urbana realista, como no caso de Rubem Fonseca, do que propriamente com uma idéia de experiência do real. Ao se depararem com o que normalmente não é relatado, os jornalistas optam por utilizar uma estratégia que a todo o momento se remete a criações ficcionais da literatura e da televisão. Diante disso, será que não poderíamos questionar se o próprio "critério de noticiabilidade" não teria, ele também, uma constante remissão à idéia de espetáculo como desenvolveu Guy Debord em seu notório ensaio *A sociedade do espetáculo* (1997)?

A forma na qual o discurso classificador dos meios de comunicação de massa, principalmente o jornalismo, é praticado, pode ser problematizado pela questão da representação. O discurso dos *media* pretende-se colado à realidade, como a representação, por excelência, da verdade. No entanto, há de se reafirmar que o relato não é a realidade. A narrativa é apenas uma forma de vivenciar a cidade, de representá-la. "Dentro de mais uma hora e vinte minutos começará um novo dia. O Rio se prepara para sofrer mais algumas centenas de crimes ao longo de 24 horas. Outros nomes, outras histórias e a mesma violência" (O Globo, 24/10/06: 10).

O processo de atrelar o discurso jornalístico ao fato real está totalmente comprometido com a espetacularização da existência. O real é transmitido através do espetáculo, relação social mediada por imagens, que por sua vez se denomina como a representação irreal, o simulacro da realidade (Debord, 1997: 15).

Debord provoca-nos em seus aforismos, afirmando que na sociedade contemporânea, em que há uma ampla disseminação dos meios de comunicação e de suas imagens, vivemos um paradigma no qual tudo que "era vivido diretamente tornou-se uma representação" (Debord, 1997: 13).

Constatada a aproximação entre o texto jornalístico e a ficção urbana de Rubem Fonseca, podemos dizer que o relato do segundo é jornalístico? Ou, por outro lado, será que o relato dos jornalistas tornou-se literário? Não há caminho de articulação frutífera se nos empenharmos em tais questões. A definição de dualismos que encerram uma "identidade" em si mesmo parece não mais dar conta da complexidade e dos cruzamentos que perpassam os variados textos produzidos na contemporaneidade. Esse caso específico, aqui

analisado, é apenas um exemplo de como as formas explicitamente híbridas são produzidas na cultura de massa.

Apesar de se aproximar de estratégias de enunciação da ficção, como a quebra da unidade espaço-temporal, um uso um pouco mais elaborado da espacialidade das personagens e suas ações, da figura do narrador emergindo do texto em alguns rápidos momentos, a série *24 horas* repete majoritariamente as formas de narrar do jornalismo hegemônico. Neste sentido, não há como pensar essa série de reportagens sem considerar a constante campanha que o jornal O Globo vem promovendo há alguns anos, que consiste em exacerbar, de todos os meios cabíveis, que a cidade do Rio de Janeiro vive na desordem e em meio a uma guerra. Esse tipo de reportagem se propõe, analogamente, a estar no fronte de batalha, buscando narrar a violência tendo como respaldo uma experiência, um empirismo. A idéia de uma diário do fronte de batalha poderia gerar muito mais complexidades no discurso, do que propõe a série analisada aqui neste artigo.

Pergunto-me se essa experiência relacionada às conseqüências da violência urbana carioca não indicaria mais explicitamente a presença de um narrador? Mas a partir do momento em que tal narrador se coloca em sincronia com outros espaços, tornando-se um narrador pretensamente onipresente, que sentido de experiência tais reportagens podem nos proporcionar, senão o de um mapa: uma redução totalitária.

Notas

1. Termo cunhado por Alfredo Bosi em suas análises sobre a obra de Rubem Fonseca.
2. O projeto teve a participação dos repórteres Ana Cláudia Costa, Antônio Werneck, Cládio Motta, Cristiane de Cássia, Eduardo Maia, Gustavo Goulart, Natanael Damasceno, Ronaldo Braga e Taís Mendes, sob a coordenação da editora assistênte Liane Gonçalves. Editor responsável: Paulo Motta (Editoria Rio).
3. Uso o conceito no sentido em que Michel Foucault formulou em *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

Referências bibliográficas
CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
_____. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.
FONSECA, Rubem. *Romance negro, Feliz Ano Novo e outros contos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
GUATTARI, Félix. *Caosmose*: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.

Fontes primárias
Jornal O Globo. Edições dos dias 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29 e 30 de julho de 2006.
Folha de S. Paulo, caderno 25/06/95 Editoria: MAIS! Página: 5-10.

Resumo
Esse trabalho tem como corpus de análise a série de reportagens publicadas pelo jornal O Globo entre 23 e 30 de julho de 2006, que foi denominada *24 horas*. Os textos têm como pauta a narração da violência que não aparece nos próprios jornais cotidianamente. Os "dramas invisíveis do cotidiano" que de alguma forma podem ser caracterizados como violentos são privilegiados em detrimento dos "crimes de repercussão".
Nesse sentido, questiona-se nesse artigo se essa suposta inversão de expectativa do leitor pode, de fato, trabalhar a questão da violência de uma outra forma que não aquela do jornalismo que conhecemos.

Palavras-chave
Violência urbana; Série jornalística; Narrativa.

Abstract
This article analyzes a series of articles, called *24 horas*, published in the periodical O Globo during the week of July 23-30, 2006. The texts follow the guideline of narration of the violence that does not appear daily in the periodicals. The violent "invisible dramas of everyday life" are privileged instead of the "big crimes". In this way, it is questioned in this article if this supposed inversion of the reader expectation can in fact work the violence question in a different way from that well known journalistic practice.

Key-words
Urban violence; Jornalistic serie; Narrative.