

Mariana Rodrigues de Lima

**Espetáculo televisivo: a construção sensacionalista do programa Linha
Direta da Rede Globo**

**Belo Horizonte
2005**

Mariana Rodrigues de Lima

**Espetáculo televisivo: a construção sensacionalista do
programa Linha Direta da Rede Globo**

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social,
do Departamento de Ciência da Comunicação do Centro
Universitário de Belo Horizonte – UNI-BH, como
requisito parcial para obtenção do título de bacharel em
Jornalismo.

Orientador: Prof. Luciano Andrade Ribeiro

Belo Horizonte

2005

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	4
2 O MUNDO MÁGICO DA TELEVISÃO E O JORNALISMO NELE INSERIDO.....	9
2.1 O telejornalismo como show de variedades.....	13
2.2 A linguagem própria do jornalismo de televisão.....	17
2.2.1 Apresentação que faz a diferença.....	19
3 VIOLÊNCIA NA MÍDIA: O USO E ABUSO DO SENSACIONALISMO.....	22
3.1 A imprensa sensacionalista.....	26
4 ESTUDO DE CASO DO PROGRAMA LINHA DIRETA.....	33
4.1 Sobre o programa Linha Direta.....	33
4.2 Descrição resumida de cada caso analisado.....	35
4.3 A prática do Linha Direta X As teorias do telejornalismo.....	37
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	53

1 INTRODUÇÃO

O uso de programas populares e apelativos por parte da maioria das emissoras da TV aberta não é fenômeno atual, mas teve início logo que se viu necessária a batalha pela audiência, em vista do lucro. Para que haja manutenção da preferência do telespectador, a maioria das emissoras constantemente adequa sua grade de programação ao tipo de produto que lhe proporcione maior audiência. Tal prática pode implicar negligência perante a qualidade da programação, levando ao público produtos com pouco conteúdo informativo, apelativos e de mau gosto, mostrando nenhum comprometimento com o enriquecimento cultural da sociedade.

Existem vários recursos que podem ser utilizados na tentativa de produzir programas com o potencial de atrair o grande público. Um desses recursos que tem se mostrado bem eficiente é o uso do sensacionalismo. No jornalismo de TV, em especial, a vantagem do uso da imagem se torna um facilitador para que os programas de cunho sensacionalista atinjam seu objetivo de cativar a audiência. Eles se pautam majoritariamente pelo noticiário policial, expondo de maneira inapropriada e gratuita as imagens da violência, desgraça e sofrimento alheio. Por algum motivo, esse tipo de exibição caiu no gosto popular, e isso mantém viva a chama que alimenta a produção cada vez mais abundante e descarada desse tipo de “jornalismo”.

Principal matéria prima para a construção da notícia sensacionalista, e também disseminada por toda cultura midiática, a violência se apresenta na vida real como um problema que toma proporções cada vez maiores. Por esse, motivo, não é de se estranhar que ela esteja tão presente na mídia. Sua presença, como notícia, não é o problema aqui apontado, mas sim a forma como essa notícia é construída e levada ao público. O tipo de tratamento que o telejornalismo dá a esse

assunto deve ser cuidadoso, tendo em vista o intuito informativo e, porque não, construtivo no sentido de ajudar a amenizá-lo, e não torná-lo banal.

Fatores como desigualdade social, alto índice de analfabetismo, entre outros, fazem com que, no Brasil, a televisão desfrute de um privilégio tão grande que chega a assumir a posição de única via de acesso à informação e ao entretenimento para grande parte da população. Essa verdade põe sobre as emissoras uma grande responsabilidade social que, provavelmente, não está sendo cumprida, uma vez que as estações de TV estão muito mais motivadas por seus interesses mercadológicos do que pelas reais necessidades da população. Não só os programas de entretenimento, mas também os telejornais, são moldados no formato espetacular, que representa a “fórmula mágica” capaz de garantir a atenção do público.

A Rede Globo, líder absoluta entre as emissoras da televisão brasileira, não foge à regra quando o assunto é espetacularização no telejornalismo e banalização do noticiário de violência. Esses fatores podem ser facilmente encontrados em um dos programas que compõe sua grade semanal, o Linha Direta. A proposta desta monografia consiste justamente em desenvolver um estudo de caso do programa Linha Direta, a fim de investigar e responder a questão principal: Como a construção televisiva do programa *Linha Direta* conduz a linguagem jornalística para um produto sensacionalista? E as questões secundárias: Qual é a linguagem usada na narrativa jornalística do programa? Como o programa explora o sensacionalismo? Como o programa explora as imagens? Como o programa se propõe a ajudar a sociedade?

O programa Linha Direta foi escolhido como objeto de análise dessa pesquisa, porque é um relevante exemplo de programa jornalístico com cobertura policial, que oferece subsídios para ilustrar os fenômenos dessa prática, a serem abordados ao longo deste trabalho. O principal fator

que impulsionou a escolha pelo assunto é que, em um país como o Brasil, onde a violência torna-se um problema cada dia mais sério, é importante que a mídia adote uma nova abordagem em relação ao tema, contextualizando corretamente a violência, mostrando as verdadeiras causas que levam a esse problema, e as possíveis soluções. Partindo de uma concepção pessoal sobre o que analiso como programação séria, ética e de interesse público, sinto-me, de certa forma, indignada frente à falta de responsabilidade e preocupação com o tema da violência.

Este trabalho foi realizado a partir da hipótese de que *O Linha Direta* faz a construção simbólica da violência extraindo um fato do cotidiano do seu contexto social e cultural e transformando-o em um produto melodramático, através da simulação fictícia dos crimes. Fatos violentos do cotidiano são mostrados de maneira exagerada, espetacular, descontextualizada. Dessa forma, o *Linha Direta* atribui aos episódios verídicos um aspecto de melodrama, como se fossem uma novela, ou qualquer outra obra fictícia.

A priori, é também sugerido que o programa explora o sensacionalismo dando ênfase ao sofrimento dos familiares das vítimas, convidando-os para depoimentos carregados de lágrimas e emoção, induzindo o telespectador a sentir o mesmo. O programa constitui-se basicamente da exposição de crimes bizarros e ainda explora o sensacionalismo nas reconstruções dramáticas dos crimes, cheias de detalhes e aspectos que seriam totalmente irrelevantes se seu objetivo fosse fazer um jornalismo investigativo e de denúncia. Ele ainda se propõe a ajudar a sociedade através da denúncia dos criminosos foragidos. Esse serviço acaba servindo como desculpa para manter no ar um programa cuja verdadeira pretensão é prender o telespectador, sempre através do uso de muito sensacionalismo.

Para atingir os objetivos dessa pesquisa, e comprovar ou não as respostas hipotético-dedutivas, foram adotados basicamente dois procedimentos: a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental, entendidas aqui como procedimentos metodológicos. Foram coletadas gravações de quatro edições do programa *Linha Direta*, nas datas de 08/08/2005, 15/08/2005, 06/10/2005 e 20/10/2005. O trabalho conta ainda com os seguintes capítulos temáticos: Capítulo 2 - O mundo mágico da televisão e o jornalismo nele inserido ; Capítulo 3 – Violência na mídia: o uso e abuso do sensacionalismo.

No segundo capítulo, a discussão é em torno das particularidades da televisão como meio de comunicação e de como o telejornalismo se insere nesse contexto, também com uma linguagem própria e diferenciada da usada em outros veículos de informação. Sabe-se que a televisão é destacada como o veículo de comunicação mais privilegiado pelas massas, muitas vezes chegando a ser a única fonte de informação de um grande número de pessoas, principalmente no Brasil. Uma das explicações dadas a essa preferência é o fato de a TV poder mostrar as imagens do que acontece, mais do que contar os fatos. O princípio central de funcionamento da televisão é a exibição, isso lhe dá a potencialidade de transformar qualquer realidade, fato, ou acontecimento, em espetáculo. Nela, o jornalismo acompanha essa tendência e se caracteriza pela soberania das imagens, o que muitas vezes ocorre em detrimento do texto e da qualidade da informação.

O capítulo três discorre a respeito de como a violência é retratada pela mídia, e o uso do sensacionalismo, que parece ser comum a essa prática. A discussão tem como base o fato de que a violência é parte indissociável da vida em sociedade, então, naturalmente, ela se torna assunto recorrente na mídia. Mas a maneira como ela é retratada gera polêmica, principalmente quando há o abuso do sensacionalismo. Outro aspecto observado é o gosto do grande público por assistir

à cenas chocantes e histórias grotescas, recheadas de aspectos controversos sobre como são exibidas.

A leitura deste trabalho proporcionará a reflexão sobre assuntos como espetacularização no telejornalismo, violência disseminada na mídia, uso exacerbado e irresponsável do sensacionalismo e negligência por parte da mídia frente à responsabilidade social à ela atribuída. Não há dúvidas sobre a relevância acadêmica e social da abordagem desses temas e seu relacionamento direto com um estudo de caso de um programa real e de grande audiência, como é o Linha Direta.

2 O MUNDO MÁGICO DA TELEVISÃO E O JORNALISMO NELE INSERIDO

Guilherme Jorge de Rezende (2000) e Eugênio Bucci (1997), quando discursam sobre a televisão no Brasil, concordam em afirmar que seu espaço é altamente privilegiado. Isso porque as pessoas dão grande valor à imagem, ao espetáculo, e a TV tem o poder de transformar o visual em espetacular. Assim como Rezende, Bucci afirma que a função da televisão é entreter, e os telejornais não escapam à essa regra, tornando prioridade o critério da imagem mesmo quando se trata da seleção de notícias. Para Rezende, o jornalismo na televisão adota critérios próprios do veículo na seleção do fato noticioso, passando a dar prioridade ao aspecto visual das informações. O perigo dessa prática é quando o jornalismo foge do seu conceito original, podendo adquirir forma de show ou apelar para o sensacionalismo.

O uso ordinário da televisão, segundo Pierre Bourdieu (1997), ainda traz perigos inerentes, na medida em que a imagem tem o poder de produzir um efeito real sobre os telespectadores. Assim, além de ver, eles são levados a crer em tudo que vêem, por esse poder particular da imagem. Por ter esse poder, a TV pode vir a exercer influências praticamente soberanas sobre a opinião pública, pois tudo que mostra está carregado de implicações do cunho político, ético etc. Para Bourdieu, essas implicações são capazes de desencadear sentimentos fortes, frequentemente negativos, como o racismo e a xenofobia.

Outro aspecto intrínseco à televisão é o fato de que o espaço público brasileiro está delimitado por ela. Para Bucci, as pessoas só tomam conhecimento dos fatos ocorridos, depois de mostrados na tela. Assim, a televisão passa a exercer uma função além da que é pretendida e, de um instrumento de registro, torna-se um instrumento de criação da realidade. Bourdieu afirma que a

narração, ou seja, a ação da TV relatar os fatos ocorridos, já implica em uma construção social da realidade, que é capaz de exercer efeitos sociais imperativos sobre a população, implantando idéias como lhe convém.

E, insensivelmente, a televisão que se pretende um instrumento de registro torna-se um instrumento de criação da realidade. Caminha-se cada vez mais para o universo em que o mundo social é descrito-prescrito pela televisão. Ela se torna árbitro do acesso à existência social e política (BORDIEU, 1997, p. 29).

Essas afirmações que defendem o fato de que a televisão será sempre parcial, mesmo que de maneira inconsciente, vão ao encontro das regras teóricas do que seria o fazer televisivo ideal. Para Jean-Jaques Jaspers (1998), a informação televisiva, por se dirigir a um público diferenciado, impõe como regra não defender nenhum ponto de vista particular, apenas apurar e apresentar informações de maneira imparcial. Isso implica dizer que a televisão deve sempre informar da maneira honesta, ou seja, sem deformar os fatos de maneira consciente; e rigorosa, confrontando fontes e recorrendo apenas a elementos confirmados. Jaspers concorda com Bourdieu ao afirmar que todo discurso sobre o real é uma interpretação do real. Porém, defende que, ainda assim, é possível que se alcance a imparcialidade, adotando-se a objetividade ao apresentar qualquer informação.

Outra função atribuída à televisão é de que ela é o vetor que faz possível a junção do grande público de um país, que são separados por inúmeras razões, mas se vêm conectados no momento em que são todos telespectadores de um mesmo fato mostrado na TV. Dominique Wolton (1996) afirma que, através da televisão, o grande público pode criar uma forma fictícia de comunicação entre ele mesmo, ação que constitui um aspecto típico da sociedade individualista de massas. Wolton faz um paralelo entre dois tipos de televisão os quais ele

denomina “fragmentada” e “geralista”. A televisão fragmentada é aqui entendida como aquela concebida a um público específico, constituída majoritariamente pelos canais assinados, e ao alcance apenas das classes mais altas. Ela segue a lógica da especialização da programação, de modo a oferecer, à um público restrito, um número limitado de gênero de programas. O princípio básico dessa iniciativa é o culto à liberdade individual, em detrimento da massificação do espectador. Dessa forma, ela nivela os gostos do público, impedindo a manifestação da diversidade, nesse estilo de televisão.

Mas é a primeira televisão, chamada geralista, que caiu no gosto das massas e até hoje garante o triunfo desse veículo. Voltada ao grande público, ela carrega a obrigação de agradar à todos, o que muitas vezes a leva à prática da reprodução constante de estereótipos e da veiculação de programas feitos na medida certa do que é tido como “receitas de sucesso”, os chamados programas populares. E o público não deve mesmo esperar grandes inovações desse tipo de TV, já que, “a televisão geralista joga no certo, nos grandes fatores de identificação coletiva” (WOLTON, 1996, p. 105).

Assim como Bourdieu, Wolton afirma que a televisão é tida como uma representação da sociedade em que está inserida e participa diretamente da construção da realidade social. Nesse sentido, se a televisão geralista pode ser chamada de “espelho” da sociedade, a fragmentada seria um espelho quebrado. A televisão geralista mistura programas de informação e de entretenimento, dois gêneros que são a origem do sucesso da TV, e que também são representações de dois aspectos reais da vida: o mundo objetivo e o mundo da distração. A convivência entre informação e lazer em um só canal desempenha um papel de unidade social e cultural. Isso porque, ao realizar essa reunião, o canal geralista torna presente em sua

programação a complexidade da experiência histórica e apresenta a idéia de que a mistura da televisão remete à mistura da realidade.

Apesar de ser voltada ao grande público, a televisão geralista possui elementos que a permitem dar ao espectador uma sensação de comportamento ativo. Um deles é a interatividade, que permite elevar a relação entre a televisão e o espectador à um nível mais próximo do individual. Esse fator pode ser observado em programas que realizam pesquisas de opinião, promovem jogos e, inclusive, em programas policiais.

Uma forma derivada disso [da interatividade] pode ser vista no desenvolvimento das pesquisas de opinião, e nas emissões interativas que, dos jogos de ontem aos programas policiais de hoje – chamados às vezes de “televisão mundo cão” ou “televisão verdade” pelos promotores, o que revela ao menos uma indecisão – constroem situações em que a interação é mais e mais nítida entre o público e os estúdios, notadamente pela busca do culpado e do final a ser dado à trama (WOLTON, 1996, p. 107).

Defendendo a televisão geralista, Wolton afirma que sua força está justamente no fato de que ela se dirige à todo mundo, constituindo assim um importante laço social da sociedade individualista de massa, num momento em que os mecanismos de fragmentação social parecem dominá-la. Trazendo essa discussão para a realidade do Brasil, a Rede Globo é apontada como grande parte da tradição da televisão no país, e um dos símbolos da identidade brasileira:

De fato, A Globo coloca-se como uma indústria, um instrumento de modernização e integração e um fator de identidade nacional. Ela é um instrumento de massa numa sociedade hierarquizada. Se o seu objetivo não é modificar as estruturas sociais, é, pelo menos, saber apreendê-las e acompanhá-las. Aí encontramos de imediato o papel do laço social da televisão (WOLTON, 1996, pgs. 159 e 160).

Através dessa visão, conclui-se que o fato do público confiar na televisão confere ao veículo um papel de laço social. Bucci (1997) concorda com Wolton, afirmando que, mesmo o público brasileiro, com a grande desigualdade social na qual está inserida, tem a sensação de união social quando, por exemplo, assiste a um jogo de futebol da seleção brasileira.

Por atingir um público em grande parte de baixo nível cultural e quase nenhum senso crítico, a TV coloca-se num lugar que lhe atribui grande responsabilidade social e política. Mas, para Rezende (2000), esse papel de prestação de serviço à população é deixado de lado, frente às pressões mercadológicas sofridas pelas emissoras. A gana por audiência leva a maioria das emissoras a adotar uma “fórmula mágica”, capaz de atrair e prender a audiência de um público tão diversificado como o brasileiro. Essa fórmula é o formato espetacular, quase sempre acompanhado de boas doses de sensacionalismo, que está presente na maioria das programações, seja ela de ficção ou de caráter jornalístico. Para Bourdieu (1997), a medida da taxa de audiência de que se beneficiam as emissoras acabou por tornar-se o juízo final até mesmo do jornalismo, e o mercado passa a legitimar toda e qualquer prática televisiva.

2.1 O telejornalismo como show de variedades

Olga Curado (2002) explica que programas de notícias integram a grade de programação de todas as emissoras brasileiras, de acordo com a lei que prevê a obrigatoriedade do uso de cinco por cento do horário da programação diária para o serviço da informação. Com isso, os telejornais devem cumprir a tarefa de noticiar ao público os fatos relevantes ocorridos ao seu redor. Cabe ao jornalista a tarefa de discernir, entre os acontecimentos, os que serão ou não transformados em notícia a ser divulgada pelo telejornal, tornando-os, assim, de

conhecimento público. A notícia completa deve revelar os aspectos principais de um fato ocorrido, como seus personagens, o local do ocorrido, as circunstâncias que o rodearam, situando o acontecimento em seu contexto histórico e social.

Existem critérios a serem utilizados pelo jornalista na escolha dos fatos com potencial noticioso. Em geral, é sabido que o fator que mais atribui valor a um acontecimento, para que ele vire notícia, é a excepcionalidade da afirmação. Mas não é apenas esse caráter de rompimento com o usual que irá definir a escolha do noticiável. Existem outros elementos que agregam, ao fato, o valor notícia, como: atualidade, proximidade, proeminência (da pessoa envolvida), impacto e significância. Mauro Wolf (1987) sistematizou estes atributos dos fatos noticiáveis, utilizando o conceito de noticiabilidade para descrever a aptidão de um fato para tornar-se notícia. Segundo ele, a noticiabilidade é constituída pelo conjunto de requisitos que se exigem dos acontecimentos para adquirirem a existência pública de notícia. No caso do telejornalismo, segundo Curado (2002), o critério mais usado é a abrangência, ou seja, o universo de pessoas às quais o fato possa interessar. O fato de a televisão priorizar o aspecto da amplitude de interesse do público, pode levá-la à tendência da transformação da notícia em entretenimento ou espetáculo.

Para que se possa obter um esclarecimento maior sobre os tipos de jornalismo praticados na TV, temos que levar em conta os variados tipos de produção informativa. Alguns exemplos, dados por Jaspers (1998), são: a série, o debate, o talk-show, o magazine temático, a reportagem por ocasião, as combinações de diferentes gêneros. Muitas vezes, essa variedade de estilos de programas levam à uma confusão, por parte do telespectador, sobre o que é simplesmente entretenimento, ficção e o que é jornalismo sério. Acontece ainda de alguns programas jornalísticos recorrerem a representações fictícias de acontecimentos reais. Jaspers

afirma que uma possível consequência dessa prática é o risco de o telespectador não fazer a distinção entre ficção e representação jornalística da realidade. Sobre essa prática, Curado (2002) alerta que é preciso cautela para não destacar gratuitamente aspectos que vão dar ainda mais dramaticidade ao fato, a reconstituição minuciosa de detalhes sórdidos de um crime, por exemplo, é totalmente dispensável. Recursos de imagem que ajudem na caracterização do aspecto ficcional da cena são bem vindos, pois não deve haver dúvidas para o telespectador que trata-se de uma simulação do ocorrido.

Para Rezende (2000), este sincretismo entre realidade e ficção no discurso televisivo é um dos efeitos da constante busca pela espetacularização dos fatos. A televisão brasileira promove em seu público a inconsciente abolição das fronteiras entre o real e o imaginário. E o aspecto mais preocupante dessa questão é que esse fato se estende à prática do jornalismo, que acaba tomando ares de teledramaturgia. José Arbex Jr (2001) chega a comparar o fazer jornalístico com um espetáculo de circo. Para o autor, a notícia é espetáculo na medida em que provoca o enfraquecimento da fronteira entre o real e o fictício. O autor aponta vários fatores que considera responsáveis pela transformação do jornalismo em show. A informação abundante, a concorrência, a busca incessante por furos e a exaltação da novidade são alguns deles.

Arbex Jr. também afirma que o modo como as notícias são apresentadas na TV é ditado pelo impacto da imagem. O ritmo da transmissão pode ser associado a o de um videoclipe, onde “uma sucessão de imagens é ‘costurada’ de maneira aparentemente aleatória, mas que em seu conjunto reforçam uma certa mensagem.[...] No caso do telenoticiário, as imagens reiteram uma certa percepção de mundo.” (ARBEX JR. 2001, p.53). Rezende reitera que, na maioria das vezes, o telejornalismo privilegia as imagens mais atraentes, deixando em segundo plano o seu real valor jornalístico, exibindo um conjunto de notícias constituído essencialmente de *fait divers*

(acontecimentos como acidentes violentos, crimes bizarros, entre outros, sempre com potencial sensacional, espetacular).

Mais do que deixando de lado o real valor jornalístico dos fatos, o telejornalismo também se importa muito pouco com o texto. Atualmente, o jornalista ideal é aquele capaz de transmitir a notícia da forma mais simples possível, escrevendo o mínimo necessário, no melhor estilo “curto e grosso”. Sobre essa questão Rezende então faz uma indagação preocupante:

Se no jornalismo impresso, destinado à parcela mais instruída da população, a palavra vem perdendo sua expressão, que lugar estaria reservado ao código verbal no telejornalismo, em face do papel concedido às imagens na confecção da mensagem jornalística? (REZENDE, 2000, p. 26).

Rezende verifica que a TV adota critérios próprios na seleção do fato noticioso, conferindo prioridade ao aspecto visual das informações que se pretende divulgar, e o jornalismo foge do seu conceito original, adquirindo forma de show. Sobre essa prática, Bourdieu faz uma analogia interessante ao afirmar que “os jornalistas têm óculos especiais a partir dos quais vêem certas coisas e não outras, e vêem de certa maneira as coisas que vêem” (BOURDIEU, 1997, p. 25). Assim, tudo que é mostrado pelo telejornalismo, é fruto de uma seleção e construção do que é selecionado. E, para Bourdieu, o principal critério utilizado nesta seleção é a busca do sensacional, do espetacular. O autor conclui a questão do show no telejornalismo, apontando que a televisão, por si só, convida à dramatização. O simples fato de por a imagem de um acontecimento em cena exagera-lhe a importância, a gravidade, e o caráter dramático, trágico.

2.2 A linguagem própria do jornalismo de televisão

Para falar da linguagem específica adotada pelo telejornalismo, primeiro deve-se entender um pouco mais sobre o papel da linguagem. Thomas Berger e Peter Luckmann (2003) afirmam que a linguagem é elemento fundamental para a participação do indivíduo na realidade em que está inserido, e sua compreensão é essencial para o entendimento da realidade da vida cotidiana, pois a própria construção dessa realidade se dá através desse elemento. A linguagem tem origem e encontra sua referência primária na vida cotidiana. Sendo um sistema de sinais, ela tem a qualidade de transformar a subjetividade em objetividade. Assim, a linguagem estabelece a realidade do senso comum, um acervo social de conhecimento do qual todos participam.

Pode-se apontar a televisão como algo que se tornou um legítimo distribuidor social deste conhecimento, com participação ativa e determinante na construção social da realidade. Para Arbex Jr. (2001), a televisão tem a capacidade de criar “mundos reais” e essa realidade é vivida no íntimo dos telespectadores. O telejornalismo é o principal executor dessa tarefa, e para tanto, utiliza-se de uma linguagem própria.

Vera Íris Paternostro (1999) aponta os três elementos intrínsecos ao telejornalismo: a imagem, a informação e a emoção. A autora sublinha o poder que imagem representa no telejornalismo, por ser capaz de expressar o que palavra nenhuma consegue. Diante desse fato, o jornalista de TV deve ter em mente o respeito à força da informação visual, procurando sempre casar o texto ao que o espectador vê na tela. Respeitada essa particularidade do texto jornalístico de televisão, deve-se ainda fazê-lo de forma coloquial, clara e precisa. A autora afirma que esses são os principais desafios na produção de um bom texto telejornalístico: sincronia com a imagem e simplicidade na escrita.

A televisão apresenta uma limitação em relação à análise da mensagem que emite: Apesar de se impor através da informação visual, ela falha no aspecto em que transmite as notícias de maneira breve e superficial. Mas, segundo Paternostro, a desvantagem da superficialidade, aliada à vantagem da imagem, gera na TV o potencial de despertar no espectador o interesse por conhecer mais a fundo os fatos por ela mostrados. Assim, a TV exerce um papel motivador, como meio de comunicação.

Além da informação visual e da superficialidade, outras importantes características estruturais desse veículo, para as quais o jornalista deve atentar ao escrever o texto de TV, são: imediatismo, a capacidade do veículo de transmissão da notícia em tempo real; alcance, a grande abrangência da TV exige cuidado no tratamento da notícia que poderá ser assistida por todas as classes sociais e interpretada de maneiras distintas; a instantaneidade, pois a mensagem deve ser captada de uma só vez; o envolvimento causado pela forma “pessoal” de contar a notícia que seduz e atrai o telespectador; e por fim o índice de audiência, fator que interfere diretamente no posicionamento da emissora, de acordo com o retorno do público.

No telejornalismo, o texto é escrito para ser falado pelo locutor e ouvido pelo telespectador. Isso implica numa preocupação preponderante em relação à facilidade que deve ser imposta ao telespectador, para que ele seja capaz de entender a notícia instantaneamente. Essa facilidade será alcançada se o jornalista mantiver o padrão de texto coloquial, utilizando-se de frases curtas e dando atenção especial ao ritmo do texto, que não deve ser nem agressivo, nem monótono. Outra preocupação é fazer com que o texto e a imagem caminhem juntos, de maneira a se completarem na medida certa. “Sem descrições redundantes, com informações fundamentais, simples e direto, o texto vai naturalmente se casar com a imagem”

(PATERNOSTRO, 1999, p. 73). O ingrediente final que deve ser acrescentado ao texto, para garantir a transmissão da notícia com qualidade ideal para a TV é a emoção, elemento essencial a esse veículo, presente no próprio jornalista.

O jornalista é tido como principal mediador entre a população e as fontes de informação, poder que o atribui grande responsabilidade. Ao discorrer sobre as regras a serem observadas pelo jornalista na televisão, Curado (2002) atenta para as questões da precisão e da imparcialidade. A primeira é alcançada através de uma boa apuração, baseada em fontes confiáveis, ou do relato preciso de um fato, testemunhado pelo próprio jornalista. Mais do que ter os fatos corretos, é preciso também evidenciar todos os ângulos de uma mesma estória. Essa regra deve ser mantida em comum acordo com a da imparcialidade, onde a ênfase de diferentes visões deve manter-se na mesma medida. Um bom jornalismo também não pode se valer apenas da opinião de suas fontes, cabe à reportagem a apuração e apresentação dos fatos relevantes para o esclarecimento dos acontecimentos noticiados.

2.2.1 Apresentação faz a diferença

No ato da transmissão, a postura do jornalista pode fazer toda a diferença. O repórter de TV faz uso de sua imagem frente às câmeras para passar a informação ao público. Assim, ele deve encontrar a melhor maneira de se relacionar com a câmera para obter uma boa presença de vídeo, essencial para que ele consiga gerar no telespectador a empatia necessária para cativar a audiência. De maneira geral a televisão causa no público um sentimento de proximidade com quem ele vê na tela. No caso do repórter ou apresentador de um telejornal, será atribuído mais credibilidade e empatia àquele que for percebido como alguém que se

coloca no lugar do público, percebe seus anseios e necessidades, portanto está apto à informá-lo da maneira mais eficiente possível. Percebe-se então que a forma como a informação é transmitida é fator preponderante em TV, e existem elementos básicos a serem atentados pelo repórter, apresentador ou narrador para garantir a boa “vendagem” da notícia. Os fatores básicos apontados por Curado (2002) são os relativos à leitura do texto, e aparência do apresentador ou repórter.

A maneira como o texto é lido merece atenção especial para a voz e a interpretação. A voz deve ser firme e natural, sem que faça alusão à qualquer personagem ou que resulte de uma ficção. A interpretação do texto deve transmitir segurança para gerar credibilidade. A entoação deve ser adequada e coerente ao que está sendo falado, e o ritmo é marcado pela ênfase das palavras com maior peso informativo. O bom senso deve prevalecer tanto na leitura e interpretação do texto, quanto no uso adequado da imagem, evitando exageros que no vídeo tomam proporções ainda maiores e incomodam o telespectador, podendo desviar sua atenção do que realmente interessa: o conhecimento da notícia.

A maioria dos programas de cunho jornalístico da televisão têm um certo nível de padronização, no que diz respeito ao cenário, apresentador, linha editorial etc. Elementos como o cenário, fundo musical e encenações podem ser considerados recursos de linguagem utilizados pela televisão, pois carregam informações de sentidos que servem para reforçar a idéia a ser transmitida. Os cenários podem ser usados como ferramenta para enfatizar a seriedade do programa, conferindo, também à notícia, um certo nível de seriedade. Nesse caso, as características do cenário geralmente seguem a regra do equilíbrio, o que sugere a formalidade e neutralidade pretendidas por esses programas.

Sobre o equilíbrio, John Taylor (1964), ao falar sobre arte, afirma que a forma como os aspectos técnicos são utilizados num quadro têm influência na forma como o observador o perceberá. Esse conceito pode ser trazido ao jornalismo, e se afirmar que, o equilíbrio visual que lhe é característico, será associado pelo telespectador na forma de formalidade, sofisticação e elegância. A questão das cores utilizadas também serve para associar-se a idéias a serem transmitidas. Tome-se, por exemplo, um contraste clássico, como o do azul com o vermelho. O primeiro é uma cor fria e, como tal, é inconsciente e automaticamente associada ao equilíbrio. Já o vermelho, que é uma cor quente, da mesma forma será associado à emoção. No caso específico do vermelho, ainda há a questão de a cor ser a mesma do sangue humano, por isso seu significado pode também fazer alusão ao coração, e, em consequência, à emoção.

Paternostro (1999) explica que o texto do telejornalismo pode precisar de recursos visuais gráficos, para ser compreendido: as artes. Também chamado de infografia, o uso desse recurso é comum no telejornalismo e serve para ilustrar o que é dito, facilitando o entendimento. A infografia normalmente vem em forma de imagens gráficas, podendo ser mapas, desenhos, fotos ou ícones em um painel atrás do apresentador. Observa-se que esse é mais um dentre os inúmeros fatores a serem levados em conta como auxiliares na missão do telejornalismo de passar a mensagem da notícia, de uma forma peculiar, e que a deixe o mais clara possível para a captação do espectador.

3 VIOLÊNCIA NA MÍDIA: O USO E ABUSO DO SENSACIONALISMO

A famosa receita “*a girl and a gun*”, isto é “uma moça e um revólver”, usada à exaustão em Hollywood, também se estende aos veículos de comunicação na produção de notícias. Para Edgar Morin (1990), a razão do abuso dessa fórmula que inclui doses de aventura, homicídios, erotismo e temas amorosos é simples: ela funciona. O motivo que tanto atrai as o público a esse tipo de tema é que a vida cotidiana é banal demais. Sempre envolta por regras e limites impostos pela sociedade, tirando a liberdade das pessoas de extravasar seus desejos mais absurdos. Por isso, sentimos uma necessidade de identificação e projeção nos personagens da mídia, sejam eles reais ou inventados, pois sempre estão envolvidos em um espetáculo que não faz parte da medíocre existência dos “meros mortais”.

Nos jornais, revistas ou nas telas em geral, a vida é retratada de forma intensa, sempre envolta numa exuberância que compensa a falta de graça da vida real. Morin explica que, no dia-a-dia, nossos desejos e instintos são reprimidos, e a válvula de escape encontrada para liberar essa repressão é a mídia. Tanto em filmes quanto em noticiários sensacionalistas, a lei a qual a sociedade é obrigada a obedecer é transgredida. Através desses veículos, experimenta-se, por projeção ou identificação, uma liberdade exacerbada que alivia a repressão da sociedade.

Sobre a insistência da mídia em, na maioria das vezes, publicar o noticiário policial nos moldes do sensacionalismo, Cícero Christiano de Souza (1972) levanta duas questões: Por que o jornalista publica a notícia nesses moldes? Que influência tem sobre o indivíduo, ou sobre o grupo social, notícias desse tipo? A possível resposta para a primeira pergunta é que o jornalista publica notícias de violência com apelo sensacionalista porque é assim que se vende o jornal. Já que o jornal é uma empresa, obviamente ele vai apresentar esse tipo de aspecto

econômico. Souza então remete ao fato de que, se esse jornal vende, é porque ele tem leitores, e este público que o compra, o faz para satisfazer alguma necessidade.

A explicação possível dada por Souza, para essa necessidade, concorda com o que diz Morin (1990). Ela está na natureza da personalidade de todos. Na medida em que o ser humano se educa, torna-se um homem civilizado, ele está reprimindo uma série de impulsos intrínsecos à sua natureza e que, se continuassem presentes, tornariam impossível a existência de uma sociedade. Um desses impulsos é o da agressividade, comum a todos, mas que pode ser sublimado por mecanismos de compensação. Um exemplo de mecanismo de compensação é o caso de um açougueiro, que ao dilacerar a carne de um animal, sem culpa, canaliza seus impulsos de morte para àquela atividade, e assim satisfaz sua agressividade. Nem todos encontram esse tipo de válvula de escape prática para descarregar sua agressividade, e continuam com a necessidade de satisfazer-se. Daí, surge o sucesso do jornalismo policial sensacionalista, por gerar o sentimento aliviador da catarse nas pessoas. “A notícia sensacionalista, neste caso tem obviamente um sentido catártico: serve para aliviar as pressões das forças internas que não foram totalmente sublimadas, educadas” (SOUZA, 1972, p. 69).

Essa questão do instinto agressivo natural pode ser entendida através do discurso de Sigmund Freud (1997). Ele explica que a agressividade é parte fundamental e inalienável da natureza humana. E ela se apresenta na forma de impulsos internos e externos. Estão presentes constantemente no indivíduo as pulsões da vida e da morte, uma contrabalanceando a outra. São essas forças constitutivas do ser humano que têm movido, e movem, a humanidade ao longo do desenvolvimento de toda a civilização. Para Freud, a luta e o conflito incessante destas duas pulsões da natureza humana têm sido o verdadeiro motor da história. Pode-se relacionar esse fato com fome do público por ver “sangue” na mídia. Pois essa seria uma

forma de atenuar, no seu inconsciente, suas pulsões agressivas, projetando-as para os personagens da notícia que cometem a agressão. O instinto humano de transgressão das regras é uma verdade incontestável e as energias do homem sempre serão empregadas nesse combate. Projetar esse instinto no outro alivia essa pressão interna.

A cultura de massa alimenta um imaginário libertário “Como se o excesso de violência consumido pelo espírito [pela mídia] compensasse uma insuficiência de violência vivida” (MORIN 1990, p. 114). Mas Morin aponta para uma contradição, afirmando que o espetáculo da violência, ao mesmo tempo em que apazigua, incita. Ele defende que há um fundo de violência que é parte integrante e inseparável do ser humano, e a civilização é a fina barreira que contém esse instinto de se libertar. A cultura de massa pode saciar nossas fúrias, mas não nos cura delas. Sua função é, justamente, distraí-las, projetando-as em filmes e notícias sensacionalistas.

Elizabeth Rondelli (2000) já aponta para um outro aspecto da violência retratada na mídia. Rondelli sai do discurso do sensacionalismo quando fala desse assunto, e das conseqüências dessa cobertura. Para ela, é graças ao aumento dos episódios de violência nos últimos anos que o noticiário sobre a mesma ganhou mais destaque nos meios de comunicação. Com isso, surgiram também debates sobre a natureza e as conseqüências desse aumento. A realidade atual é que a violência está por toda parte, e cresce vertiginosamente, e, por isso, os episódios violentos considerados fatos jornalísticos (escandalosos, cruéis ou inusitados) ganham, cada vez mais, destaque na mídia.

Enquanto Morin (1990) afirma que a imprensa capitalista da cultura de massa usa e abusa dos piores crimes, catástrofes e desgraças, pelo valor emocional que tem esse tipo de notícia;

Rondelli argumenta que esses episódios ganham repercussão porque, mais do que meros fatos chocantes, eles são um meio de se expor, para a opinião pública, a situação de caos social, em que impera a desigualdade entre as classes. Dessa forma, a partir do momento que a mídia expõe publicamente problemas sociais, através das imagens da violência, ela transforma a violência em um ato de comunicação, uma linguagem. Os episódios violentos seriam então uma forma precária de mediação institucional entre aqueles que os praticam e o resto da sociedade.

Em relação à violência, a mídia, na sua condição de macrotestemunha privilegiada, passa a ser ator social importante dos fatos, no ato de expô-los para além dos estreitos limites onde efetivamente aconteceram (RONDELLI, 2000, p. 154).

Ao ser exposta para o grande público, a violência cotidiana se desloca dos redutos onde ocorre e ganha extrema visibilidade, provocando um debate para o qual outros atores sociais são convocados, em função de seus papéis ou responsabilidades. Nesse caso, o que passa a ser a questão principal não é se esses episódios devem ser mostrados ou não e, sim, a legitimidade de sua prática. Os meios de comunicação são o modo como os fatos ganham ampla visibilidade, por isso são privilegiados na construção de representações e mediações sociais, inclusive no que diz respeito ao crime, à violência e às pessoas envolvidas em suas práticas e sua coibição. Assim, a mídia não só mostra a violência, como induz às práticas referidas a ela. Então, se a violência é linguagem, a mídia é o meio pela qual ela se expressa. Rondelli explica que, incrustado nos atos de violência, existe uma força expressiva simbólica, o que os torna modos de comunicação daqueles que os praticam.

Segundo Rondelli (2000), as imagens televisivas operam como macrotestemunhas da violência, conferindo-lhe veracidade e repercussão pública, de tal maneira a exigir o pronunciamento de outros atores situados em vários lugares sociais. A mídia também é o lugar onde se explicitam os discursos desses atores convocados, funcionando, assim, como

uma produtora de consenso. Assim, a mídia, por ser uma mediadora dos vários discursos relacionados à violência e suas causas sociais, passa a ser também ator social importante na questão da violência. A exposição das imagens da violência serve, então, de alimento para conscientização e práticas sociais, origina ações, programa e legitima políticas.

3.1 A Imprensa sensacionalista

O sensacionalismo se caracteriza essencialmente por um aspecto que pode-se perceber em qualquer fato ou notícia: o esforço deliberado para despertar emoções fortes no espectador. Pode-se transformar uma informação totalmente, apenas por destacar-lhe mais um ângulo, do que outro. No caso do sensacionalismo, o ângulo a ser destacado será sempre o que vai chamar mais atenção, por meio de um apelo inusitado aos sentidos, capazes de despertar todo tipo de sentimento forte em quem o assiste.

Ao longo deste capítulo, já foram apontadas várias idéias que valem para explicar porque a imprensa sensacionalista atrai tanto o grande público, o porquê do fascínio por manchetes sanguinárias. Mas para aprofundar-se ainda mais nessa questão, há de se mencionar os “fait divers”. Danilo Angrimani (1995) explica que este tipo de informação é um componente indissociável da imprensa sensacionalista. Na comunicação de massa atual, os fait divers podem ser identificados como as notas escandalosas que recheiam jornais de gênero sensacionalista. Eles caracterizam-se por serem informações quentes e circunstanciais, mas que sempre possuem um toque de bizarrice. Acidentes espetaculares, suicídios, crimes macabros, são alguns dos exemplos citados no livro.

Pela sua definição, percebe-se que os fait divers, naturalmente, são eficientes atrativos do interesse do grande público. Isso porque, como já apontado no tópico anterior, sabe-se que as pessoas estão acostumadas a reprimir seu lado obscuro, por isso, a maioria delas vê nessas notícias uma válvula de escape. Sobre esse assunto, Morin (1990) afirma:

No fait divers, as proteções da vida normal são rompidas pelo acidente, catástrofe, crime, paixões, sadismo. O universo do fait divers tem em comum com o imaginário (o sonho, o romance, o filme) o desejo de enfrentar as coisas, violar tabus, levar ao limite a lógica das paixões. (MORIN 1990, p. 113)

O fait divers não usa meias palavras para relatar um fato. Pelo contrário, ele destaca o lado mais horrível de uma fatalidade. E isso tudo é consumido pelo público de maneira banal, “não como um rito criminal, mas na mesa, no metrô, com café e leite” (MORIN, 1990, p. 115). O fait divers é um recurso comumente utilizado pelo jornalismo sensacionalista, porque ajuda esse gênero a manter a íntima relação texto-público, que lhe é característica.

Através do sensacionalismo, o espectador realiza seus sonhos mais inconscientes e inaceitáveis. Porém, nesses casos, a presença do horrível é atenuada por ser consumida através do jornalismo. A ato de se ler ou assistir a uma notícia sensacionalista é banalizado pelo modo como o ritual é feito, uma atividade cotidiana. Uma pessoa que vê um morto no jornal, ainda que ela tenha consciência de que ele não é fictício como o de um filme, sente-se bem pelo simples fato de não ser ela a pessoa morta. A catarse passa a ser uma necessidade cotidiana.

Um dos pontos fundamentais pelo qual pode-se distinguir a simples informação do produto sensacionalista é a linguagem usada pelo meio de comunicação. É esta linguagem específica que remete ao inconsciente do grande público, atendendo às suas necessidades psicológicas e coletivas. Angrimani (1995) explica que qualquer veículo tem o potencial de produzir uma

notícia sensacionalista, para isso, basta que ele saia de sua linguagem habitual, e passe a enveredar por essa via.

Existem dois elementos que podem ser percebidos na linguagem editorial usada pela mídia, de acordo com Angrimani (1995). São eles: o signo e o clichê. Ambos também funcionam como mecanismos de defesa criados pelo ego. O signo, por exemplo, tem a função de limitar o ego em relação ao objeto, impondo uma separação necessária entre o sujeito e o objeto. Para explicar essa função, de maneira prática, Angrimani cita Marcondes Filho, que afirma:

Vejamos signo na cabeça do telespectador. Ele age como um mecanismo de defesa do ego, pois baseia-se na necessidade que se tem de negar a realidade, de recalcar as experiências desagradáveis, evitando os conflitos com as normas sociais ou com as situações da vida. Seu funcionamento é o seguinte: o ego não se envolve com o objeto, ou seja, com a cena musical, com a dor, com a alegria transmitida no vídeo. Tudo fica do lado de fora do sujeito; distante. (MARCONDES FILHO¹ apud ANGRIMANI, 1995, p.37)

Através do signo a mídia pode mostrar ao espectador qualquer fato social ou acontecimento, sem que isso lhe cause um sentimento profundo, já que tudo que for mostrado, será feito de forma “domesticada”. “Os signos filtram as desgraças, os problemas, as dores reais e, através disso, fazem com que os telespectadores convivam mais naturalmente com a miséria, com a violência, tornando mais digerível sua vida” (MARCONDES FILHO² apud ANGRIMANI, 1995, p. 37). Nesse sentido, a linguagem signa quando usada pela mídia, funciona como uma barreira entre a emoção e o espectador.

O outro elemento de linguagem citado é o clichê, que assim como o signo, é um mecanismo de defesa. Em contrapartida ao primeiro, o clichê age no sentido de aproximar o ego ao objeto, por meio de uma fusão inconsciente. Quando o clichê é usado, o efeito é de que o espectador

¹ MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 1988.

² Idem

se entregará à estória, se emocionará junto aos personagens, enfim, deixar-se-á levar pela emoção.

Se na linguagem dos signos ele [telespectador] se separa da emoção, na linguagem dos clichês ele se funde com ela, se entrega a ela. O que distingue essa fusão dos sentimentos reais, das emoções verdadeiras, é seu caráter de clichê, que significa que as tristezas, as dores, as lágrimas relembram inconscientemente ao telespectador momentos emocionalmente fortes de sua vida (MARCONDES FILHO³ apud ANGRIMANI, p. 38).

Na televisão são vários os programas, jornalísticos ou não, que lançam mão do clichê como recurso para emocionar e cativar o telespectador. Podemos observar então que, enquanto o signo isola o indivíduo da emoção, intelectualizando, objetivando, racionalizando o objeto, o clichê oferece livre acesso do telespectador ao campo do sentimento, de maneira fácil, espontânea e inconsciente. Para Angrimani, o uso do clichê é essencial ao veículo que se pretende sensacionalista:

Os mídia, quando querem ser sensacionalistas, não podem atuar de forma sgnica. A linguagem editorial sensacionalista é a do clichê. O sensacionalismo não admite distanciamento, neutralidade, mas busca o envolvimento. É preciso chocar o público. Fazer com que as pessoas se entreguem às emoções e vivam com os personagens. A linguagem editorial precisa ser chocante e causar impacto. O sensacionalismo não admite moderação (ANGRIMANI, Pgs. 39,40).

Alberto Dines (1972) cita como exemplo de sensacionalismo lingüístico um caso clássico do jornalismo que, na maioria das vezes, passa despercebido, que é quando uma fonte qualquer declara a um repórter que “pode” fazer “tal coisa” e, ao escrever a matéria, o repórter escreve: “fulano vai fazer tal coisa”. No caso específico do jornalismo policial, é comum observar-se que, muitas vezes, o repórter chama se assassino aquele que ainda nem foi julgado. “Os nossos jornais populares sabem utilizar as palavras certas; as palavras que provocam sensações. [...] E a nossa imprensa sensacionalista está aí para nos ensinar que ‘estragalhar’ diz mais do que ‘mutilar’” (DINES, 1972, pgs. 18, 19).

³ Idem 2 e 1

A linguagem é uma maneira de identificar a notícia sensacionalista, mas bem antes de ela ser aplicada no relato do fato, uma etapa anterior já havia definido que aquela notícia teria o caráter sensacional: a escolha da pauta. Para Dines, o simples fato de o jornalista escolher o que é ou não notícia já é uma prática sensacionalista, pois ao fazer essa escolha, a medida do repórter é: o que vende e o que não vende. Nesse caso, sabe-se que quanto mais sensacional, mais atrairá a atenção. Dines (1972) ainda vai mais longe nessa generalização, e afirma que toda primeira etapa de qualquer processo de comunicação é sensacionalista, por ser a luta por despertar atenção. Nesse pensamento, o próprio lead entra como recurso, pois serve para destacar e resumir os elementos mais atrativos de uma história, o que levaria o leitor a se interessar pelo restante.

Mas para não correr o risco de haver uma generalização da classificação de todo jornalismo como sendo sensacionalista, há de se frisar que, no sensacionalismo, poderá sempre se observar o dissincronismo exagerado entre a real importância do fato e a ênfase dada pelo meio de comunicação ao noticiá-lo. Esse é o fator que incomoda no sensacionalismo. Darcy Arruda Miranda (1972) aponta para os aspectos negativos dos exageros desse tipo de jornalismo e condena os profissionais que a praticam, afirmando que isso é um abuso da liberdade de imprensa.

E a imprensa se transforma então um palanque da mediocridade e, por via da contaminação, mediocrizando as massas com o sabor leucêmico do sensacionalismo sem peias, quando não devassa lares, para recolher as dejeções das infelicidades domésticas e carregá-las para o esgoto da publicidade e das denigrições. (MIRANDA, 1972, p. 37).

Há ainda, casos em que não só esse tipo de notícia não apresenta benefício, como ainda pode acarretar mais desgraças. Elas podem excitar a quem as assiste, à prática de outros crimes, como no caso do relato detalhado de um assassinato bem sucedido. Ou, ainda, podem despertar o ódio e desejo por vingança, incitando à prática de mais violência, contra os

malfeitores. Souza (1972) afirma que esse é um perigo real, no aspecto sócio-psicológico da questão. Pois, se para a maioria das pessoas, o conhecimento desse tipo de notícia provoca a sensação de catarse, para outras, ele soa como um convite para fazer o mesmo. Pode-se até incitar uma carreira criminal, por achar que os jornais que noticiam crimes horrendos, de bandidos perigosos, conferem um certo status às avessas ao criminoso. A esse fenômeno, Souza dá o nome de vaidade criminal, que pode ser cultivado pela imprensa sensacionalista.

Para Jaspers (1998), o jornalista compromete sua responsabilidade moral e profissional ao decidir pela transmissão ou não de cenas de violência, ou emocionalmente perturbadoras. O fato que deve ser determinante nessa escolha é o nível de conteúdo informativo da imagem.

No quadro de uma informação concebida como serviço, tais imagens só deveriam ser transmitidas em duas condições: se seu conteúdo útil, informativo e significativo para a compreensão do elemento exposto prevalece sobre seu conteúdo emocional, ou se seu conteúdo emocional fornece uma boa abordagem a uma exposição informativa (JESPERS, 1998, p. 68).

Para fugir do sensacionalismo, existem alguns cuidados especiais que deveriam ser tomados quando se trata da veiculação de notícias que retratam fatos de violência. No caso do relato de crimes, não se deve contar as técnicas usadas pelos bandidos de maneira detalhada, de forma que acabariam por tomar ares didáticos. Em relação a momentos de grande emoção como funerais, tragédias, acidentes, o jornalista deve usar sua sensibilidade para não desrespeitar o sentimento das pessoas envolvidas. “Close-ups da dor alheia não acrescentam qualidade à matéria. [...] A extensão do acontecimento precisa ser mostrada. Os seus aspectos sórdidos não precisam ser enfatizados”(CURADO, 2002, p. 159).

Ao falar de suspeitos ou acusados de um crime, o jornalista nunca deve rotulá-lo de bandido, se ele ainda não foi julgado nem condenado pela justiça. O levantamento, sem provas, de suspeita contra alguém, vai de encontro ao papel do jornalista. No caso do uso de fontes que foram testemunhas de um crime, pode acontecer de a pessoa ainda estar sob o forte impacto da emoção, ou se sentir perturbada por falar do acontecimento. Esses momentos de fragilidades não devem ser explorados e sim preservados. O jornalista tem ainda o dever de proteger uma fonte confidencial e nunca expô-la se houver qualquer hipótese de reconhecimento. O uso do criminoso como fonte para uma reportagem deve ser evitado, a não ser em circunstâncias muito especiais. O ideal é que o advogado fale em nome do bandido, sempre com o propósito de esclarecer a versão da defesa, e não de vangloriar o crime.

Segunda Curado (2002), não há resultados comprovados por pesquisas de quais são os efeitos provocados pela exibição da violência na tela da TV. Mas pode-se dizer, por questões óbvias, que assistir a fortes cenas violentas causa um certo desconforto. Nesses casos, o limite deve ser imposto pelo bom senso do próprio jornalista. Se for decidido pela veiculação de fortes imagens de violência em matéria telejornalística, o correto é que se faça uma advertência ao público, a respeito das cenas a seguir. Curado afirma que a exibição gratuita da violência não acrescenta em nada na qualidade jornalística de uma reportagem.

4 ESTUDO DE CASO DO PROGRAMA LINHA DIRETA

A fim de responder às questões propostas nessa monografia, este capítulo apresenta uma análise do objeto escolhido, fundamentada pela discussão teórica construída ao longo dos capítulos anteriores. O objeto a ser analisado é o programa Linha Direta, do qual foram coletados quatro episódios, que serão usados como amostra do conteúdo do programa para realizar-se o estudo de caso. Os episódios gravados são os das seguintes datas: 08/08/2005, 15/08/2005, 06/10/2005 e 20/10/2005. Os critérios de análise que sustentam a avaliação dos programas são basicamente a linguagem, narrativa, fontes, cenografia, dramatização, abordagem e interatividade.

Cada episódio coletado apresenta reportagem sobre dois casos policiais. Na análise, ao fazer alusão à um caso específico, será usado o título oficial, dado pelo programa ao caso. Primeiramente serão expostas as características gerais do Linha Direta, que são comuns a todos os programas. Em seguida serão especificados elementos particulares de cada caso, ou programa, seguindo a ordem dos critérios expostos anteriormente como base.

4.1 Sobre o programa Linha Direta

Exibido pela Rede Globo de televisão nas noites de quinta feira, o Linha Direta é um programa definido pela própria emissora como de entretenimento. Seu enredo é formado sempre por dois casos policiais verídicos, com alto teor de violência, terminados em assassinato, e que ainda não foram resolvidos pela polícia. Os crimes exibidos quase sempre envolvem fatores como violência doméstica, sexualidade e drogas. O atual apresentador é o

jornalista Domingo Meirelles, que se decidiu a trabalhar na imprensa na época da ditadura militar, levado pela indignação com o golpe. Sua função de destaque no programa é apresentar os crimes e complementar a narração dos fatos de forma dramática e que lhes atribua grande suspense. Ao final de cada programa Meirelles faz um apelo ao telespectador, para que denuncie qualquer informação que tiver sobre os foragidos apresentados.

As histórias são sempre reconstituídas com detalhes e repercutidas à exaustão com parentes das vítimas, que, na maioria das vezes, se emocionam ao depor. Como recurso de relato dos crimes, o programa lança mão de reconstituições simuladas de qualidade, que não poupam o telespectador dos detalhes. A proposta divulgada pela emissora é que, ao esmiuçar crimes, Linha Direta ajuda as autoridades a desvendá-los. O programa proporciona uma série de meios para que possa existir interatividade com o público. Uma linha de telefone, um endereço de e-mail e um de caixa postal são disponibilizados às pessoas que desejarem fazer denúncias que possam ajudar a prender foragidos exibidos nos programas. Ao longo de cada episódio, o apresentador Domingos Meirelles faz diversos apelos para que o público de casa entre em contato, dê informações que possam ser relevantes, e garante que a identidade do delator será mantida no mais absoluto sigilo. É fato que desde que o Linha Direta entrou no ar, em 1999, até a presente data, novembro de 2005, 343 criminosos que estavam foragidos foram capturados, após a exibição do crime no programa.

A Rede Globo estreou o programa em maio de 1999, sendo apresentado pela jornalista Marcelo Rezende. A idéia de produzir o Linha Direta nasceu de uma reportagem exibida pelo Fantástico, que foi ao ar na emissora alguns meses antes da estréia do programa, no mesmo ano. Tratava-se de uma entrevista feita por Marcelo Rezende com o motoboy Francisco de Assis, que havia cometido vários assassinatos e na época ficou conhecido com “maníaco do

parque”. A reportagem levantou polêmica, e conseqüentemente, a audiência. Este foi o estímulo inicial para que a emissora investisse no jornalismo policial e investigativo, criando o programa Linha Direta.

4.2 Descrição resumida de cada caso analisado ⁴ :

Programa do dia 08/08/2005

> Caso 1: Um corpo no armário

EXTORÇÃO, HOMICÍDIO, FURTO, ESTELIONADO E OCULTAÇÃO DE CADÁVER

Aposentado de 73 anos conhece mulher de 30 anos em baile da terceira idade e começam a namorar. Ele costuma contar vantagem sobre as pensões que recebe. A mulher, um amante dela e um amigo decidem roubar os cartões bancários do velho. Para isso, o trio mata o aposentado ...

>Caso 2: Vingança familiar

TENTATIVA DE HOMICÍDIO E HOMICÍDIO QUALIFICADO

Homem não aceita ser abandonado pela mulher e passa a ameaçá-la. Ele atira no ex-sogro, que sobrevive e, cinco meses depois, mata a ex-sogra com oito tiros.

Programa do dia 15/08/2005

> Caso 1: Internet e crime

HOMICÍDIO DUPLAMENTE QUALIFICADO

⁴ Textos descritivos dos episódios retirados do site do programa Linha Direta. Disponível em: <<http://linhadireta.globo.com/>>. Acesso em: 15 nov. 2005.

Uma mensagem difamatória publicada no site de relacionamento Orkut provoca a execução de um rapaz, por vingança. Mas o alvo era errado: a vítima sequer sabia ligar um computador.

> Caso 2: A ovelha negra

DOIS HOMICÍDIOS DUPLAMENTE QUALIFICADOS

Filha caçula mata os pais envenenados para não ter que dar conta de R\$17 mil da família, gastos por ela sem consentimento. A acusada, uma professora de 25 anos, tentou simular um duplo suicídio, mas foi desmascarada e confessou o crime.

Programa do dia 06/10/2005

> Caso 1: Prostituição e morte

HOMICÍDIO E TENTATIVA DE HOMICÍDIO

Uma dona de casa é executada a tiros, quando dormia ao lado de três filhas pequenas. O marido dela também é alvejado, mas sobrevive e denuncia os três assassinos, entre os quais, seu próprio irmão. A princípio, o caso é investigado como uma briga familiar, porém, a ...

> Caso 2: Ambição sem limite

HOMICÍDIO DUPLAMENTE QUALIFICADO

Mulher é morta por dois pistoleiros quando chegava em casa. O acusado de ser o mandante é o ex-marido da vítima que, segundo a polícia, pretendia ficar com os bens deixados por ela.

Programa do dia 20/10/2005

> Caso 1: Mãe coragem

RAPTO CONSENSUAL, HOMICÍDIO QUALIFICADO E OCULTAÇÃO DE CADÁVER

Mulher tentou desesperadamente impedir que filha mantivesse um relacionamento com um traficante de droga. A garota não a escutou e foi assassinada por ele.

> Caso 2: Amantes do crime

HOMICÍDIO TRIPLAMENTE QUALIFICADO

Mulher decide mandar assassinar o marido empresário com a ajuda do amante. Simula um assalto seguido de seqüestro e a vítima é morta a tiros. Ela assiste à execução. Depois inventa ter sido dopada e estuprada pelos acusados.

4.3 A prática do Linha Direta X As teorias do telejornalismo

Em cada um dos episódios do programa foram apresentadas três reportagens. Pode se dizer, então, que cada programa foi dividido em 3 partes, que não estão, necessariamente, encaixadas perfeitamente em seus três blocos. Duas delas são sobre casos policiais com crimes terminados em morte, cujo o(s) acusado(s) ainda não foi preso, ou escapou da prisão. Em todos os casos, o que sempre acontece é: há a(s) vítima(s) e o(s) foragido(s). A outra parte relata a prisão de algum bandido foragido que foi mostrado em programas anteriores, e pôde ser capturado pela polícia, graças à denúncia anônima feita por um telespectador. Os recursos de reportagem utilizados englobam desde pesquisa em arquivo policial por casos de homicídios ainda não resolvidos; consulta de várias fontes que dão depoimentos em sonoras;

até a reconstituição dramática dos acontecimentos que envolveram o crime em questão. A reportagem exercida pelo programa parece seguir à norma jornalística que envolve elaboração de pesquisa, cruzamento de informações, consulta de várias fontes, etc. Mas observa-se que, o objetivo dessa prática foge ao apontado como mais correto por Curado (2002), que seria revelar os aspectos principais de um fato ocorrido. O Linha Direta mostra sim, os personagens envolvidos, o local ocorrido e as circunstâncias que o rodearam. Mas não foi observado nenhum tipo de contextualização dos crimes mostrados com a realidade social brasileira. Dados relevantes que pudessem ser apontados como estatísticas da violência no Brasil, ou informações relacionadas, não foram observados.

A estrutura de cada programa conta, basicamente, com o apresentador Domingos Meirelles em estúdio, que apresenta as reportagens e complementa a narração em off⁵ de Bruno Garcia; com vídeos fictícios que mostram a reconstituição dos casos reais; e sonoras com depoimentos das fontes, que servem de base para o enredo das reconstituições. Todos esses elementos são intercalados de forma homogeneia, ao longo de cada reportagem. Entre os programas analisados, dois deles (08/08 e 06/10) começaram direto com a reconstituição dramática do primeiro caso da noite. Antes mesmo de exibirem a vinheta inicial, ou de Domingos Meirelles fazer a apresentação do programa em estúdio, a reconstituição dos casos “Um corpo no armário” e “Prostituição e morte” já entrou em cena, com a narração em off e fala dos personagens. Nos outros programas analisados (15/08 e 20/10), antes de a reportagem entrar com a simulação, Domingos Meirelles faz uma breve introdução do que será visto naquele dia.

⁵ Na narração em off, a voz do locutor é ouvida enquanto vê-se as imagens do que é narrado na tela.

A edição das reportagens dos casos é feita de tal maneira a causar sincronia entre os elementos reais (a história narrada, as sonoras com testemunhas) e os fictícios (simulação dramática). O padrão observado de cada reportagem foi o mesmo, e a ordem básica dos elementos era: reconstituição narrada e com falas dos personagens; sonoras com depoimentos de fontes que serviam de base para o andamento da reconstituição; participação de Domingos Meirelles em estúdio, que complementa a narrativa da estória; e assim sucessivamente, sempre de maneira intercalada. Esses fatores podem ser relacionados à afirmação de Arbex Jr. (2001), de que na TV as notícias são apresentadas de acordo com o impacto das imagens que se tem. O ritmo da transmissão observado no Linha Direta se assemelha ao de um videoclipe, a edição é uma “sucessão de imagens costuradas”, como define Arbex Jr. E essa “costura” certamente não é feita de maneira aleatória, e sim cuidadosamente organizada com a intenção de causar o efeito pretendido no espectador, seja ele qual for.

O desfecho padrão de cada reportagem de caso é com o apresentador fazendo um apelo ao público para que entre em contato com o programa e denuncie qualquer informação que obtiverem sobre os suspeitos foragidos. Segundo Wolton (1996) essa interatividade permitida pelo programa é um elemento típico usado pela televisão para dar ao espectador uma sensação de comportamento ativo. No caso do Linha Direta, a situação construída onde o espectador interfere diretamente na busca pelo bandido, provoca uma interação significativa, elevando a relação entre ele e a TV a um nível mais próximo do individual.

As reportagens que exibem a prisão de foragidos denunciados pelo público, através dos meios disponibilizados pelo programa, também seguem um padrão, e pode-se observar que apresentam mais características comuns ao jornalismo diário. A estrutura observada foi: apresentação feita por Domingo Meirelles e matéria feita no local (na delegacia e onde o

foragido foi pego). O apresentador relembra ao telespectador a estória do crime em questão e são exibidas cenas do programa em que ele foi mostrado. A reportagem na delegacia mostra o criminoso preso, e oferece o microfone para que ele possa, brevemente, dar sua versão do ocorrido. Em seu discurso, Curado (2002), condena essa prática do uso gratuito do bandido como fonte. Quem deve prestar depoimento em nome do criminoso é sempre seu advogado, e com o propósito de esclarecer a versão da defesa (que lhe é de direito) e nunca enaltecer seu cliente ou os crimes por ele cometidos.

No Linha Direta, a dramatização é o principal recurso utilizado pela reportagem para narrar os episódios criminosos. Ao falar dessa prática, Jespers (1998) afirma que é aceitável que programas jornalísticos recorram à reconstituição de fatos dos quais não se tem imagem. Porém, o autor aponta para a questão de que essa prática não deveria ser tão recorrente, e que deve ser usada exclusivamente para fins de informação. No programa Linha Direta, percebe-se que boa parte da produção está empenhada na realização das simulações. A cada estória reconstituída, vários atores participam fazendo o papel de cada um dos personagens envolvidos. Os cenários são tão variados quanto for necessário, tudo de forma a chegar o mais perto possível da realidade. Inclusive as características físicas dos atores se assemelham à dos participantes reais dos fatos. A qualidade das gravações tanto no quesito imagem, quanto áudio, e até na competência dos atores, é muito boa, não muito diferente da que se apresenta nas novelas que são exibidas pela própria Rede Globo. Jespers afirma que essa prática pode levar à uma possível confusão do telespectador entre ficção e representação jornalística da realidade. Curado (2002) concorda e alerta que, para que isso não aconteça, é imprescindível que se coloque na tela uma tarja, avisando que as cenas tratam-se de uma simulação. Além disso, é bem vindo o uso de recursos de imagem que ajudem a enfatizar o aspecto ficcional da cena.

Nos programas analisados, todo o tempo durante as reconstituições pode-se observar na tela o escrito “simulação”. Esse é o meio de separar-se o real da ficção, já que muitas vezes o corte de uma imagem da reconstituição para uma real é feito de maneira tão dinâmica, que poderia confundir o telespectador. Muitas vezes a reportagem faz uso de material (vídeos, fotos) verídicos relacionados ao caso, e intercala com as simulações. Como no caso “Amantes do crime” (20/10) onde, no meio da simulação, insere-se um vídeo de arquivo jornalístico real mostrando o depoimento dos acusados na delegacia, na época em que o crime foi investigado.

As reconstituições são usadas não apenas para fazer a representação do momento do crime em si, mas também mostram cenas da vida dos personagens envolvidos, situações que rodearam o acontecimento crucial. A narração faz resgates no passado das vítimas e dos acusados, às vezes mostra a reconstituição até dos pensamentos de um personagem. Como no caso “Prostituição e Morte” do programa da data de 06/10/25005, quando o narrador diz: “Maria Aparecida sonha com uma vida nova na Suíça” enquanto mostra-se imagens fictícias de como seriam esses pensamentos da jovem, que foi uma das vítimas do caso em questão. Vários são os autores que apontam para os perigos inerentes a esse sincretismo entre realidade e ficção imposto pela televisão. Para Rezende (2000), isso se dá pela constante busca da televisão pela espetacularização dos fatos, e pode gerar no público uma abolição inconsciente das fronteiras entre o real e o imaginário. No caso do Linha Direta, percebe-se claramente que essa prática leva seu jornalismo a tomar ares de teledramaturgia.

Outro aspecto observado em relação às reconstituições é que não há nenhum tipo de restrição na exibição das cenas de alto teor de violência. Percebe-se closes constantes nas imagens mais sórdidas como o sangue saindo do buraco da bala que atingiu a pessoa, o olhar de ódio

do assassino, a expressão de medo das vítimas etc. Algumas das cenas mais fortes observadas dentre os 8 casos que foram analisados são as que mostraram o seguinte: Homem de 73 anos é espancado por três pessoas e depois morto a tiros e escondido no armário – “Um corpo no armário” caso 1 do dia 08/08. Homem executa ex-sogra com oito tiros no abdômen, e vai embora rindo – “Vingança familiar” caso 2 do dia 08/08. Homem mata a prima com um tiro na frente de suas duas filhas, enquanto dormiam juntas (detalhe para a expressão de horror no rosto dos atores mirins) – “Prostituição e morte” caso 1 do dia 06/10. Neste caso, o Linha Direta faz exatamente o contrário do que é recomendado por Curado (2002), quando a autora afirma que não há nenhuma necessidade de se destacar gratuitamente, na reconstituição, aspectos do ocorrido que irão adicionar ainda mais dramaticidade à cena. Para Curado, a reconstituição minuciosa dos detalhes mais sórdidos de um crime, como é feito pelo programa, é totalmente dispensável, e não acrescenta em nada o efeito informativo de uma reportagem.

A cada caso apresentado pelas reportagens, são exibidas sonoras com depoimentos de várias fontes. Em sua maioria, as fontes são constituídas de: familiares e amigos das vítimas; testemunhas do crime ou de acontecimentos relativos à ele; advogados; policiais e delegados. Dos oito casos analisados, todos apresentarem as fontes citadas acima, mas apenas um – “Internet e crime” caso 1 do dia 15/08 - deu voz ao advogado de defesa, todos os outros mostraram apenas o relato da promotoria. Na exibição desse mesmo caso, o programa recorreu ainda a fontes menos usuais, comparadas ao padrão observado, para ajudar na explicação dos fatos. Uma delas foi uma especialista em internet, que explicou como funcionava o site de relacionamentos ORKUT, pois o assunto estava diretamente ligado ao ocorrido. No mesmo caso, deu depoimento uma psicóloga, que falou um pouco sobre homossexualismo e travestismo, isso porque o suposto mandante do crime da vez era um

homossexual, que saía com travestis. Em todos os programas, pode-se observar que as fontes tem a importante função de respaldar, a todo momento, a simulação e narração dos fatos. Quando fala da importância da precisão e da imparcialidade no jornalismo televisivo, Curado (2002) afirma que para alcançá-los é preciso, mais do que ter os fatos corretos, evidenciar todos os aspectos que os cercam, dando ênfase para diferentes visões e depoimentos a respeito de uma mesma estória. A boa reportagem deve ser baseada no relato de fontes confiáveis, mas, além disso, deve também valer-se da apuração e apresentação de todos os fatos relevantes para o entendimento dos acontecimentos noticiados.

O Linha Direta apresenta, ao longo dos programas coletados para análise, um padrão em relação ao cenário, vinheta, fundos musicais (BG), discurso do apresentador e recursos de reportagem. Domingos Meirelles está sempre localizado no mesmo estúdio, com um cenário simples, composto apenas de dois monitores de TV e um fundo azul. Os monitores são usados constantemente, como suporte para o que diz Meirelles. Na maior parte do programa, eles exibem as fotos da vítima e do foragido em questão. Quando necessário, para ilustrar algo que o apresentador diz, são exibidos infográficos, ou qualquer outra imagem conveniente na ocasião. Paternostro (1999) explica que esses elementos são também recursos de linguagem utilizados na televisão, com a função de carregar informações de sentidos que servem para reforçar a idéia a ser transmitida pelo programa.

Taylor (1964) afirma que, assim como na arte, no telejornalismo a forma como os aspectos técnicos são utilizados numa cena irá influenciar como a mesma será observada. Assim, o equilíbrio visual atribuído ao telejornalismo pode ser associado pelo telespectador como sinal de formalidade, seriedade e sofisticação. As cores também compõem esses aspectos e podem ser usadas como recurso para transmitir certas idéias que se associam à elas. Analisando as

cores utilizadas no cenário, vinheta e logomarca do programa, observa-se que elas seguem o típico exemplo de contraste em cores frias e quentes: azul com vermelho. A logomarca do escrito “Linha Direta” é azul com um risco vermelho no lugar das letras is das duas palavras, uma em cima da outra. Detalhes gráficos como a tarja em que aparece no vídeo como o nome da pessoa que depõe na sonora, também são em azul e vermelho. Essa combinação passa a idéia de equilíbrio entre a formalidade (azul), a qual o Linha Direta, como programa jornalístico, pretende-se, e a emoção (vermelho) elemento indissociável de um programa que relata crimes horrendos e ainda com o uso de reconstituição.

A postura do apresentador, tanto a respeito de sua aparência, como da entonação do seu discurso tem um tom de seriedade e mistério. O tom de sua voz leva, de certa maneira, uns aspectos sombrios, narrando os fatos de maneira devagar e dramática. Isso mostra que há preocupação por parte do programa de manter um certo nível de coerência entre o que é dito e a maneira como o apresentador o diz, aspecto importante na televisão, segundo Curado (2002). Essa adequação da entonação da voz com o que é dito pode levar o espectador do programa a lhe atribuir maior credibilidade. O ritmo do texto também é bastante marcado por Meirelles, de forma a lhe atribuir mais dramaticidade. Essa preocupação vai de encontro ao fato apontado por Paternostro (1999), de que o ritmo da narração deve mesmo receber atenção especial na televisão, e de que ela deve ser feita de maneira casada com a imagem. Percebe-se ainda que existe no texto do Linha Direta o “ingrediente” indispensável a um bom texto telejornalístico que, segundo Paternostro, é a emoção.

A principal característica observada na linguagem utilizada no enredo do programa Linha Direta é que, dentre os dois elementos da linguagem apontados por Angirmani (1995), signo e clichê, ela pode ser classificada como clichê. Ao narrar as reconstituição e desenrolar dos

fatos ocorridos, o texto utilizado não tem a intenção de ser frio e objetivo, pelo contrário, é carregado de emoção. Os crimes são relatados de forma a promover facilmente no telespectador comoção e envolvimento com o fato. Alguns trechos típicos da fala do narrador estão reproduzidos abaixo:

“Apaixonada, Vilma sempre perdoa as traições do marido.”

“Naquela noite, Vilma jantou com seus familiares, mas mal sabia que esses seriam seus últimos momentos de alegria.”

(Trechos retirados do texto do caso “Ambição sem limite”, do dia 06/10)

“Paulo saiu com Roselane, ele vai morrer.”

(Trecho retirado do texto do caso “Amantes do crime”, do dia 20/10)

Essas falas servem para exemplificar perfeitamente o fato de que o clichê age na intenção de aproximar, ao máximo, o telespectador da emoção da estória que está sendo contada. Assim, inconscientemente o público se entrega à estória, sendo cativado e envolvido pelos acontecimentos, a ponto de se emocionar momentaneamente com os fatos narrados. Angrimani afirma que o uso do clichê é essencial e recorrente ao veículo informativo que se pretende sensacionalista.

Pode-se observar que a linha editorial da narrativa do Linha Dirata aparece sempre de forma a expor o lado sentimental do acontecimento, causando inevitavelmente impacto emocional no telespectador. Para isso, o programa ainda lança mão de BGs⁶ envolventes, típicos de cenas dramáticas, acompanhando o depoimento emocionado de cada amigo ou familiar de cada vítima mostrada no relato dos casos. Ou ainda, sempre coloca trilhas de suspense quando um

⁶ Trilha musical de fundo

crime está prestes a ser mostrado na reconstituição, nunca deixando de destacar seu aspecto mais dramático.

Aplicando o conceito de noticiabilidade à prática do programa Linha Direta, percebe-se que os fatos que viram reportagem do programa têm em comum sempre o mesmo acontecimento: o assassinato. O programa busca em crimes violentos a matéria prima para construir as notícias que vão ao ar. Mais que violentos, a maioria dos crimes apresentam elementos polêmicos recorrentes, que dão ainda mais dramaticidade ao acontecimento. Entre os programas analisados, alguns dos assuntos polêmicos abordados foram:

- Envolvimentos amorosos controversos como o entre o homem rico de 73 anos e uma mulher pobre de 30. No final, ela o mata por dinheiro. (“Um corpo no armário” 08/08)
- Casamentos problemáticos como o entre o homem que era obcecado pela mulher, mantendo-a presa em casa e lhe espancando com frequência, sem motivo aparente. (“Vingança familiar” 08/08)
- Homossexualismo e travestismo (“Internet e crime” 15/08)
- Filha que mata os pais envenenados (“A ovelha negra” 15/08)
- Drogas e criminalidade (“Mãe coragem” 20/10)
- Infidelidade (“Amantes do crime” 20/10)

Todos os casos terminaram em morte trágica, violenta, emocionante. Finalmente percebe-se que as reconstituições e o enredo do programa são conduzidos de forma a sublinhar o lado mais perverso dos acontecimentos, e os sentimentos dos envolvidos. Relacionando os assuntos recorrentes do Linha Direta, ao conceito de fait divers exposto por Angrimani

(1995), conclui-se que os casos apresentados no programa constituem-se essencialmente de fait divers.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A observação do programa Linha Direta permitiu a identificação de inúmeros elementos relacionados que remetem ao telejornalismo exercido como espetáculo e ao sensacionalismo nele inserido, dois fenômenos que foram discutidos por vários autores ao longo deste trabalho. Fica claro que o programa explora o sensacionalismo de todas as maneiras possíveis, desde a escolha do que é matéria prima para virar reportagem, até cada recurso usado na construção dessa reportagem.

Percebe-se que os critérios de noticiabilidade utilizados pelo programa não são bem o que se esperaria de um programa que se pretende de jornalismo. Para que um acontecimento vire reportagem no Linha Direta, basta que ele seja constituído essencialmente de um fait divers que envolva morte violenta provocada intencionalmente. Ingredientes bem vindos a serem acrescentados seriam fatores bizarros como seitas macabras; ou simplesmente controversos e perturbadores como filhos assassinos de pais, bigamia, maridos espancadores sistemáticos de suas mulheres e filhos etc. Tudo isso é perfeitamente compatível ao conceito de fait divers, que, por sua vez, é um elemento essencial e recorrente do sensacionalismo.

Angrimani (1995) afirma que para que um veículo pratique o jornalismo sensacionalista, basta que ele saia de sua linguagem habitual e passe a enveredar por essa via. Foi visto também que um dos elementos de linguagem comum ao sensacionalismo é o uso do clichê e, observada a linguagem utilizada no programa, foi constatado que o Linha Direta utiliza exclusivamente o clichê em seu texto, com todas as suas características e pretensões. E faz isso porque sua intenção clara é manter um laço de emoção constante entre o telespectador e as histórias contadas no programa. É inegável que essa é uma maneira eficiente de prender o interesse do

telespectador e, conseqüentemente, a audiência, pois televisão sabe que o gênero sensacionalista é adorado pelas massas, e dá retorno garantido.

O programa parece constantemente tentar induzir quem o assiste a chorar junto com cada depoimento emocionado de parentes e amigos daqueles que foram a vítima da vez. Naturalmente, essa emoção do espectador é superficial e passageira, e vai embora assim que a cena muda, ou o caso acaba de ser contado. É como se a televisão possuísse uma “tecla mágica” que, quando apertada, induz automaticamente à emoção, mas faz com que ela vá embora no mesmo passo de mágica, assim como lhe convir.

Um dos recursos de reportagem, senão o principal, é a reconstituição dramática dos acontecimentos que envolvem o caso de assassinato, inclusive do crime em si. As cenas são tão bem feitas quanto as das novelas da própria Rede Globo, isso aponta para a importância dada pela produção na elaboração desse recurso. Essas simulações não poupam o público dos detalhes mais sórdidos que envolvem as desgraças que estão sendo narradas. Olhares de medo e ódio sempre merecem um close da câmera. Só perdem em destaque para a cena exata de quando a bala perfura o corpo da vítima e o sangue jorra. Outras aparições recorrentes na tela são espancamentos, preferencialmente de mulheres ou idosos.

São várias as regras ditadas por autores que apontam para qual seria a melhor maneira de lidar com a exibição de imagens e reportagens da violência, mas o Linha Direta parece não seguir absolutamente nenhuma delas. Cenas fortes e chocantes são colocadas no ar sem aviso prévio e sem cerimônia. As imagens detalhadas de cada aspecto trágico e seus pormenores mais sórdidos são sempre enfatizados, negando as recomendações para a prática de um jornalismo de qualidade e conteúdo essencialmente informativo.

Ao ver as simulações desses acontecimentos na TV, o telespectador pode acabar confundindo totalmente a realidade com ficção, já que a morte é ali apresentada como um espetáculo de entretenimento, com direito a superprodução. Fica mesmo difícil de assimilar às cenas ao acontecimento real, que se deu em uma família real, e causou dor e sofrimento verdadeiros. Parece que esses fatores são totalmente ignorados pela produção do Linha Direta, que atribui aos episódios verídicos um aspecto de melodrama, como se fosse uma novela, ou qualquer outra obra fictícia.

A exploração da emoção dos depoentes das sonoras é outro elemento perturbador que pode ser assistido, e sinal claro do abuso do sensacionalismo feito pelo programa. Essas fontes são, em sua maioria, parentes e amigos da vítima que está tendo a estória de seu assassinato violento como tema da vez. Naturalmente, esses depoimentos apresentam uma carga de emoção elevadíssima, e muito choro. Em um jornalismo chamado de sério, não haveria necessidade de tal exploração da dor das fontes, inclusive, a norma dita justamente o contrário. São cenas totalmente irrelevantes se o que se pretendesse realmente fosse simplesmente o relato de um fato e a captura de um bandido foragido. Mas são altamente úteis em um programa cujo único interesse é manipular os sentimentos do público e prendê-lo à uma estória, em nome da audiência.

O Linha Direta apresenta uma estrutura de programa jornalístico de reportagens policiais. Tudo é feito de maneira a dar uma aparência séria ao programa. A postura do apresentador, o cenário, as reportagens, enfim, toda a cena montada. Dessa forma, o programa parece querer convencer as pessoas de que, além de ser um programa jornalístico investigativo policial, ainda presta um enorme serviço à sociedade ajudando a polícia à encontrar e prender

foragidos. Para isso é disponibilizado ao telespectador uma série de maneiras de contactar a produção do programa e sentir que faz seu papel de herói da sociedade, relatando algo que possa ajudar a encontrar um assassino perigoso.

O apresentador Domingos Meirelles é enfático no apelo ao público para que ligue, faça sua denúncia. E, quando um foragido é preso, Meirelles complementa que o bandido perigoso agora está onde ele merece, e tudo isso graças ao público, reforçando a idéia de que quem assiste ao programa está verdadeiramente prestando um favor à sociedade junto com ele. É verdade que, desde maio de 1999 até novembro de 2005, 344 acusados de crimes violentos que se encontravam foragidos foram capturados, depois de mostrados no programa. Mas esse número parece ser carregado com um troféu e uma desculpa (ou única razão) para que o programa continue no ar com sucesso.

A verdade é que o programa apresenta fatos de violência de maneira a retirá-los do contexto em que aconteceram. Ele apenas recorta uma realidade que pode ter acontecido em qualquer ambiente social cotidiano e transforma aquilo em um fato isolado, como se fosse um conto de terror fictício, um verdadeiro produto melodramático. O que o Linha Direta faz não ajuda em nada a amenizar o problema da violência no Brasil. Certo é que ele pode ainda surtir o efeito contrário, gerando a chamada “vaidade criminal”, conceito explicado por Souza (1972) no capítulo 3 dessa monografia. O que poderia ser considerada uma atitude louvável seria uma verdadeira pesquisa de índices de violência no Brasil, analisando suas causas e suas conseqüências; quem as pratica e por quê; e, principalmente, que atitudes devem ser tomadas para efetivamente diminuí-las e coibi-las.

Com base na análise feita, contrastada às discussões propostas pelos autores ao longo do trabalho, pode se concluir que todos os aspectos apontados acima são mostras de como o Linha Direta conduz a linguagem jornalística para um produto sensacionalista. E não restam dúvidas de que o programa, efetivamente, o faz. Finalmente, então, pode-se dizer que o Linha Direta apresenta em sua estrutura toda uma montagem referente ao jornalismo, mas o produto final a que o público tem acesso não passa de programa melodramático com aspirações puramente mercadológicas e que, para isso, transforma, inescrupulosamente, a morte e a desgraça alheia em um grande espetáculo de entretenimento televisivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGRIMANI, Danilo. *Espreme que sai sangue – Um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995.
- ARBEX JR, José. *Showrnlismo: a notícia como espetáculo*. São Paulo: Casa Amarela, 2001.
- BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. *A construção Social da Realidade*. Petrópolis: Vozes, 2003
- BOURDIEU, Pierre, *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo : Boitempo, 1997.
- CURADO, Olga. *A notícia na TV*. São Paulo: Alegro, 2002
- DINES, Alberto. *Sensacionalismo na Imprensa*. In: MELO, José Marques de. (coord.). *Jornalismo Sensacionalista – Documentos da I Semana de Estudos de Jornalismo – São Paulo, 1969*. São Paulo: Comunicações e Artes ECA/USP, 1972.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- JESPERS, Jean-Jaques, *Jornalismo televisivo – princípios e métodos*. Coimbra, Minerva: 1998.
- MIRANDA, Darcy Arruda. *Sensacionalismo e criminalidade*. In: MELO, José Marques de. (coord.). *Jornalismo Sensacionalista – Documentos da I Semana de Estudos de Jornalismo – São Paulo, 1969*. São Paulo: Comunicações e Artes ECA/USP, 1972.
- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX, o espírito do tempo - I , neurose*. Rio de Janeiro: Forense, 1990.
- PATERNOSTRO, Vera Íris. *O texto na TV*. Rio de Janeiro: Campus, 1999
- REZENDE, Guilherme Jorge de. *Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial*. São Paulo: Summus, 2000.
- RONDELLI, Elizabeth. *Imagens da violência e práticas discursivas*. In: PEREIRA, Carlos Alberto Masseder et all. (orgs). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SOUZA, Cícero Christiano de. *Aspectos sócio-psicológicos do jornalismo sensacionalista*. In: MELO, José Marques de. (coord.). *Jornalismo Sensacionalista – Documentos da I Semana de Estudos de Jornalismo – São Paulo, 1969*. São Paulo: Comunicações e Artes ECA/USP, 1972.
- TAYLOR, John. *Design and expression in the visual arts*. New York: Dover Publications, 1964.

WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

WOLTON, Dominique. *O elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. São Paulo: Atica, 1996.