

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
Marcela Figueiredo Cibella de Oliveira

A Linguagem Dramática no Discurso Jornalístico

Rio de Janeiro  
Novembro  
2004

MARCELA FIGUEIREDO CIBELLA DE OLIVEIRA

A LINGUAGEM DRAMÁTICA NO DISCURSO JORNALÍSTICO

Projeto Experimental apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo.

Orientador: Prof. Paulo Roberto Pires.

Rio de Janeiro

Novembro

2004

## **Título: A Linguagem Dramática no Discurso Jornalístico**

Autoria: Marcela Figueiredo Cibella de Oliveira

Projeto experimental submetido à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Rio de Janeiro, \_\_\_\_\_

Banca examinadora:

\_\_\_\_\_  
Orientador, Prof. Paulo Roberto Pires – UFRJ

\_\_\_\_\_  
Profa. Ilana Strozenberg – UFRJ

\_\_\_\_\_  
Prof. Maurício Scheleder – UFRJ

## Agradecimentos

- Ao meu orientador, Paulo Roberto Pires, pela atenção, amizade e grande contribuição para minha formação acadêmica e crescimento pessoal;
- À Ilana Strozenberg e Maurício Scheleder, que aceitaram meu convite para participar desta banca de maneira tão receptiva;
- Aos meus professores, que durante os anos em que estudei na Eco, cada um a seu modo, deram-me instrumentos para melhor compreender e exercer esta profissão;
- Aos meus colegas, que tornaram esses anos mais divertidos e proveitosos;
- À minha mãe, Maria Lúcia Figueiredo, meus irmãos, Carolina e Caio, e minha avó, Orlanda, pela paciência e pelo amor;
- Ao meu pai, Roberto Cibella, pelo amor;
- À minha terapeuta querida, Cynthia Ladvocad, pela grande força;
- Às meninas do Clubinho, sem as quais minha vida não teria a mesma graça;
- Aos amigos Daniela e Eduardo, pela presença constante;
- À minha professora de Flamenco, Eliane Carvalho, por ter me aproximado da dança.

## Resumo

Este trabalho aborda o uso da linguagem dramática no discurso jornalístico, com estudo de caso do programa *Linha Direta*, veiculado pela Rede Globo. Para tanto, são trabalhados os limites entre o terreno da *ficção* – apresentando conceitos acerca da Literatura e seus gêneros; entre eles, o dramático – e o lugar da *não-ficção* – mostrando preceitos do jornalismo e seu maior objetivo, a busca pela verdade. O objeto de estudo principal é a cobertura policial por parte da mídia, desde a imprensa escrita do início do século XX, até os dias de hoje. É discutida, em especial, a imbricação entre informação e entretenimento, a partir da análise dos seguintes gêneros televisivos: telejornal, telenovela, programa de atualidade e *reality show*.

## Sumário

1 – Introdução.....	p. 02
2 – Metodologia.....	p. 03
3 – Formas de contar histórias	
2.1 – Ficção: a literatura e seus gêneros.....	p. 04
2.2 – Não-ficção: o jornalismo e a “verdade”.....	p. 11
3 – A Crônica Policial	
3.1 – O “crime-notícia”.....	p. 16
3.2 – O “crime-novela”.....	p. 19
4 – Telejornalismo.....	p. 22
6 – Estudo de Caso: “Linha Direta”.....	p. 29
7 – Conclusão.....	p. 37
8 – Referências.....	p. 39

# 1 - Introdução

Este trabalho tem por objetivo discutir a utilização da linguagem dramática, na atualidade, em programas jornalísticos da televisão brasileira, em especial, o programa de simulação de crimes, *Linha Direta*, da Rede Globo.

A proposta é analisar o uso do *drama* no jornalismo, passando pelas crônicas policiais do início do século XX, até chegar ao programa televisivo que servirá de estudo de caso. A escolha do *Linha Direta* se deve ao fato do programa se apresentar como jornalístico, ao mesmo tempo que faz uso de encenações dramatizadas para noticiar acontecimentos reais. Soma-se a isso, o fato do programa se dedicar à cobertura criminal, que por si só mantém próxima relação com a *emoção*.

Para reportar os fatos da realidade, o jornalismo diz buscar *neutralidade*, *objetividade* e *concisão* – conceitos disseminados pelo jornalismo norte-americano e seguidos pela imprensa brasileira. No entanto, em algumas ocasiões e em alguns formatos, o jornalismo faz uso de elementos típicos da linguagem ficcional, como o suspense, a descrição prolongada e subjetiva, a adjetivação demasiada, a construção de diálogos e enredo.

É, portanto, objetivo deste trabalho pesquisar a mistura entre as linguagens ficcional e de não-ficção, que podem ser consideradas distantes e, até mesmo, antagônicas, mas cujo encontro ocorre com mais frequência do que se imagina. Pretende-se, ainda, discutir as conseqüências dessa mistura de linguagens na mídia e porquê ele ocorre. Qual é a força que a linguagem dramática pode trazer ao relato jornalístico? Pode, a dramaturgia, emprestar caráter de verdade ao discurso jornalístico?

## 2 – Metodologia

O presente estudo partirá da pesquisa bibliográfica, passando para pesquisa de campo por meio da análise do programa de televisão *Linha Direta*, da Rede Globo, no período de exibição dos meses de abril e outubro do ano de 2004, para elucidação do tema: a utilização da linguagem dramática no discurso jornalístico.

Se o que separa o jornalismo das outras formas de expressão e comunicação – o entretenimento, a publicidade, a literatura e a arte – é a disciplina de verificação, ou seja, a busca pela *verdade* através da *objetividade*, e se o objetivo deste trabalho é discutir os limites do jornalismo e da dramaturgia, então é pertinente tratar dos conceitos acerca dessas outras formas narrativas. Mesmo que de maneira resumida, torna-se importante delimitar pontos em comum e divergentes entre as linguagens em questão, discutir seus meios e seus fins.

É possível falar da essência humana e obter conhecimento por meio de todas elas, mas até que ponto se ganha e até que ponto se cria confusão com a mistura dessas linguagens? Começemos pela literatura e pelas artes, até chegar na imbricação entre jornalismo e entretenimento, denominada hoje por *infotainment*.



## 3 - Formas de contar histórias

### 3.1 – Ficção: a literatura e seus gêneros

Para definir o conceito de literatura, Gustavo Bernardo (in JOBIM, 1999) destaca a natureza fictícia da própria idéia acerca do que vem a ser um “conceito”. Para lidar com os fenômenos da vida, é preciso defini-los, ou seja, congelá-los para que se possa falar sobre eles. Se cada conceito é uma *ficção* em relação ao objeto que conceitua – não existe enquanto coisa, mas como uma condição necessária para lidar com o objeto – assim o é a literatura em relação ao mundo real: um conjunto de ficções absolutamente necessárias aos indivíduos e à sociedade.

A “realidade” é incognoscível porque, como o labirinto de Borges (1999), ela abrange todas as possibilidades. A nós, só é permitido um ponto de vista – o caminho resultante de nossas escolhas – e não a visão de tudo. A literatura e a ficção como um todo ampliam nossos territórios, nos permitem experiências que jamais teríamos em plano “real”. Para que essas experiências sejam possíveis, a Teoria da Literatura apresenta os conceitos de *mimese* e de *catarse*; um diz respeito ao poeta e o outro ao leitor.

O conceito de *mimese* refere-se ao fato do poeta, por meio de sua imaginação, recriar (“imitar”) determinados sentimentos e vivências, simulando-os para o leitor na tentativa de construir uma situação hipotética de maneira crível. Já o conceito de *catarse* diz respeito ao efeito provocado no leitor pela obra literária (fictícia, em geral). De acordo com a compreensão de Aristóteles acerca da tragédia, a identificação com o sofrimento de determinado personagem chega a um ponto tal que o leitor passa por uma espécie de *purgação*, sofrendo junto com os personagens e purificando-se, pois suas próprias emoções reprimidas vêm à tona por motivo da obra trágica.

Enquanto Platão, na visão de Garcia-Roza (2001), exalta a filosofia e condena a *mimese* poética, ou seja, considera a obra poética uma imitação das coisas, uma mera imagem, Aristóteles a considera um importante instrumento de conhecimento.

Até o século XVIII o vocábulo “literatura” significava instrução, a ciência de saber escrever e ler, o conhecimento acerca da gramática, circunscrito ao âmbito nacional. No fim do século XVIII, a palavra “literatura” ganha seu novo significado, passando a

designar o fenômeno literário em geral. O autor explica essa transformação pelo fato de ocorrer, então,

[...] *um largo movimento de valorização de gêneros literários em prosa, desde o romance até ao jornalismo, tornando-se necessária, por conseguinte, uma designação genérica capaz de abarcar todas as manifestações da arte de escrever. Essa designação genérica foi "literatura".* (SILVA, 1979, p. 23)

O que difere a literatura da escrita científica é, justamente, sua liberdade criativa, sua possibilidade de desvinculação do real – ainda que a obra de um escritor seja em muito determinada pela época, local e condições em que vive. Enquanto a história, a filosofia e a ciência possuem linguagem heterônoma do ponto de vista semântico, ou seja, estão sujeitas aos fatos reais, a linguagem literária é autônoma semanticamente, podendo criar mundos inteiramente novos a partir de uma coerência de ordem contextual interna.

Jakobson (in SILVA, 1979) distingue seis funções da linguagem verbal: *referencial*, centrada na mensagem; *expressiva* ou *emotiva*, que é a expressão do sujeito emissor; *conativa* ou *apelativa*, que tem como finalidade influenciar o receptor; *fática*, cujo objetivo é estabelecer o canal comunicativo; *metalinguística*, utilizada para testar o código entre emissor e receptor; e a *função poética*, que diz respeito à natureza específica da linguagem literária.

Na obra literária, de acordo com o próprio Jakobson, a função poética é dominante. Apesar de ser a função nuclear, a poética não impede que as outras funções da linguagem estejam presentes ao mesmo tempo, em seu papel informativo, apelativo ou expressivo, dependendo do objetivo da obra em questão.

Há pelo menos dois critérios para classificação do gênero a que pertence uma obra: um critério baseado no fator *ritmo* e outro no fator *história*. O ritmo consiste na *repetição de certos elementos a intervalos mais ou menos regulares* (SOUZA in JOBIM, 1999, p. 16) e permite fazer a distinção entre *prosa* e *poesia*, reconhecida por Platão desde a formulação de sua crítica à poesia. Já o segundo critério, o fato de contar uma

história, permite a divisão das obras literárias em três gêneros: o *lírico*, o *narrativo* e o *dramático*.

Em primeiro lugar, não é obrigatório que o texto literário disponha de uma história, quando isso ocorre trata-se do gênero *lírico*. Se a história é apresentada ao leitor por meio de um narrador, trata-se do gênero *narrativo*; se não há esta mediação, os diálogos e a ação entre as personagens se desenvolvem diretamente, temos o gênero *dramático*.

A poesia lírica não nasce, portanto, da necessidade de descrever o mundo, ela reside, essencialmente, na emoção, nos sentimentos, na intimidade do poeta. A marca da poesia lírica é a subjetividade, mesmo quando faz referência a elementos do mundo real e objetivo. Tudo passa pela emoção do poeta, sem preocupações de encadeamento causal ou cronológico. O lírico não comporta, portanto, descrições como as de um romance. Pode-se dizer que a poesia lírica rejeita a estrutura narrativa e discursiva (SILVA, 1979).

No gênero narrativo, tomando o romance como sua forma representativa, há uma separação fundamental entre narrador e mundo objetivo, oposta à atitude lírica. O romance marca a vontade de objetivar um mundo independente ao romancista. Enquanto no lirismo, o autor olha para dentro de si, preocupando-se em sentir e expressar seus sentimentos; no romance, o autor preocupa-se em observar e colher elementos da realidade para criar personalidades diferentes da sua, imaginando cenas e aventuras externas a si próprio. E ainda, o aspecto temporal, que não importa à poesia lírica, é fundamental ao romance e ao drama, já que abordam acontecimentos que, costurados, formam a história.

*Tanto o romance como o drama apresentam personagens situadas num determinado contexto, em certo lugar e em certa época, mantendo entre si mútuas relações de harmonia, de conflito, etc. Estas personagens revelam-se através de uma série de acontecimentos, podendo contar-se a "história" de um romance ou de um drama (mas nunca de um poema lírico). (SILVA, 1979, p. 238)*

A diferença básica entre os gêneros narrativo e dramático reside no fato de que, no primeiro, entra-se em contato com a história por meio de um narrador, que descreve para o leitor personagens, espaço, tempo e ações. Já no segundo, o diálogo conduz a ação, que se desenrola diante do leitor.

Enquanto o romancista pode descrever minuciosamente as situações, os ambientes, os sentimentos e vivências internas das personagens; o dramaturgo deve se concentrar na construção da ação dramática, na qual tudo se submete à dinâmica do conflito. O romancista tem acesso ao interior de todas as personagens e pode deflagrá-las para o leitor por meio da narrativa descritiva, o dramaturgo pode recorrer somente aos diálogos – e à interpretação dos atores, quando o texto é encenado – para transmitir os estados de alma de suas personagens.

Para construção de um drama a partir de um romance, personagens supérfluas devem ser eliminadas, bem como conflitos paralelos ao principal. No drama, cada personagem desempenha uma posição definida e necessária à trama. O objetivo é criar o maior nível de tensão dramática possível e, para isso, não se pode preterir descrições periféricas – que, no caso do romance, enriquecem a narrativa; mas, no caso do drama, enfraquecem o desenvolvimento da ação, prejudicando o conflito.

Já que se destinam a formas de apreciações distintas, os gêneros possuem divergências no tocante à estrutura externa. O público do romance consiste no *leitor* isolado, que aprecia a obra de acordo com seu interesse e disponibilidade; já o drama conta com *espectadores* que se unem para assistir à encenação da obra dramática. Da relação entre teatro e público surge a demanda de uma progressão *sublinhada* e *ritmada* da ação, com repetição dos dados importantes para a compreensão da história – já que não é possível voltar atrás, como na leitura de um livro. Há, por fim, a diferença acerca da unidade temporal: enquanto o romance possui tempo longo, descritivo; o teatro possui tempo curto, condensado, o tempo do conflito, não mais.

*Não só o dramaturgo suprime muitas cenas e muitos elementos do romance, mas também exprime de modo diverso os elementos comuns ao romance: o estilo do drama é um estilo de reiteração, de insistência, servindo uma ação que progride sem desvios; o estilo do romance é mais variado, de ritmo mais célere, servindo*

*uma ação que avança complexa e vagarosamente. (SILVA, 1979, p. 244)*

Para Margot Berthold (2000), a história do teatro europeu começou em Atenas, na Grécia, cerca do século VI a.C., onde os rituais religiosos que ligavam os homens aos deuses evoluíram e deram origem à tragédia e à comédia. Segundo Berthold, o teatro é uma arte social e comunal que nunca adquiriu maior importância do que a que obteve na Grécia antiga. A estrutura da tragédia, utilizada por Ésquilo e Sófocles na Antiguidade grega, serve de padrão para a criação dramática até os dias de hoje.

*Os componentes dramáticos da tragédia arcaica eram um prólogo que explicava a história prévia, o cântico de entrada do coro, o relato dos mensageiros na trágica virada do destino e o lamento das vítimas. (BERTHOLD, 2000, 107)*

De acordo com Carlinda Nuñez e Victor Pereira (in JOBIM, 1999), a literatura dramática constitui um caso limítrofe da criação literária, pois sua realização plena depende da representação cênica. O *texto dramático* é aquele que se qualifica para encenação, evocando a instância cênica para totalidade de seus efeitos estéticos, mas pode ser considerado um objeto literário e obter reconhecimento enquanto tal. O caráter *dramatúrgico* do texto pressupõe a interação entre o estrato lingüístico-literário com os demais códigos envolvidos no produto artístico apresentado no palco.

É, no entanto, impossível falar de texto dramático sem tocar nas suas propriedades de encenação, ou seja, nas suas propriedades dramatúrgicas. A palavra *dramaturgia* vem de *drâma*, ação, mais *érgon*, operatória com todos os ingredientes envolvidos na obra dramática.

*É próprio do dramático recrutar sistemas extra-verbais de significação, com vistas à obtenção dos efeitos pretendidos. Esses sistemas envolvendo cenário, iluminação, acessórios cênicos, efeitos acústicos, música, cores, figurino, bem como todos os códigos necessários para a caracterização dos atores*

*(indumentária, maquilagem, adereços, gestualidade, mímica, proxêmica, trabalhos com a voz...), se acoplam ao sistema lingüístico, integrando o universo de signos (verbais e não-verbais) que caracteriza a dramaturgia. (NUÑES e PEREIRA in JOBIM, 1999, p. 73)*

É notória a dificuldade de se distinguir as inúmeras espécies literárias que compõem o gênero dramático. Há um amplo e diversificado repertório de espécies no interior do gênero dramático, a começar pela tragédia e a comédia na Grécia antiga, passando pelo melodrama, pela tragicomédia, pelos autos, farsas, bufonarias, ópera, drama burguês, teatro épico, teatro do absurdo, comédia de costumes, social, romântica, entre inúmeros outros. Para dificultar a sistematização desses formatos, há ainda personagens características associadas a cada gênero, como o herói, o anti-herói, os tipos sociais, os tipos que exemplificam aspectos de caráter etc.

Aristóteles diferencia o dramático dos outros gêneros por seus *objetos* – ação e caráter, um dizendo respeito ao enredo e outro à personagem; *meios* – língua e música; e *modos* – encenação. A linguagem dramática consiste, pois, na ordenação lógica dos acontecimentos de um enredo, estabelecendo a ação. Para se construir uma boa tragédia era preciso considerar três unidades: *tempo*, *espaço* e *ação*. O conselho do filósofo era de que a ação fosse representada para o público no decorrer de um dia, num só local. Quanto ao enredo, o filósofo estabeleceu que deveria conter a apresentação do conflito, sua complicação e sua resolução. Esta divisão em três “atos” permanece ainda hoje. (NUÑES e PEREIRA in JOBIM, 1999)

*A composição dramática, quase desde o princípio do drama, tende para uma estrutura em três atos: seja uma tragédia grega, uma obra shakespeariana em cinco atos, uma série dramática em quatro atos ou um filme semanal de TV em sete, vemos ainda a estrutura básica em três atos: princípio, meio e fim, ou set-up (exposição), development (desenvolvimento) e resolution (desenlace). (SERGER, 1987, p. 4)*

O conceito de *intriga*, criado por Aristóteles, define a primeira etapa de uma estrutura dramática, a qual consiste na *exposição* da história anterior à ação (apresentação das personagens) e no *nó*, momento em que ocorre a reviravolta. Compondo a segunda etapa, observa-se o *conflito* entre forças opostas (protagonista e antagonista), que caminha para o *clímax* (ponto alto da ação). A trama se desdobra em *crise* e *peripécias* (transformação no destino da personagem principal), que constituem o *desfecho* (terceira etapa).

A dramaturgia na televisão se dá por meio de uma estrutura chamada *roteiro*, conceituada por Doc Comparato (1995) a partir da definição de Syd Field: *história contada em imagens, diálogo e descrição, dentro do contexto de uma estrutura dramática*. (in COMPARATO, 1995, p. 19) Para ele, dos produtos audiovisuais televisivos, a função do roteirista é primordial nos seguintes: telenovela, série, minissérie, telefilme, comédia de situação (*sitcom*) e docudrama.

*(...) o docudrama é a forma televisiva que combina a informação dos jornais com a ficção, com a intenção de dramatizar um fato informativo. (...) a necessidade do trabalho do roteirista é reconhecida como essencial, visto que se estende a novos campos televisivos que até agora não a tinham em conta. Por exemplo, no final dos noticiários da rede norte-americana CBS pode-se identificar, nos créditos, o papel destacado do roteirista num programa como esse, tão longe da ficção (Estará mesmo longe da ficção?). (COMPARATO, 1995, p. 62)*

### 3.2 – Não-ficção: o jornalismo e a “verdade”

O jornalismo, desde sempre, esteve fortemente vinculado à idéia de democracia. A crença de que o livre acesso à informação ajuda na construção e na manutenção da democracia se deve ao papel da mídia de fiscalizar os poderes que compõem a base social. Se cabe à imprensa vigiar os limites entre os poderes Executivo, Legislativo e Judiciário – denunciar seus abusos e falhas – então é necessário não estar vinculada a nenhum desses poderes, para que se possa ter um interesse neutro e legítimo na busca pela verdade.

Conceitos de “objetividade” e “neutralidade” marcam profundamente a atividade jornalística. É preciso ter liberdade em relação às bases da sociedade para poder criticá-las. Independência financeira e ideológica deveria ser o objetivo dessa mídia fiscalizadora. Trata-se de uma tarefa árdua, já que os aspectos financeiro e ideológico caminham juntos e a independência dos veículos midiáticos pode, no dia-a-dia, parecer extremamente utópica.

De acordo com Kovach e Rosenstiel (2003, p. 36), os historiadores revelam a tendência de que *quanto mais democrática uma sociedade, maior é a tendência para dispor de mais notícias e informações*. Isso se comprova pelo fato de um governo autoritário tomar como uma de suas principais medidas a suspensão da liberdade de imprensa, passando a censurar as informações divulgadas a seu respeito pelos meios de comunicação. A imprensa costuma ser o alvo principal da censura, mais do que as artes, as produções literárias e musicais.

O compromisso do jornalismo com a “verdade” é sua marca principal. A relação entre verdade e discurso, precede, no entanto, o surgimento do próprio jornalismo. A democracia grega, a mais antiga de todas, se apoiava em uma espécie de “jornalismo oral”, onde *tudo o que era importante para o interesse público ficava ao ar livre* (KOVACH, 2003, p. 36). A forma de transmissão do conhecimento era oral, ainda não havia a escrita; neste sentido, sim, tudo estava no “ar”. No entanto, o acesso à informação não era dado à qualquer um, ao contrário, era privilégio de poucos.

Garcia-Roza (2001) mostra que, antes do homem ocidental construir o conhecimento pela oposição do verdadeiro e do falso no interior do discurso, a cultura grega era atravessada por uma *verdade poética (alétheia)*, contra a qual se organizou o



pensamento filosófico grego. A diferença entre as “duas verdades” é radical; enquanto uma privilegia o enunciado, outra privilegia o enunciador. Pode-se dizer que a filosofia – mais especificamente, Platão – criou o conceito da “objetividade”, tão buscada pelo jornalismo. Priorizando o enunciado, o discurso filosófico ganhou autonomia em relação ao enunciador, passou a se auto-legitimar.

No tempo arcaico, no qual não havia uma nítida separação entre a ordem humana e a ordem divina, o poeta grego era portador da *palavra sagrada*. Esse discurso era marcado pela oralidade, indissociável do gesto e das condições de enunciação – fazendo parte de um ritual, no qual os interlocutores presenciavam o canto do *poeta* (profeta grego considerado porta-voz dos deuses, conhecido como *aedo*) para tomar conhecimento da vontade divina.

Antes da Filosofia, entretanto, houve uma forma de dessacralização da palavra e de sua desvinculação da verdade, que se deu por meio da *palavra-diálogo*, no movimento conhecido como *sofística*. O poder do discurso deixa de ser privilégio de um indivíduo excepcional, com o objetivo único da verdade, e passa a ser comum a uma classe. No interior do grupo dos guerreiros passa a haver igualdade do discurso, com o objetivo da persuasão (*peithô*). Nesse momento, a poesia transforma-se, eliminando seu antigo caráter ritual e adquirindo a função de narrar as façanhas guerreiras sob a forma de poesia escrita.

Não por acaso, a sofística surge com o fim da monarquia e início da democracia, quando a lei divina é substituída pela humana. Os sofistas se constituíam em hábeis argumentadores, dominavam por completo a técnica do discurso e transformaram a palavra em instrumento de ação. Eles têm um papel fundamental na construção da cidade, *do novo cidadão e no estabelecimento da democracia ateniense, tanto no plano político como no jurídico* (GARCIA-ROZA, 2001, p. 58).

No tocante à dessacralização da palavra, sofistas e filósofos concordavam. Mas se opunham no caminho a percorrer: o primeiro, da opinião; o segundo, da verdade. Platão exerceu uma crítica aos sofistas, não pela dialética que fundaram – admitia que o saber se constituía pelo confronto de opiniões –, mas pela sua falta de legitimação. Elaborou, então, o discurso filosófico, retirando o saber do registro da certeza subjetiva (*doxa*) e construindo em seu lugar a verdade objetiva (*episteme*). Daí a idéia de que, ao

construir um discurso, deve-se seguir um método objetivo, baseado na verificação prática, para que se obtenha validade.

O enunciado jornalístico herdou a necessidade de legitimação pregada por Platão em relação ao discurso filosófico. Além de virtude retórica e domínio sobre as técnicas discursivas, o repórter, assim como o filósofo, precisa se guiar por um *critério de validade* para que seu enunciado obtenha credibilidade.

*No fim, a disciplina de verificação é o que separa o jornalismo do entretenimento, da propaganda, da literatura ou da arte. O entretenimento – e seu primo “infotainment” – se concentra no que é mais divertido. A propaganda seleciona os fatos ou os inventa para servir a um propósito, que é a persuasão ou a manipulação. A literatura inventa cenários para chegar a uma impressão mais pessoal do que chama de verdade.*

*Só o jornalismo se concentra primeiro em registrar direito o que aconteceu. (KOVACH, 2003, p. 113)*

Kovach e Rosenstiel apontam a importância e a confusão existente em torno do conceito de “objetividade”. O conceito teria sido incorporado ao jornalismo no início do século XX, quando se admitiu que os jornalistas estavam expostos a crenças e preconceitos tanto quanto qualquer cidadão. Para buscar a verdade, seria preciso desenvolver um

*método consistente de testar a informação – um enfoque transparente com as provas disponíveis – precisamente para que os preconceitos pessoais e culturais não prejudiquem a exatidão do trabalho. (KOVACH, 2003, p. 114)*

É verdade que o jornalista é um sujeito pensante, que faz parte da sociedade sobre a qual se debruça: tem vivências, crenças e opiniões, enfim, uma história individual. É verdade também que o ato de escrever uma notícia não é um procedimento matemático, ao contrário, é um processo complexo e cheio de armadilhas

à subjetividade do autor. Exatamente por isso é tão importante a disciplina na coleta, na verificação e no tratamento dos fatos, como numa investigação científica. Segundo os mesmos autores: *o método é objetivo, não o jornalista.* (KOVACH, 2003, p. 116)

Gabriel Tarde (1992, p. 80) relaciona a imprensa com o conceito de *opinião*, alegando que o espírito social se divide em três parcelas que se encontram em constante disputa de fronteiras: a tradição, a razão e a opinião. Os indivíduos que compõem uma nação possuem uma tradição comum – *conjunto condensado e acumulado do que foi a opinião dos mortos, herança de preconceitos* – e submetem-se a uma razão considerada superior – *juízos pessoais, relativamente racionais, de uma elite pensante que se isola da corrente popular a fim de dirigi-la; são as universidades, os laboratórios e as cortes de justiça da Idade Média.* De acordo com o autor, a opinião contemporânea tornou-se onipotente contra a tradição e a razão.

*A opinião, diremos, é um grupo momentâneo e mais ou menos lógico de juízos, os quais, respondendo a problemas atualmente colocados, acham-se reproduzidos em numerosos exemplares em pessoas do mesmo país, da mesma época, da mesma sociedade. (...) A transformação de uma opinião individual numa opinião social, na “opinião”, foi devida à palavra pública na Antiguidade e na Idade Média, à imprensa nos dias de hoje, mas em todas as épocas e acima de tudo às conversações privadas (...)* (TARDE, 1992, p. 83)

Por meio dessa definição, é possível dizer que a imprensa, como principal fonte atual de conversação, desempenha papel fundamental na construção da opinião contemporânea. *As notícias surgiram com o fim da Idade Média na forma de música e relatos, nas baladas cantadas pelos jograis ambulantes; mas o que consideramos “jornalismo moderno” começou a emergir no início do século XVII, literalmente na base de conversas, sobretudo em lugares públicos como os cafés de Londres* (KOVACH, 2003, p. 37).

É importante destacar que na passagem de um Estado feudal, onde cada cidade tinha suas questões internas próprias, para um Estado Nação, foi preciso nacionalizar

as opiniões fragmentadas. Só assim seria possível criar uma política nacional, visando unir as regiões e absorver as questões das diversas localidades.

*Não havia “a opinião”, mas milhares de opiniões separadas, sem nenhum vínculo contínuo entre si. Somente o livro, primeiro, e, em seguida e com uma eficácia bem maior, o jornal forneceram esse vínculo. (TARDE, 1992, p. 85)*

A imprensa foi, portanto, responsável pela nacionalização das opiniões regionais, fortalecendo o *espírito público* em lugar dos *espíritos locais*. Foi possível suprimir o poder absoluto dos governantes, que era favorecido pela fragmentação local da opinião, reforçando uma consciência nacional e, posteriormente, internacionalizando o espírito público.

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, a visão da imprensa como “bastião da liberdade” foi sendo absorvida pela doutrina legal americana e foi respeitada até pelos jornais sensacionalistas da virada do século XX. Para toda a imprensa, *a construção de um sentido de comunidade e a promoção da democracia eram valores fundamentais* (KOVACH, 2003, p. 39). Assim, seria impossível separar a notícia da comunidade, mas especificamente, da comunidade democrática.

Tarde (1992) destaca o crime como objeto da primeira grande cobertura da imprensa periódica. O assassinato de uma mulher por seu marido, cometido num castelo localizado em Limousin, na França, conhecido como caso Lafarge, não teria saído dos limites da cidade se tivesse ocorrido há um século e meio antes. Esse foi um dos primeiros debates judiciais a receber dimensão nacional graças à imprensa periódica.

*A crônica judiciária, tal como a conhecemos, elemento infelizmente tão importante hoje em dia da consciência coletiva, da opinião, a crônica judiciária faz, sem nenhum alarde e por pura indiscrição desinteressada ou curiosidade teatral, convergir durante semanas inteiras os olhares de inumeráveis espectadores dispersos, imenso e invisível Coliseu, para um mesmo drama criminal. Esse*

*espetáculo cruel, o mais indispensável e o mais apaixonante de todos para os povos contemporâneos, era desconhecido e nossos antepassados. (TARDE, 1992, p. 88)*

## 4 - A cobertura criminal

### 4.1 – O “crime-notícia”

A reportagem policial parece exercer grande fascínio junto ao público consumidor de notícias. É verdade que, com o passar do tempo, o tratamento do crime pela imprensa sofreu fortes modificações, mas a crônica policial nunca perdeu seu efeito atrativo. Vários autores concordam que o que atrai a atenção do público para a notícia de um crime é seu caráter extremamente dramático, já que, na maior parte das vezes, envolve emoções, desfechos trágicos e possibilidades dramáticas, por remeter à cena da morte de uma pessoa real.

Para a pesquisadora Cristina Penedo (2003), o tratamento do crime pela imprensa passou a receber mais atenção a partir da década de setenta deste ano, sob influência das áreas da Sociologia responsáveis pelo estudo do desvio social e da construção do conhecimento, segundo as quais a relação com o mundo é configurada pela forma como cada indivíduo apreende e assimila as informações disseminadas (principalmente) pelos veículos midiáticos. Essa crença baseia-se na importância dada à mídia, atribuindo-lhe papel fundamental na maneira como as pessoas entendem a realidade ao seu redor.

(...) os media atuam como construtores da realidade social, na medida em que dão visibilidade, enquadramento e consistência a um conjunto de matérias difundidas, quer no plano da informação, quer do entretenimento que passam a ser partilhadas por uma comunidade. (SAPERAS, 1993, p. 12)

A hegemonia da mídia faz-se sentir por duas vias: a primeira, na definição do que vem a ser notícia dentre toda a sorte de acontecimentos do cotidiano; a segunda, no fornecimento de parâmetros, mapas de significados, por meio dos quais são contextualizadas as notícias no âmbito cultural e social e, através dos quais, se recupera a ordem e inteligibilidade do mundo (PENEDO, 2003).

Os critérios de noticiabilidade de um fato nos ajudam a perceber a forte presença da cobertura criminal na mídia. Em primeiro lugar, o *crime-notícia* – a matéria policial – encaixa-se na tendência da mídia em reproduzir definições da realidade de acordo com os *valores dominantes* e os *prismas oficiais*. Em segundo lugar, a criminalidade violenta na mídia desempenha um papel atrativo, por sua forte carga dramática, face a um mercado competitivo voltado para a captação do público.

No tocante ao primeiro critério de noticiabilidade, a notícia criminal encaixa-se perfeitamente na lógica de produção da notícia porque as informações provêm, na maior parte das vezes, de fontes oficiais, as quais mantêm boas relações com os veículos midiáticos. Por um lado, essa relação garante o acesso da imprensa a acontecimentos noticiáveis em tempo útil para trabalhá-los, e por outro, as fontes oficiais configuram-se em fontes credenciadas, aptas a falar em nome de grupos e reconhecidas pelo domínio sobre determinado assunto – pertenceriam, dentre as parcelas que compõem o espírito social, à “razão”, segundo a definição de Tarde (1992) trabalhada no capítulo anterior.

Dizendo, ainda, respeito a esse tópico, o crime reduz discussões ideológicas, costumando unir os membros da sociedade em torno de uma mesma opinião. De acordo com Stuart Hall (1988, p. 335), o crime é *uma via unidimensional onde os assuntos são simples, claros e incontroversos*. Este é, portanto, um domínio ideal para que a mídia dissemine ideologias e cumpra sua *função reguladora*, que objetiva a reposição da ordem.

No entanto, a cobertura do crime pode ter um viés positivo para a transformação social, se o tratamento do delito pela imprensa abrir possibilidade para uma discussão mais profunda, que se proponha tratar das possíveis causas provocadoras do crime em questão. Infelizmente, essa não costuma ser a principal motivação da mídia, que vê no *crime-notícia* uma forma de vender seu produto por meio do atrativo dramático – o que vem a ser o segundo critério de noticiabilidade trabalhado pela autora.

*A presença de vozes e prismas alternativos pode ser da maior importância para a problematização dos problemas sociais projetados a partir das notícias do crime, bem como da promoção da discussão pública. Mas tem vindo a constituir-se também como uma componente de dramatização, muito usada na linguagem televisiva e no tratamento noticioso do crime, neste contexto que (...) tem outras implicações pela ressonância e poder enfático que consegue junto do público e pela exposição pública das pessoas envolvidas. (PENEDO, 2003, p. 92)*

Há, então, por parte do público, o objetivo de se informar, de se identificar, de sentir-se comum ao grupo social, mas também de entreter-se, envolvendo-se com um drama real. A questão a ser discutida, então, é o que leva o crime a ser um fator que desperta representações, extremamente presentes e facilmente dramatizadas pelos diversos veículos da mídia, nos mais diversos suportes.

#### **4.2 – O “crime-novela”**

Ao tratar da telenovela no Brasil, Samira Campedelli estuda o entrelaçamento entre melodrama e folhetim, no que vem a ser a *tragédia popular de nossa época*, segundo definição de Charles Nodier (in CAMPEDILLI, 1985, p. 29). Para compor a telenovela, o *folhetim* – gênero literário cuja história se desenrola segundo vários trançamentos dramáticos e cujo surgimento se deu em 1830, na França, designando uma sessão específica dos jornais – colabora com a mistura de personagens representativos, tanto do povo, como da elite, e com a construção de conflito que

envolve sentimentos e caracteres. Mas é o *melodrama* – gênero teatral do início do século XIX – o responsável pela divisão maniqueísta entre o Bem e o Mal, tão característica das novelas da televisão brasileira.

*O melodrama, do mais requintado ao mais elementar, cumpre uma missão sagrada, que é a de nos dar a narrativa nossa de cada dia. A narrativa dentro da qual a gente vive imaginariamente. (...) O encanto da novela está onde sempre esteve, na sua narrativa e no uso imaginário a que ela se presta. (...) As novelas são o que são porque dão a narrativa da vida íntima do brasileiro. (BUCCI, 2002, p. 2)*

Ora, os conceitos de bem e mal estão presentes no crime, sua própria ocorrência depende desses conceitos. A diferenciação entre comportamentos positivos e condutas condenáveis não precisa, sequer, ser criada pelo jornalista no ato de noticiar um crime. O bem e o mal compõem a essência do crime, estão necessariamente na natureza de sua ocorrência, de maneira intrínseca.

No melodrama, segundo Décio de Almeida Prado (1972), Bem e Mal devem tomar forma concreta, personificando-se em indivíduos da trama: o mocinho e o tirano, o protagonista e o antagonista. Assim também, na narrativa criminal, estão definidas previamente as personagens e suas funções na tessitura dramática: o criminoso e a vítima, um vai cometer e outra vai sofrer o ato criminal. Nesse caso, basta ao jornalista descrever o ocorrido, para que seja criada uma trama com possibilidades dramatúrgicas similares às de um roteiro de telenovela.

O crime cumpre uma função ordenadora, característica da mídia, ajudando na manutenção da estrutura social ao apresentar o “mau exemplo” e as repercussões de um ato ilícito. Nesse processo, a mídia cria símbolos, constrói mitos e estereótipos, fornecidos à sociedade diariamente. A crônica policial, portanto, ao mesmo tempo que molda comportamentos no plano real, entretém e cria tipos que mais parecem personagens de histórias de ficção.



*Pelos contornos de imprevisibilidade (falha), de violência (excesso), e bizarria ou perversidade (inversão), o ato transgressivo constitui matéria de forte projeção midiática. As histórias do crime contêm em si elementos de grande carga dramática e emotiva o que lhes confere uma tônica muito apelativa na atenção do público, estimulando o voyeurismo do espectador (...)* (PENEDO, 2003, p. 89)

Para Muniz Sodré (1996), o relato de fato absurdos, aberrantes, anômalos, tornou nítida a presença do romanesco na narrativa noticiosa e foi o primeiro exemplo histórico da dramatização do acontecimento pela imprensa. Ele usa o exemplo de uma notícia sobre um médico que teria estrangulado seu paciente com um estetoscópio. Esse relato independe de explicações complementares – ao contrário de noticiários políticos e econômicos – e pode ser absorvido por qualquer um, em qualquer tempo. A intemporalidade é característica da narrativa folhetinesca e o relato criminal divide com ela um aspecto fabulatório.

Os tipos de crimes que atraíam mais atenção no início do século XX, quando a incidência de assaltos e seqüestro era infinitamente menor do que a atual, eram justamente os que despertam narrativas dramáticas: crimes passionais, vinganças, assassinatos seguidos por suicídio, pactos de morte etc. De acordo com Ruy Castro, biógrafo de Nelson Rodrigues, a especialidade do “anjo pornográfico” eram os pactos de morte entre jovens namorados.

*(...) de posse dos dados essenciais (nomes, aparência física, endereços), aquilo era suficiente para Nelson velejar pelo tema da paixão impossível e eternizada pela morte, com requintes de descrição de pais tirânicos, tias insensíveis e padres intrometidos. Servia-lhe também para exercitar sua capacidade de imaginar diálogos, descrever cenários...* (CASTRO, 1992, p. 48)

A cobertura jornalística dessa época divergia em muito da atual. Em primeiro lugar, em relação á estrutura do texto jornalístico, não havia o *lead* – parágrafo inicial,

que resume os tópicos principais da história, respondendo às questões: o quê, quem, quando, onde, por que e como. Em segundo lugar, o repórter não buscava uma forma objetiva de apurar e relatar um fato, nem havia esta demanda. Ele era, sim, incentivado a criar fatos, usar muitos adjetivos, enfim, florear a história; tudo para tornar mais atrativa a narrativa e, por consequência, aumentar a competitividade frente ao mercado consumidor do produto noticioso.

Nelson costumava contar a história de um crime em ordem cronológica, fazendo uso do suspense, exatamente com num romance. Ao invés de noticiar o fato, relatava como a moça conheceu e se apaixonou por aquele que viria a ser seu marido, se antes não a abandonasse grávida, causando sua desgraça e levando-a ao suicídio. Os aspectos melodramático e espetacularizado dados à notícia de um crime estão exemplificados no seguinte título e subtítulo de uma matéria escrita por Nelson em 1928: *Abandonada pelo autor do seu martírio, envenenou a filha e suicidou-se – Narrativa emocionante da desventura de uma infeliz mãe* (RODRIGUES, 2004, 184).

O repórter, nem na época, nem atualmente, tem como saber de todos os detalhes a ponto de recriar fielmente a cena um crime, especialmente no caso de um suicídio e de um assassinato, quando a vítima se encontra morta e o assassino foragido. Ainda sim, Nelson contava os detalhes mais íntimos da cena de um crime. Baseando-se em sua imaginação, Nelson relatava fatos, que não encontravam comprovação objetiva na realidade, como se fossem reais, já que se tratava de *jornalismo*. E na época, era.

Entretanto, desde aproximadamente o meio do século XX, quando o jornalismo mundial passou a ser influenciado pela demanda norte-americana de *objetividade*, *neutralidade* e *concisão* para se atingir à verdade, houve uma mudança em relação ao objetivo do texto jornalístico: ele deveria se reter ao relato do acontecimento e a análise de seus efeitos, em detrimento à riqueza de aspectos dramáticos e do estilo narrativo. O tipo de narrativa característico da época de João do Rio e Nelson Rodrigues, atualmente, não é mais considerado jornalismo, apesar de seus textos falarem muito de uma época e de um local. Essas crônicas falam da essência humana e, portanto, adquirem valor enquanto objeto ficcional.

No entanto, apesar de parecer distante e ultrapassada a maneira com que Nelson e outros repórteres noticiavam um fato no início do século XIX, há atualmente outras formas de tratar fatos reais, especificamente o crime, contam com toques de ficção e, ainda sim, automeiam-se jornalismo. Uma delas é o caso do programa televisivo “Linha Direta”, da Rede Globo, que será objeto de estudo deste trabalho.

## 5 - Telejornalismo

Para tratar de telejornalismo é preciso, em primeira instância, definir o termo básico, sem o qual não há jornalismo algum: *a notícia*. *A notícia constitui o ponto central, a tônica da informação jornalística* (SODRÉ, 1996, p. 132). É comum confundi-la com *fato*, mas eles não são a mesma coisa: *o acontecimento é matéria-prima para o produto notícia*. Sendo assim, tanto o jornalismo impresso como o televisivo são compostos por narrativas acerca de fatos considerados importantes pela mídia.

*Notícia: relato jornalístico de acontecimentos tidos como relevantes para a compreensão do cotidiano; é propriamente uma forma narrativa, ou seja, um modo específico de se contar uma história.* (SODRÉ, 1996, p. 132)

A produção da notícia no telejornalismo pode ser desmembrada em quatro partes: *pauta, apuração/gravação, edição e transmissão*. Conforme o manual de Vera

*Paternostro, a imagem deve ser uma preocupação constante na matéria, desde a elaboração da pauta, em todas as etapas da produção, até a edição final.* (PATERNOSTRO, 1999, p. 76)

No momento de preparação da pauta, são selecionados assuntos que poderão ser incluídos na edição do telejornal de acordo com seu grau de importância, ou melhor, o grau de interesse do público para o qual se dirige o telejornal e de acordo com a possibilidade de se obter boas imagens a respeito do fato. O segundo momento do processo é a construção da notícia, que consiste na apuração do fato pelo repórter, na elaboração do texto e na gravação das imagens.

A edição consiste na terceira fase, quando são selecionadas as imagens que irão ao ar (decupagem do material gravado). É feita, então, a estrutura da matéria de acordo com os depoimentos coletados e a gravação do *off* pelo repórter. Enquanto a matéria é editada, vão sendo colocadas as imagens sob o texto escrito e falado pelo repórter. Assim, é construída a narrativa. O VT contém uma seqüência de imagens e entrevistas que autenticam o que é dito em *off* pelo repórter e reforçado pela *cabeça* do locutor (introdução da notícia).

Na última etapa da produção da notícia no telejornalismo, a transmissão, não restam ao receptor diferentes visões da cena, do fato, é apresentada uma elaboração fechada do real.

Há, ainda, a figura do âncora, que é em muito responsável pela construção da credibilidade de um telejornal. De maneira a aparentar neutralidade e imparcialidade, o âncora media a relação entre o receptor e as notícias do telejornal, estabelecendo uma relação de cumplicidade e, até mesmo, familiaridade com o telespectador. A aparência, os gestos, os movimentos corporais, a voz e suas diversas intonações, tanto do âncora, como de todos os repórteres, complementam a construção da narrativa no telejornal.

O texto jornalístico para televisão deve responder às seis perguntas clássicas do *lead*, deve manter uma relação de complementaridade com a imagem – sem redundância, descrevendo exatamente o que se vê; paralelismo, quando caminham de forma independente; e distanciamento, quando texto e imagem não têm absolutamente nada em comum – e, ainda, deve conter emoção. Para produzir notícia no meio audiovisual, é preciso unir *imagem, emoção e informação* (PATERNOSTRO, 1999).

*A imagem parada, a fotografia, revela emoção. A imagem viva, em movimento, carrega uma dose muito maior de emoção. (...) É com a imagem que a televisão compete com o rádio e o jornal. É com a imagem que a TV exerce seu fascínio e prende a atenção das pessoas. (PATERNOSTRO, 1999, p. 61)*

O jornalista José Arbex Jr. (2001) lembra que Humberto Eco não encarava a televisão como um gênero artístico, como o cinema e o teatro, mas sim um “serviço”, um meio de comunicação através do qual veicula-se uma série de gêneros, incluindo o cinema, o teatro, *shows*, espetáculos, telejornais e comerciais. Há, portanto, uma linguagem típica deste meio, a linguagem televisiva, que segue regras próprias e que acaba por modificar a recepção dos gêneros veiculados em seu interior.

Uma das características mais marcantes do meio televisivo é sua ligação intrínseca com a publicidade e o *merchandising*. Segundo Ciro Marcondes Filho (1989), o produto principal da telenovela e de outras produções dramatúrgicas não é a dramaturgia, mas a ideologia do poder e do capital. O fim da fronteira entre *informação* e *entretenimento* teria obrigado o jornalismo a se adaptar ao *ritmo das mensagens publicitárias* (ARBEX JR., 2001, p. 51).

*O que importa, nos atuais programas de telejornalismo, é o impacto da imagem, assim como o ritmo de sua transmissão. Como no videoclipe, uma sucessão de imagens é “costurada” de maneira aparentemente aleatória, mas que em seu conjunto reforçam uma mensagem. (...) No caso do telenoticiário, as imagens reiteram uma certa percepção do mundo (mulheres com véu no Islã, negros famintos na África, “bandidos” negros etc.). O que se fixa, na memória do telespectador, são flashes. (ARBEX JR., 2001, p. 52-53)*

Por suas características estruturais de transmissão e de difusão massificada, a televisão adquire grande impacto na projeção dos assuntos da atualidade e na criação de *uma impressão genérica e pouco fundamentada* (PENEDO, 2003). O ritmo da

televisão não permite análises aprofundadas, que ofereçam diversos pontos de vista. Portanto, a TV cria estereótipos, repete clichês, amplia preconceitos (ARBEX JR, 2001).

A linguagem televisiva é, em muito, determinada pela possibilidade do imediato, pelo fato de uma emissora poder interromper sua programação a qualquer momento para transmitir uma notícia “de última hora”. A possibilidade de transmitir o acontecimento no momento em que ele ocorre, fez da televisão o veículo ideal para realizar o que os tablóides desejavam: fazer das notícias divertidas o suficiente para competir com o cinema, que era a sensação do início do século XX.

*Assim como os filmes, e os tablóides também, a televisão adorava ação e suspense e pouco se importava se eram provenientes de entretenimentos convencionais ou da realidade. (...) Só que a televisão transformou em notícia qualquer coisa que tivesse os rudimentos de entretenimento, também transformou em entretenimento tudo aquilo que contivesse os rudimentos da notícia. (GABLER, 1999, p. 81)*

A mistura entre jornalismo e entretenimento, nomeada por alguns autores como *infotainment*, encontrou terreno fértil na televisão. Essa mistura ocorreu pela própria estrutura do meio televisivo, na qual a divisão entre os diferentes “departamentos” é feita pelo tempo e não pelo espaço, como ocorria com os jornais impressos. Estes, ainda que também fossem veículos de entretenimento, comportavam divisões espaciais e, portanto, bastante claras, entre as notícias do dia, as colunas de opinião, os editoriais, a parte esportiva, de humor etc.

A fronteira entre os programas televisivos acabou por ser mais *fluida e porosa*. *Na televisão, uma coisa fluía para a outra, até que as divisões aos poucos começaram a desaparecer e só restou o entretenimento. (GABLER, 1999, p. 87)*

O *infotainment* consiste numa tentativa de transformar a informação em um produto atrativo por seu caráter dramático, por seu enredo envolvente. Logo, é menos importante a comprovação dos fatos e a análise de seus reais efeitos, do que a amplitude ficcional, do que o poder da narrativa em manter o espectador atento e satisfeito com o show.

*Uma característica básica da mistura e informação com entretenimento, o chamado “infotainment”, é de alguma maneira apresentar a matéria com um segredo. O jornalista se apresenta como aquele que sabe das coisas e abre a porta para o público. E, infelizmente, mais e mais o segredo é uma coisa escandalosa ou devassa”. Isso, por sua vez, cria “um público que gosta de se achar por dentro das coisas” – e aí a obscenidade não pára mais. (KOVACH, 2003, p. 230)*

A fusão entre vida real e entretenimento se deu, de forma mais evidente, no formato do programa de atualidades (GABLER, 1999). Mostrando fatos e pessoas reais, os programas de atualidades não competiam com os telejornais, mas com os programas de entretenimento. Portanto, tiveram que desenvolver estratégias que atraíssem e aumentassem a audiência, dando ao público um bom espetáculo, nos moldes dos shows de humor e drama. Assim, cada vez mais, as pessoas passaram a expor suas histórias privadas – sempre dramáticas, caso contrário, não teriam interesse – na televisão. Seguindo a lógica do espetáculo, essas histórias são tratadas como ficção, como uma telenovela ou qualquer outro programa de entretenimento, apelando insistentemente para a emoção “real”.

A última forma resultante da imbricação entre ficção e realidade é o *reality show*. Com a promessa de oferecer o que o melodrama da telenovela não consegue proporcionar – pessoas e conflitos reais – os *reality shows* convidam a assistir o espetáculo da realidade, com “fidelidade documental”. Prometem mostrar o momento exato em que o sujeito atinge seu limite e perde o controle, agindo espontaneamente; mesmo que nos tome alguns dias diante do aparelho até que os raros momentos de ruptura ocorram.

À princípio, a promessa é tentadora: acompanhar diariamente a “novela do real”. Mas o que separa o *reality show* da telenovela não é tanto a articulação entre ficção e realidade, mas a presença ou ausência de dramaturgia (BUCCI, 2002). Tanta realidade sem um sentido que a conduza, sem uma narrativa, termina por levar o telespectador ao cansaço.

*(...) esses reality shows vêm para esbanjar algo que o melodrama não consegue proporcionar, a saber, os corpos supostamente reais, no limiar do desgoverno, a carne-verdade. (...) os reality shows vão se saturar porque a eles sobre gente “real” dentro da jaula, mas a eles falta narrativa. Eles têm os corpos, mas não têm o sentido narrativo (...) Não têm sentido dramático, ou melhor, melodramático. Aí alguém vai dizer, de novo: sexo sem amor não dá. (BUCCI, 2002, p. 2)*

Para José Geraldo Petean, diretor de telenovelas do SBT, convidado a participar da equipe de direção da segunda edição do programa *Casa dos Artistas*, a questão chave do *reality show* é encontrar personagens. No processo de seleção dos participantes, a equipe busca, por um lado, pessoas com traços fortes de personalidade, que possam causar polêmica na convivência; e, por outro lado, pessoas com características mais suaves, que possam desempenhar o “papel” da vítima. Geralmente, é com estas que o público brasileiro costuma se identificar.

Em programas como *Casa dos Artistas* (SBT), *Big Brother* e *Fama* (Rede Globo), o trabalho do diretor é desenvolvido basicamente na sala de edição. Assim, o diretor edita e ordena as imagens captadas, a fim de criar uma seqüência lógica. Em meio a um universo infinito de opções, o público recebe uma determinada versão daquela realidade e lida com ela da forma com a qual está acostumado a lidar com as narrativas televisivas – no Brasil, em especial, a telenovela.

O espectador tem preferência por um ou outro participante de acordo com seu desempenho, com suas características demonstradas na convivência com os demais, ou seja, na forma como cada um lida com o conflito em questão: o confinamento em um espaço totalmente monitorado com determinado objetivo, ganhar meio milhão de reais ou um papel na próxima novela da emissora. Neste sentido, a identificação ocorre similarmente àquela despertada pelo folhetim e pelo melodrama, por meio das dualidades: pobre/rico, mulher/homem, mocinho/bandido.

No clímax do show, quando o público deve decidir quem merece ganhar o prêmio final, de acordo com Petean, não são eleitos os mais talentosos, mas aqueles que despertaram maior identificação – no caso brasileiro, normalmente, são aqueles



que mais precisam do dinheiro, os menos favorecidos, realizando uma espécie de “justiça social”. Para o diretor, esse gênero não deve ter vida longa, pois *as pessoas estão aprendendo a fazer tipo e o público quer o real*. Em outras palavras, a própria fórmula vai gerar o seu fim, pois não é possível voltar à ingenuidade de alguns anos atrás, quando não eram conhecidos os efeitos do gênero, bem como seus “truques”.

## 6 - Estudo de Caso: “Linha Direta”

O programa *Linha Direta*, produzido e exibido semanalmente pela Rede Globo, está inserido no cenário televisivo atual, onde a mistura entre informação e entretenimento é cada vez mais visível na programação das emissoras de televisão de todo o mundo. No interior do programa, que é objeto de estudo deste trabalho, pode-se identificar marcas de vários gêneros. Trata-se de um resultado bastante peculiar da imbricação entre o telejornal, a telenovela, o programa de atualidades e, o mais contemporâneo de todos, o *reality show*.

O caráter jornalístico se deve ao fato de que o programa trata de acontecimentos reais e atuais, mais especificamente, crimes. No plano do entretenimento, o programa de atualidades contribui com sua prática característica: a participação de pessoas reais, que desejam compartilhar sua história pessoal com o grande público. Nele, as histórias, sempre dramáticas, são contadas pelas próprias pessoas – criminosos, vítimas, testemunhas, parentes – em depoimentos emocionados. Instigadas pelo apresentador, elas relatam seus infortúnios em meio aos outros quadros do programa de auditório, que não guardam, necessariamente, alguma relação com a história real que está sendo contada e comentada pela platéia e por especialistas.

A influência da telenovela traz o ingrediente que faltava: a narrativa. A construção de personagens, diálogos e conflitos é a base para a produção da novela, um dos produtos televisivos mais consumidos no Brasil. O *Linha Direta*, por sua vez, lança mão de técnicas características do gênero dramático para simular crimes reais. A partir de uma investigação jornalística, os roteiristas criam as cenas de simulação que compõem o programa; cria-se ficção a partir da realidade. Ora, em que consistem os *reality shows* atuais que não na combinação de ficção e realidade? Sendo assim, está estabelecida a questão chave para análise do *Linha Direta*: o uso da linguagem dramática – terreno da ficção – no discurso jornalístico – lugar da “verdade”.

Conforme abordado no terceiro capítulo deste trabalho, há diferentes formas de contar uma história. Os limites entre os gêneros, no entanto, não são fáceis de se delimitar. Há, entretanto, uma dualidade básica entre o que é considerado ficção e não-ficção. A separação entre essas duas “zonas” – que, em grande parte das vezes, são consideradas opostas – apresenta limites mais sutis do que pode pensar um observador apressado.

A própria natureza do meio televisivo, como também já foi dito, colabora para a dissolução dos limites, antes mais claros, entre ficção e realidade. Partindo do princípio que é preciso colocar “em cena” as notícias do dia, já que o veículo é a imagem, não é mais possível ignorar a interação entre locutor e receptor – que nunca deixou de existir, inclusive na leitura de um texto impresso, mas que agora ganha maior peso.

Além dos fatos coletados na investigação jornalística, da importância dada a cada um deles e da forma como são descritos e ordenados; na televisão, não se pode ignorar a força da aparência do repórter. A forma como ele apresenta visualmente a notícia, através de sua personalidade, suas roupas, sua voz, seu corte de cabelo; todos os fatores vão influenciar a forma como está sendo contada determinada história, verdadeira ou imaginada.

Localizado entre as novelas das sete e a das oito horas da Rede Globo, o *Jornal Nacional*, por exemplo, está separado dos produtos de entretenimento de maior audiência do Brasil por apenas três minutos. Ele tem, portanto, pouco tempo para deixar clara a diferença de sua natureza e de seu propósito. Para ganhar credibilidade e cativar sua audiência, o telejornal deve transparecer neutralidade e imparcialidade com

a máxima eficiência possível. Para tratar dos fatos da atualidade com a qualidade exigida de um jornal de confiança – levando em conta as características culturais, sociais e financeiras do público a que se dirige –, o *JN* apela para uma estrutura formal, apostando no carisma de seu casal de apresentadores, no trabalho rigoroso de seus repórteres e na clareza de suas imagens.

O programa *Linha Direta* não tem, no entanto, as mesmas preocupações. Ele tem o apelo do telejornal, sem compartilhar de sua busca constante pela “aparência de verdade”. Isso significa que o *Linha Direta* se propõe apresentar fatos reais, mas não precisa “comprovar” tudo a todo momento, sua linguagem é outra. Já o *JN*, por exemplo, para obter respeito e credibilidade, precisa apresentar de forma prática e objetiva o resultado de suas investigações. Pode-se dizer, portanto, que o programa conta com maior liberdade criativa na construção de narrativas do que os jornais tradicionais.

De acordo com informações divulgadas no site do *Linha Direta*, sua origem se deu no ano de 1999. Composto por três ou quatro blocos, ocupa, aproximadamente, uma hora da grade de programação da Rede Globo. O programa, em princípio, fez uso da simulação apenas para recriar a cena do crime, deixando grande parte do relato para os depoimentos de testemunhas, parentes e especialistas. Guardava, em relação a hoje, maior proximidade com o telejornalismo.

Com o passar dos cinco anos de sua duração, o programa foi se adaptando cada vez mais às preferências da audiência, como praticamente todos os produtos televisivos. E o público parece querer, tomando por base o formato atual do programa, é entretenimento. O *Linha Direta* caminhou, ao longo do tempo, no sentido de se aproximar da telenovela e se afastar do jornalismo. As simulações se tornaram cada vez mais constantes e seu uso não se encontra mais relacionado apenas à representação da cena do crime, constituem um recurso utilizado em larga escala pelos roteiristas.

A narrativa do programa se dá, nos casos analisados, de maneira cronológica. As personagens vão sendo apresentadas ordenadamente, por meio do destaque de uma característica marcante de sua personalidade, escolhida propositadamente por guardar relação com o conflito que será apresentado no decorrer do programa.

No episódio exibido pela Rede Globo no dia quinze de abril deste ano é mostrado o caso de um fazendeiro assassinado por seu empregado. É levantada, então, a suspeita de que a mulher da vítima tenha sido cúmplice do assassino. Antes de ser deflagrado o conflito a respeito do homicídio, no entanto, a personagem da mulher é apresentada em uma cena onde escolhe roupas e bijuterias, caracterizando-a como uma pessoa vaidosa. Essa prática de taxar a personagem através de determinado aspecto de seu carácter é típica do folhetim e se apresenta como uma maneira superficial de abordar a complexidade da personalidade humana.

A construção das personagens, fator extremamente importante na tessitura dramática, é feita, portanto, a partir de fortes influências do melodrama e do folhetim. A cena em que a mulher da vítima escolhe roupas não é indispensável ao relato do crime, ela se encontra presente no roteiro por ser uma forma de tornar a narrativa mais interessante do ponto de vista fabulário, elevando o real ao patamar de espetáculo.

Para comunicar de maneira simples e concisa – preceitos do jornalismo – a ocorrência de um assassinato, não é preciso simular cenas da vida da vítima em família anteriores ao acontecimento; mas para contar uma história com impacto de show de entretenimento, sim. Neste sentido, é possível destacar ainda outro recurso fortemente utilizado: o suspense. Em primeiro lugar, apresenta-se uma mulher vaidosa, em seguida, é mostrada uma cena de briga entre ela e a vítima e, somente mais tarde, o apresentador “revela” sua participação no assassinato.

O suspense dita a ordenação dos fatos, tanto das cenas de representação, como dos depoimentos reais. A enumeração dos fatos segue uma linha dramática crescente, como um bom roteiro de ficção deve ser. Para envolver o espectador em torno do mistério, as declarações das testemunhas vão revelando aos poucos fatos importantes para a compreensão do crime; o que também ocorre com as cenas recriadas – sempre apresentadas com uma legenda indicando tratar-se de uma *simulação*. Soma-se a essa estratégia, a adição gradativa de personagens, gerando um gráfico crescente de emoção e suspense. Como em um jogo de detetives, o espectador é convidado a imaginar *quem matou, como e porque*.

A narrativa atinge seu clímax na cena da morte, quando o fato em si materializa-se frente aos olhos do público. Ao invés de reportar ao fato, como o jornalismo costuma

fazer, o programa apresenta o fato em si – ao menos é esta a sensação que desperta em quem assiste. Daí em diante, o gráfico de emoção e suspense declina, caminhando para o desenrolar da trama. Assim é a estrutura interna, de um caso, e a estrutura geral do programa.

Nos episódios analisados, ao fim de cada bloco, são reapresentados os criminosos do dia. No último bloco, são mostrados os acusados que foram presos após serem denunciados pelo programa e aqueles que continuam foragidos, ambos acompanhados por suas respectivas fotos para identificação. São fornecidos, ainda, o número de telefone para que sejam feitas as denúncias, com garantia de sigilo absoluto, e alguns contatos de delegacias em vários estados do país.

A presença de influências do melodrama e do folhetim, gêneros que chegaram ao programa devido a sua utilização primeira pela telenovela, é facilmente perceptível no programa veiculado no dia quinze de abril. Nele, o caso principal foi o assassinato de um homem pelo namorado de sua filha. A forma como o roteiro foi construído, no entanto, não partiu desse fato principal – conforme o modelo do *lead* prega – mas sim de algo totalmente inesperado do ponto de vista jornalístico: a previsão de seu destino feita por uma cigana vinte e cinco anos antes do crime em si.

Sob o título de *A profecia*, o apresentador do programa, Domingos Meirelles, anuncia a matéria principal do programa citado com a seguinte chamada: *Uma cigana prevê o destino trágico para um rapaz e vinte e cinco anos depois ele entra numa briga para defender a honra da filha*. As diferenças entre o registro jornalístico e o utilizado pelo programa são inúmeras, a começar pela relação feita entre um fato sobrenatural e a ocorrência de um crime. Além de fazer parte do passado remoto da vítima, não há relação direta e comprovada entre a previsão e as causas do crime.

O presságio da cigana é incorporado à narrativa por gerar maior impacto dramático, atraindo a atenção e envolvendo o espectador na história que está sendo narrada. É usado na apresentação da matéria, em uma espécie de prólogo; em sua abertura, no primeiro bloco; e no início do segundo bloco, para retomar a narrativa interrompida para os anúncios comerciais.

O corte entre um bloco e outro se dá como na telenovela, em que a narrativa é construída em um crescente de emoção, para deixar o telespectador ansioso,

aguardando o próximo bloco. Herda, ao mesmo tempo, a característica do telejornal de anunciar o que vai ser apresentado em seguida, também no intuito de manter a audiência fiel.

A cena escolhida para anunciar o segundo bloco mostra a tentativa de abuso sexual da filha da vítima por parte de seu namorado, o assassino; o que ressalta a apelação para o sensacional e o grotesco. Com uma escolha vocabular ao estilo folhetinesco, a locução anuncia: *Deidson tenta tirar a virgindade de Ana à força*. A linguagem do programa sugere, portanto, destinar-se especialmente a uma parcela mais humilde da população brasileira – o que não significa que ele não seja assistido em grande proporção por indivíduos de outras faixas da sociedade. Vê-se, ainda, a reprodução de valores tipicamente populares, como o fato da menina ter vergonha de contar para sua família a respeito do abuso que sofria, especialmente para seu pai, que era muito conservador, pelo fato de ter perdido sua virgindade.

Estupro, aliás, é um tema recorrente. Para apresentar o caso a respeito do abuso sexual seguido de assassinato de uma adolescente de quinze anos de idade em Santa Catarina, é mostrada, primeiramente, uma cena simulada onde o acusado fazia anotações sobre o demônio, emitindo sons ininteligíveis. O tratamento deste crime se dá no segundo bloco do programa exibido no dia quatorze de outubro deste ano. Antes de chegar à noite do crime, aparecem simulações do foragido tentando seduzir outras meninas, andando pela cidade e conversando com os amigos, exatamente como uma novela.

Surge, então, uma questão fundamental na análise dos limites entre ficção e jornalismo: como fazer a simulação de um crime em que a vítima se encontra morta e o assassino, foragido? Neste caso, a cena do estupro da adolescente em uma noite de Reveillon foi recriada a partir das declarações do Ministério Público, por meio dos vestígios encontrados no local. Mas, ao fim da cena, o apresentador diz que ainda se investiga a participação de outra pessoa no crime, apesar de a simulação contar apenas com o suspeito identificado pelo nome de Machado e a vítima. Sendo assim, é importante destacar que, o que é apresentado ao público como uma versão fechada do ocorrido, não passa de uma criação fictícia baseada em indícios da realidade.

Além das simulações, os elementos que compõem a narrativa do *Linha Direta* são: “cabeças” do apresentador – recurso emprestado do telejornalismo para introduzir determinado assunto; imagens de arquivo da família das vítimas, da polícia e da imprensa (veiculadas na época em que ocorreu o crime); fotos e retrato falado do criminoso (geralmente fornecidos pela polícia); gráficos, mapas e outras criações de arte acompanhadas por vinhetas; depoimentos de testemunhas e parentes, que são identificados por sua relação com a vítima, como por exemplo: “filha da vítima”; e depoimentos dos policiais que fazem parte da investigação do crime – ou que fizeram parte das investigações na época da ocorrência; como é o caso da série *Linha Direta Justiça*, que mostra casos famosos e antigos, que permaneceram sem solução.

A proposta desta série especial não é capturar um foragido, mas narrar um crime que tenha ocorrido há alguns anos, por sua riqueza dramática e seu interesse histórico. Por vezes, há participação de celebridades, quer tenham elas conhecido a vítima em questão, quer elas tenham apenas acompanhado a repercussão do crime na mídia. Nota-se, ainda, a prática, cada vez mais presente, de se escalar atores famosos, pertencentes ao elenco de telenovelas da Rede Globo, para participar da série. Esse é o caso do episódio veiculado no dia sete de outubro, sob o título *O crime da Sacopã*, cujo elenco contava com os atores Marcos Pasquim e Marcelo Serrado.

O episódio citado mostra claramente a proximidade com as novelas e minisséries da emissora. A começar pelo elenco e sua forma de interpretação, as semelhanças são inúmeras. É usada uma apresentação, com vinheta e criações de arte, feitas especialmente para este caso, semelhante às aberturas de telenovelas. Até a investigação feita pela polícia na época do crime torna-se alvo de simulação. Se não fosse pelo formato, que segue um estilo documental – com apresentador narrando os acontecimentos, imagens de arquivo e comentários atuais de pessoas famosas – diria-se que é um produto fictício como qualquer outro da programação televisiva brasileira.

No sentido de comprovar o interesse do público por fatos criminais e da força dramática que estes possuem, vale ressaltar o seguinte trecho do depoimento do jornalista Carlos Heitor Cony sobre o impacto da cobertura midiática, na época, do *crime da Sacopã*: *Foi uma novela que nem Manoel Carlos, nem Gilberto Braga, nem*

*Benedito Ruy Barbosa, nem Janete Clair, teriam condições de inventar A realidade foi muito mais poderosa do que eles.*

A estrutura da série especial *Linha Direta Justiça* se diferencia da usual do programa. Até mesmo os depoimentos de parentes são simulados, já que, por ter ocorrido há muitos anos, nem sempre é possível localizar testemunhas do crime. A narrativa ganha maior aspecto fictício nesse caso, pois além de atores famosos interpretando a vítima e o criminoso; policiais, parentes e testemunhas também são vividos por atores, tanto nas cenas, como nos depoimentos, que também são simulados.

A sensação de estar assistindo a um documentário se deve à recriação de capas de jornais da época, com fotografia dos atores que vivem as personagens, como se fosse a cobertura do crime em questão, além da menção a acontecimentos históricos do período. No episódio de sete de outubro, destaca-se que, enquanto o suspeito esteve preso, morreu Carmen Miranda, JK foi eleito Presidente da República e uma cadela foi enviada ao espaço.

Por fim, é lançada uma enquete com a seguinte questão: *Qual o principal motivo para o crime da Sacopã ter alcançado tanta repercussão em todo Brasil e ter se mantido por tanto tempo no noticiário?* O público deveria votar pelo site do programa entre as quatro opções oferecidas. O resultado divulgado na semana seguinte foi de que, com 37% dos votos, a maioria considerou que a forte repercussão do crime se deveu ao fato de tratar-se de *um triângulo amoroso que terminou em morte.*

Numa espécie de “*Você decide da vida real*”, o programa faz pensar acerca de um fato da história de nosso país e de sua respectiva repercussão na mídia, o que apresenta um importante aspecto crítico. Mas pode, no entanto, gerar confusão de linguagens e, conseqüentemente, de interpretação por parte do público, já que mistura verdade e ficção sem clara diferenciação. No encerramento do episódio citado, imagens dos atores, envelhecidas propositadamente para aparentar documento antigo, são misturadas às imagens de arquivo das pessoas que, realmente, viveram a história.

O caráter crítico da discussão levantada é uma característica marcante do último episódio analisado, cuja veiculação se deu em vinte e um de outubro deste ano. Neste programa, é tratado o caso da *Chacina de Vigário Geral*, que ocorreu em agosto de



1993. São apresentadas, em paralelo, o percurso de cada uma das vítimas no dia da chacina. Sob a forma de capítulos, cada história levava um título, tais como: *Família dos Santos*, *O metalúrgico*, *O ferroviário*, entre outros.

Além de emocionar e envolver a audiência pela dimensão dramática do que as pessoas passaram na noite de terror em que ocorreu a chacina, esse programa levantou questões sociais importantes. Dando voz aos moradores da comunidade, discutiu-se a impunidade, já que os acusados, ou não foram devidamente julgados, ou já foram considerados culpados, mas encontram-se foragidos. Falou-se, ainda, do tratamento dado pela mídia nacional e internacional, bem como as imagens da violência reverberadas por emissoras de todo mundo.

Fazendo referência a outros crimes, como o assassinato do jornalista Tim Lopes, foram discutidos os impactos da violência na vida dos habitantes das favelas. É mostrado o “pós-crime” na favela de Vigário Geral: como estão vivendo, hoje, os parentes, amigos e vizinhos das vítimas da chacina; o que não costuma ter espaço na cobertura jornalística diária.

## 7 – Conclusão

Que o programa desempenha uma função social, não há dúvida. Seja por representar uma forma de a sociedade civil colaborar para que a justiça seja feita, nos casos em que o sistema judiciário não conseguiu dar conta; seja por colocar em pauta assuntos do interesse popular, que representem uma comunidade; seja, ainda, por preencher uma lacuna que deveria ser sanada pelo poder público; o programa *Linha Direta* encontra eco junto à população brasileira.

Em cinco anos de programa, mais de trezentos foragidos já foram capturados devido a denúncias de espectadores; o que gera, de acordo com os dados divulgados no episódio veiculado em quatorze de outubro, uma média de uma prisão por semana, ou sessenta localizados por ano.

No entanto, para desempenhar essa “função social”, o programa lança mão de estratégias que passam longe do interesse neutro e imparcial de capturar foragidos da justiça. Afinal, ele está inserido na lógica do capital, faz parte de uma programação televisiva sedenta por entretenimento. De acordo com Neal Gabler, assim como os filmes de cinema e os tablóides impressos, *a televisão adora ação e suspense*, pouco se importando se são provenientes da ficção ou da realidade.

A sensação que fica após assistir alguns episódios do programa é a de que, no fim, o que importa é que os repórteres e roteiristas consigam sua história, que os espectadores tenham suas emoções e, conseqüentemente, que a mídia tenha cativada a sua platéia. Menos importante parece ser a real captura do suspeito que, em caso algum, obtém o privilégio da dúvida acerca de sua culpa ou inocência. Não há espaço para hesitação ou questionamento, o suspeito é sempre o “vilão”, ainda que não tenha sido julgado e condenado. Maniqueísmo por maniqueísmo, o da telenovela me parece menos cruel. Ao menos, ele não prejudica, diretamente, a vida dos indivíduos, que parecem não estar mais subjugados ao Estado de Direito, mas à lógica da opinião midiática.

O caráter folhetinesco do tratamento narrativo dado a um acontecimento real é explicitado no seguinte trecho, retirado do site do programa, que dizia respeito ao caso *O crime da Sacopã*, da série *Justiça: O crime tinha os ingredientes necessários para*

*chamar a atenção da imprensa. Era uma época em que não havia novelas na televisão e os crimes não estavam tão integrados no nosso cotidiano como hoje. Um cadáver desovado dentro de um carro era um fato incomum. Eram os anos dourados. A história ganhou ares de folhetim e passou a ser acompanhada com paixão pelo povo, dia-a-dia, através dos rádios, jornais e revistas.*

Apesar de estar se referindo aos anos de 1950, o trecho acima poderia ser utilizado, hoje em dia, para se referir ao próprio *Linha Direta*. O crime continua chamando a atenção da imprensa e, logicamente, do público. Um cadáver desovado em um carro, apesar de ser um fato mais corriqueiro nos dias de hoje do que era naquela época, continua gerando curiosidade; além de possuir desdobramentos que merecem ser analisados, criteriosamente, por uma imprensa comprometida. As histórias reais continuam ganhando ares de folhetim, envolvendo leitores e telespectadores, com a mesma paixão, durante dias – basta recordar o assassinato da atriz Daniela Perez, que, segundo Arbex Jr., é o maior exemplo de confusão entre vida real e ficção da TV brasileira.

Se a telenovela vira reportagem e os telejornais, entretenimento – enquanto as emissoras preocupam-se somente com os índices do Ibope – quem parece sair perdendo é o público. Em meio a tamanha confusão, o espectador não sabe mais *o que assiste, porque assiste e o quê pensar a respeito*. Vai sendo levado pela programação, optando por ver o *lhe é oferecido*, sem possuir – no que diz respeito a maior parte da população brasileira – as ferramentas básicas para interpretar as mensagens ocultas e tirar suas próprias conclusões.

## 8 - Referências

ARBEX JÚNIOR, José. *Showrnlismo: a notícia como espetáculo*. São Paulo: Casa amarela, 2001.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. 8. ed. São Paulo: Globo, 1999.

BUCCI, Eugênio. O melodrama e a gente. In: Revista TVF, Folha de São Paulo, publicada em 24 de fevereiro de 2002.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. 17. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DOC, Comparato. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

GABLER, Neal. *Vida, o filme*. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Palavra e Verdade na Filosofia antiga e na Psicanálise*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HALL, Stuart. *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson, 1988.

JOBIM, José Luís (org). *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

KOVACH, Bill. *Os elementos do jornalismo*. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Telenovela e a lógica do capital*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

PENEDO, Cristina. O Crime nos Media: Impacto e valor simbólico das histórias transgressivas. In: *Media & Jornalismo*. [online]. nov. 2003, vol.1, no.3 [citado 18 Outubro 2004], p.89-102. Disponível na World Wide Web: <http://revcom.portcom.intercom.org.br>

PRADO, Décio de Almeida. O triunfo do melodrama. In: *João Caetano*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

RODRIGUES, Nelson. *O baú de Nelson: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928-35)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SAPERAS, E. *Os Efeitos Cognitivos da Comunicação de Massas*. Porto: Edições Asa, 1993.

SERGER, Linda. *Making a good script great*. Hollywood: Samuel French, 1987.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

SODRÉ, Muniz. A forma da notícia. In: SODRÉ, Muniz. *Reinventando a Cultura: A Comunicação e seus produtos*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

TARDE, Gabriel. *A opinião e a conversação*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1992.