

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

Lúcia Maria SABBAG

RESUMO *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 embasado nos mitos da objetividade, imparcialidade e verdade, veremos tais crenças desmoronarem no processo de re-constituição da realidade televisiva.*

O programa “Cidade Alerta”, da Rede Record de televisão, constrói uma realidade através de imagens produzidas pelo helicóptero “Águia dourada” e pelas “motolinks”. Das imagens, surge uma cidade construída a partir do olhar da televisão.

Realidade e verdade adquirem caracteres de ilusória transparência; a união entre helicóptero e mídia confere um poder totalitário à segunda para não apenas falar sobre, mas para se tornar uma estrela.

O programa, cuja discursividade fundamenta-se no problema da segurança, seleciona imagens como cenário através da edição, mas com a ilusão de realidade una e inequívoca. Um real de cidade, assim, é produzido e explorado de forma a justificar o olhar panóptico.

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.

SUMMARY *According to determined ways of look, we get different effects of meaning, in special, when we have a panoptic look through one television program. As the journalistic speech is base don objectivity, impartiality and truth myths, we'll see such beliefs fall in the process of reconstitution of televised reality.*

* Texto resultante da Dissertação de Mestrado, apresentado ao Curso de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), no dia 30 de novembro de 2004, orientada pela Profa. Dra. Mônica Graciela Zoppi-Fontana.

The program “Vigilant City”, from Net Record of Television, constructs a reality through images produced by the helicopter “Golden Eagle” and the motolinks. From the images, it emerges one city constructed according from the look of the television.

Reality and truth acquire characters of illusory transparency; the union between helicopter and mídia concedes a totalitarian power to the second for not to talk about only, by to become a star.

The program, which speech is base don the security problem, chooses images like scenery through edition, by with the ilusion of a single and unequivocal reality. One actual of city, so, it’s produced and explored somewhat a justify the panoptic look.

So, we can perceive the fiction and reality dilute through the images, by somewhat the televiewer doesn’t question that he sees. On this way, the televiewer guarantees, more and more, audience, and the television, less and less, quality.

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.

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.

Utilizando dois helicópteros intitulados “Águia Dourada I” e “Águia Dourada II”, o programa “Cidade Alerta” focaliza a cidade de São Paulo, de forma que o olhar televisivo particularize e defina aquela cidade. Não a cidade de São Paulo vista sob qualquer olhar, mas sob o olhar panóptico que a constrói como a “cidade de São Paulo do Cidade Alerta”. É através desta cidade que fazemos um percurso através dos caminhos da Análise do Discurso da linha francesa.

As câmeras produzem um olhar que faz 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, constituído como um falar sobre com objetividade e imparcialidade.

Conforme interesses da emissora, o olhar panóptico do “Águia Dourada” determina um jogo em que podemos perceber a forma como imagens/vigilância/discursividade são entrecruzadas. O programa é construído sobre as imagens selecionadas, a discursividade do mesmo fortifica-se com elas, enquanto a cidade adquire formas/

sentidos nos quais podemos perceber o jogo entre os discursos da imprensa e da Rede Record. Nos helicópteros, temos instalado o lugar do controle, do poder da eterna vigilância sobre um real de cidade que vive das relações tumultuadas exibidas.

Fala-se sobre a criminalidade que assola o país, mas, em especial, sobre 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 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 esse 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, mas que se coloca na posição de detentor do conhecimento das possíveis soluções para os acontecimentos narrados/transmitidos. Nessa medida, a visibilidade é o primeiro passo para que a cidade não seja apenas exibida, mas que ela seja também significada em sua nudez e silêncio.

Ainda que não tenhamos 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. Como tal, e por haver o caráter da prestação de informações, percebemos a presença de um discurso jornalístico, sustentado nos mitos da objetividade, imparcialidade e verdade. Quanto a tal aspecto, é bom observarmos a contemporaneidade da inserção de tais mitos na 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, 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.

Na mídia televisiva, vamos ter uma relação muito especial entre o lingüístico e as imagens, a união destes dois concede um poder maior de expressão dos fatos e de convencimento sobre a veracidade dos mesmos. 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, conforme Orlandi (1996). Silêncio que significa muito na observação das imagens que, historicamente, já são uma forma de discurso sobre.

As imagens, aliadas ou não ao lingüístico, vão fornecer um caráter de veracidade daquele momento, daquela cidade e seus acontecimentos. Dessa maneira, as imagens, de fato, 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. Cada tomada de cena ou imagem selecionada pela edição do programa 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 “a cidade do Cidade Alerta”. 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 des-estrutura social urbana, nasce uma relação necessária entre cidadãos/cidade, visto que todos só têm um valor real a partir do caos. E se observamos a questão do olhar midiático sobre a cidade, vamos perceber também que, conforme 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 busca o poder justamente com seus aparatos eletrônicos que garantiriam uma visão total dos acontecimentos. De tal forma, as imagens adquirem aperfeiçoamentos tecnológicos como se a qualidade daquelas ajudasse na própria veracidade dos fatos.

As imagens da cidade são produzidas a partir do olhar panóptico do “Águia Dourada”, que é o principal recurso do programa “Cidade Alerta”. O helicóptero conta ainda com outro reforço além de sua capacidade móvel: Só poder da mídia televisiva aliado à transmissão ao vivo. Essa possibilidade de assistir a qualquer acontecimento ao vivo através 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.

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 nos últimos anos. E ainda que as imagens ao vivo não sejam perfeitas como as pré-editadas, não é, ao menos neste caso, a qualidade o mais almejado pelo telespectador. É, sim, a oportunidade de olhar, de bisbilhotar, de se sentir quase onipresente.

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. 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.

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 de 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. Assim, o panóptico funciona de forma que não apenas causa um efeito 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 é parcial e momentânea.

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.

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. Se compreendemos as imagens de tal forma, também não podemos deixar de lado a forma como elas são constituídas. 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. E quando contrapomos as “imagens telescopadas” com as “imagens microscópicas”, vamos observar 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 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 daquilo que não podemos ver: ou porque os cinegrafistas desviaram as câmeras ou porque as imagens 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 teria ficado de fora.

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, agora, mas de perto da matéria que constitui o espaço urbano significante, 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.

Com essas imagens tão próximas, o telespectador pode ler pichações em muros ou cartazes de propaganda, numa fora 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.

Nessa medida, os acontecimentos ao vivo, cujas “imagens telescopadas” e “microscópicas” materializam, vão influir nos próprios dizeres do programa, sejam eles lingüísticos ou imagísticos. Ainda que o silêncio 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, 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.

Assim, 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 a audiência televisiva, 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 pela olhar panóptico. Dessa forma, o real das imagens é produzido nesse jogo entre falado/não falado ou visto/ não visto.

Com o recurso das imagens, no ano de 2003, o “Cidade Alerta” colocou uma inovação em sua transmissão. Quando alguém era preso o apresentador pedia que a imagem do rosto do indivíduo fosse colocada num telão nos estúdios e, com muita ênfase, que fosse carimbada com o dizer: CRIMINOSO. Quanto mais polêmico fosse o caso, mais o ato de carimbar era repetido; o carimbo surgia em forma de uma tarja diagonal (como em uma placa de trânsito) onde se lia 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 as imagens 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, 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.

Ou seja, imparcialidade e verdade são meros pontos de vista, da mesma forma que a constituição da “cidade de São Paulo do Cidade Alerta”. Constituída por imagens

que representam a cidade, mas que são uma forma de o próprio programa representar a si mesmo num gesto simbólico para se falar sobre a violência. Gesto o qual outorga ao programa o direito de falar, portanto, sobre aquela cidade como violenta. Ao fazer isso, o “Cidade Alerta” utiliza aquilo que chamaremos de violência discursiva, visto que constituir a cidade de tal maneira é uma forma de privar a mesma de seus outros discursos possíveis.

A cidade é a personagem principal do programa, focalizada pelo olhar panóptico do helicóptero, que a visualiza do alto, deixando que as “motolinks” fechem a cena terrestre. Em primeiro lugar, temos a cidade toda, 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. 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.

O jogo de “imagens telescopadas” e “imagens microscópicas” permite-nos uma cidade/cenário, vigiada pelo programa. No caso do “Cidade Alerta”, é a utopia da cidade perfeitamente governada pelo programa. Há, portanto, uma estreita relação entre vigiar e governar e, quanto mais temos instaurada a vigília, teoricamente, mais fácil é governar. 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 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.

Conforme Foucault (1988), uma figura muda e bem reconhecível mostra a coisa em sua essência, mesmo sem dizê-lo. E sobre essa imagem, uma palavra recebe se “sentido” ou forma de uso. A essência, então, surge-nos mesmo sem dizeres lingüísticos, mesmo com a ausência de palavras. Da mesma forma, uma imagem muda (ou a imagem telescópica) e suficientemente reconhecível da cidade já comporta a essência daquilo

que é. Nessa medida, espaço/helicóptero já são, mesmo sem palavras, cenários para que a televisão funcione na produção da realidade.

Para que tal efeito de realidade seja mais intenso, a velocidade com que os fatos são transmitidos é de fundamental importância. O caráter de inexorabilidade do tempo parece agir de forma mais intensa quando se trata da televisão. Da mesma maneira que a TV busca garantia do público com apresentação em tempo real dos acontecimentos, a descartabilidade também parece atuar junto. A busca pelas novidades atua 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.

Quando 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.

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 peculiaridade 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 mesmas 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 esfumam 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 simples telejornal, vá ao ar.

A mídia televisiva está 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. 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 Orlandi (2001), a televisão tem o caráter de apresentar uma reiteração, seja de imagens, de fatos ou 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.

Um dos recursos que a televisão utiliza para o aumento de sua parafernália eletrônica são os helicópteros. A partir do olhar destes, temos constituída a “cidade de São Paulo de Cidade Alerta”. A visibilidade da cidade deixa-a desnuda dos limites considerados aceitáveis pela população, cuja ordem seguiria a 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 com um instrumento ilusório que conduziria à ordem através da vigília, enquanto imagens em tempo real captariam a desordem.

Além disso, são as imagens obtidas pelo olhar panóptico que vão conferir à cidade o caráter de personagem. Personagem cujas “imagens telescópicas” 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.

Aliás, sem as imagens, a cidade não seria cenário nem labirinto, que nos conduz às diversas saídas e infinitos becos sem saída. Tudo conforme o olhar, tudo conforme a forma das imagens. E se vemos a cidade constituída de várias formas, é porque a televisão usa (e abusa) das imagens, de forma que NADA fique de fora (ainda que ilusoriamente).

O “Cidade Alerta” funciona 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. Na verdade, imagens podem ser produzidas da forma que mais seja conveniente para seus veiculadores, sob o ponto de vista de quem as produz. 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. 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, podemos perceber como a força da televisão conduz à 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?

BIBLIOGRAFIA

- ARBEX JR., J. (2001). *Showrnlismo. A notícia como espetáculo*. São Paulo: Editora Casa Amarela.
- FOUCAULT, M. (1988). *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. Trad. Jorge Coli.
- FOUCAULT, M. (2000). *Vigiar e punir. Nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora vozes.
- MACHADO, A. (1997). *A arte do vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- MARIANI, B. (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.
- ORLANDI, E.P. (1996). *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Editora Vozes.
- _____. (2001). *Discurso e texto – Formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: editora Pontes.
- _____. (2001). *Tralhas e troços: o flagrante urbano*. In: *Cidade atravessada*. Campinas: Editora da Unicamp.
- PÊCHEUX, M. (1988). *Semântica e discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: editora da Unicamp.
- ZOPPI –FONTANA, M.G. (1998). *Cidade e discurso. Paradoxos do real, do imaginário, do virtual*. Revista Rua, Campinas, 4: Editora da Unicamp, março.