



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO E ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CÊNICAS

MARIA DE FÁTIMA BARRETTO BASTOS

SEDUÇÃO DO DRAMA
Estética do paroxismo na simulação do
Linha Direta

SALVADOR- BAHIA
2003

SEDUÇÃO DO DRAMA:
ESTÉTICA DO PAROXISMO NA SIMULAÇÃO
DO *LINHA DIRETA*

MARIA DE FÁTIMA BARRETTO BASTOS
Bacharela em Comunicação – Jornalismo, 1982
Universidade Federal da Bahia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Armindo Jorge Bião

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Mestrado em Artes Cênicas
Salvador - Bahia -2003



Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

DECLARAÇÃO

Reunidos no Salão Nobre da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, no dia 17 de fevereiro de 2003, às 09h00, os professores doutores **Armindo Jorge de Carvalho Bião** (orientador), **Leda Maria Martins** (examinadora externa) e **Cleise Furtado Mendes** (docente do Programa), compondo Comissão Examinadora de Dissertação de Mestrado, após a exposição do examinando e da realização de arguições, consideraram a dissertação de **MARIA DE FÁTIMA BARRETTO BASTOS** intitulada **“SEDUÇÃO DO DRAMA: ESTÉTICA DO PAROXISMO NA SIMULAÇÃO DO LINHA DIRETA”** aprovada com distinção.

Salvador, 17 de fevereiro de 2003

(Armindo Jorge de Carvalho Bião – Professor Orientador/UFBA)

(Leda Maria Martins – examinadora externa/UFMG)

(Cleise Furtado Mendes – docente do Programa/UFBA)

Dedico este trabalho ao meu saudoso pai Jenner Barretto Bastos, de quem herdei o gosto pelo conhecimento e de quem gostaria de ter absorvido a sabedoria plena, a incomensurável generosidade e a incondicional solidariedade.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro plano, agradeço especialmente ao meu orientador Prof. Dr. Armindo Jorge Bião, de quem partiram os estímulos de efeito mais produtivos e sem os quais eu teria, sinceramente, desistido, antes mesmo de elaborar o anteprojeto. Estendo minha gratidão ao apoio recebido do corpo docente e de funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, este que também disponibilizou recursos materiais para a pesquisa de campo.

Também sou grata à Fundação Cultural do Estado da Bahia, em especial ao seu então diretor-presidente Dr. José Augusto Burity e a advogada e procuradora da instituição Dra. Ivone Jucá, pela presteza e interesse em autorizar e agilizar a liberação de contribuição financeira para a coleta de dados, na capital carioca, que foi decisiva para o êxito deste estudo.

Desejo manifestar minha gratidão à TV Globo, em particular, ao Sr. Luís Erlanger (diretor da CGCom), a Sra. Lacy Barca, Milton Abirached, George Moura, Flávio Araújo, Gustavo Vieira, Luís Felipe Sá, Edson Erdmann, Fred Mayrink, Paulo Buffara, Fábio Lau, Marcelo Movschowitz, Domingos Meirelles, Mara Cecília, Isabela Cid, Cláudio, André Toscano, Adriano, Eduardo Lobo, Érika, Silvaldo, entre tantos outros profissionais dedicados à construção do *Linha Direta*, pela receptividade e disponibilidade de fornecer informações úteis ao trabalho.

Agradeço ao casal Silvana e Pedro, primos queridos, que me acolheram, com imenso carinho, em seu lar, no bairro de Botafogo, por longos 30 dias, período em que estive empenhada em observar os procedimentos adotados na construção do programa *Linha Direta*.

Sou imensamente grata à minha mãe Lea (que tem praticamente financiado este estudo), a minhas irmãs Vera, Ângela e Maria Lúcia, aos meus irmãos Raimundo, Jenner e Marcelo, aos meus filhos Rafael e Pedro, aos meus cunhados Balazeiro, Parada, Graça e Bete, aos meus sobrinhos Andréa, Reginaldo (que gravaram todos os programas exibidos em rede para a minha análise), Beto, Márcia e Olavo (que me cedeu seu computador para a finalização do trabalho), à minha prima Théa e aos demais parentes que sempre me apoiaram.

Manifesto minha gratidão aos amigos Nadja Miranda (que traduziu às pressas amplos trechos de textos em francês), Mara Michele (que traduziu para o inglês o resumo), Luís Marfuz (pela generosidade de disponibilizar sua dissertação de mestrado como guia deste estudo), Isa Trigo, Paulo Márcio (que contribuíram com ótimas dicas), Cláudio Cajaíba, Edson Meirelles, Simone Ribeiro, Elaine Lima, Élia, Sarah Roberta, Leda Guedes, Esther Góes, Fredy Ribeiro, Buri, Fred, Dida, Norma Machado, Gabriel (que escaneou as fotos e me assistiu nas demandas eletrônicas), entre tantos outros que estão sempre do meu lado.

Aos especialistas em Informática Ítalo Almeida de Andrade e Pedro Barretto Ribeiro faço minha mais completa reverência pela competência de ter recuperado boa parte do arquivo desse trabalho, danificado, por duas quedas consecutivas da corrente elétrica, à véspera da entrega, para qualificação. De fato, foi um grande trauma, uma verdadeira catástrofe, que por pouco não se transformou num evento trágico. Obrigada. Muito obrigada! E, por fim, um grande beijo para Edilton, que sabe bem o porquê.

O espetacular não é um simples atributo do vivo.
Trata-se de uma de suas dimensões essenciais.

Jean-Marie Pradier

RESUMO

A apropriação dos recursos da dramaturgia para integrar o relato telejornalístico tem se mostrado uma tendência, que faz parte de um fenômeno abrangente de *espetacularização* do cotidiano, aprofundado na contemporaneidade, em boa dose em decorrência dos avanços das tecnologias midiáticas. Mas não é o bastante para explicar este direcionamento que o jornalismo atual abraça com fervor. O uso dos ingredientes próprios do drama, numa categoria de produtos midiáticos que vem sendo batizada de *infotainment* ou *infotainment*, por sua característica de unir a informação e o entretenimento, corresponde a uma estratégia de sedução. A sedução do drama. O programa híbrido de jornalismo e entretenimento *Linha Direta*, da TV Globo, lança mão dos recursos da dramaturgia, em toda a sua extensão, para formatar sua mensagem, intercalando-os entre narrações diegéticas. Entende-se, neste estudo, que tal abordagem é parte essencial da estratégia do programa para seduzir sua audiência, haja vista que a potencialidade de persuasão é um traço indelével do drama. Detecta-se ainda a influência, na concepção do programa, de estéticas modernas como o melodrama (século XVIII) e seu marcante tom patético, polarização de personagens, efeitos espetaculares, entre outros sintomas convergentes. Também se verifica a presença do *Grand-Guignol* (século XIX) e sua estética de sangue e do macabro, de onde emerge intenso paroxismo.

ABSTRACT

The appropriation of dramaturgy's recourse to integrate the report of telenews has shown a tendency that takes part of a large phenomenon of speculation in the quotidian, deepened in the contemporaneity. It happens sometimes because of the advance of mediatic technologies. Therefore, it is not enough to explain the direction of the river that nowadays journalism admits. The usage of proper ingredients of drama, in a category of mediatic products that have been called infotainment or infotainment, because of its characteristics in linking information and entertainment, has everything to do with a strategy of seduction. The seduction of drama. The hybrid journalism program and entertainment called *Linha Direta*, from Globo TV, has used the recourse of dramaturgy in all its extension to format its message, interspersing it between diegetic narrations. I understand, in this work, that this recourse is an essential part of the strategies of this program, to seduce its audience, that potentiality of persuasion is an indefinable trace of the drama. It is possible, also, to direct the influence of a modern aesthetic such as the melodrama (XVIII Century) and its remarkable pathetic tone, polarization of characters, spectacular visual effects, among others convergence symptom. In addition, it is possible to verify the presence of The *Grand-Guignol* (XIX Century) and his blood aesthetics and macabre, from where emerges an intense paroxysm.

SUMÁRIO

1.	Introdução	11
1.1	Tema	14
1.2	Objeto da pesquisa	15
1.3	Dramaturgia e jornalismo policial	16
1.4	Corpus	21
1.5	Pressupostos	22
1.6	Objetivos	23
1.7	Horizonte teórico-metodológico e justificativa	25
1.7.1	Métodos	26
	Capítulo I – Dinâmica de construção do Programa <i>Linha Direta</i>	
2.	Estrutura operacional	29
2.1	Núcleo de Jornalismo	30
2.1.1	Fluxo das pautas	30
2.1.2	Em busca de um jornalismo com qualidade de novela	33
2.1.3	Copião em VT	38
2.1.4	Relatório da reportagem	40
2.2	Estágios do roteiro	42
2.3	Sistema de Planejamento da Produção	44
2.4	Simulação	45
3.	O Ator-demonstração e a não-autonomia mimética no <i>realismo grosseiro</i>	
	Elenco: Critério de semelhança física e função narrativa	46
	Capítulo II – Diálogo entre jornalismo e dramaturgia	
4.	Molde do “leadão”	57
5.	Narrativa híbrida na composição do <i>Linha Direta</i> : dramática e diegética	61
6.	Fazer duplo: crônica e ficção	63
	Capítulo III – <i>Linha Direta</i> e a tradição dramatúrgica ocidental	
7.	Modelo normativo aristotélico e o padrão da simulação no <i>Linha Direta</i> - Aproximações, afastamentos e coincidências	66
7.1	Tipologia das personagens segundo os caracteres - Polarização vítima-vilão	70
7.1.1.	Nem <i>herói trágico</i> , nem o moderno <i>anti-herói</i> : apenas o <i>vilão</i>	72
7.2	Tipo ideal de história	74
7.3	Catástrofe: <i>cena obrigatória</i> no <i>Linha Direta</i>	83

7.4	Situações do argumento propícias à obtenção do efeito trágico	85
7.5	Tragédia simples e tragédia complexa - Peripécia e reconhecimento	91
7.6	A vítima sem heroísmo trágico	93
7.6.1	Mártir sem causa?	96
7.7	Pensamento e caráter	97
7.7.1	Rejeição brechtiana à unidade dos caracteres	99
7.8	Faculdades, paixões e hábitos	100
7.9	Falha trágica (<i>harmatia</i>): Erro moral ou intelectual? Herói erra cômico ou não?	101
7.10	A tragédia no coração das alianças	107
7.11	“Exotismo” – O diferencial no enredo	108
7.12	O espetáculo	109
7.13	Catarse	113
8.	O fenômeno trágico é possível nos dias atuais?	116
9.	Influências de estéticas modernas no <i>Linha Direta</i>	126
9.1	O melodrama	126
9.2	O <i>Grand-Guignol</i>	141
10.	Conclusão	
10.1	<i>Infotainment</i>	144
10.2	<i>Reality shows</i> e experiências dramatúrgicas de vanguarda: algo em comum	145
10.2.1	<i>Linha Direta</i> , precursor dos <i>reality shows</i> na tevê brasileira	146
10.3	Conceito do produto (concepção do programa)	147
11.	Referências	156
12.	Anexos:	
12.1	Fotos	159
12.2	Entrevistas	170
12.3	Matéria sobre a situação financeira do conglomerado Globo	358
12.4	Cartaz de <i>Grand Guignol</i>	360

1. Introdução

A *espetacularização* do crime mostra-se um fenômeno cada vez mais corriqueiro no mundo contemporâneo, presente e recorrente na programação de diversas mídias. Certo é que não se trata de um fenômeno exclusivo destes tempos trivialmente referidos como era de exacerbação da cultura da violência: as peças clássicas, sobretudo as tragédias, já demonstravam sua vocação para a crônica dos eventos violentos, dos crimes hediondos, parricidas, matricidas, fratricidas, infanticidas, entre outras modalidades. Nem tampouco é traço distintivo dos veículos de comunicação de tecnologia sofisticada: a tradição oral da literatura de cordel - manifesta em suas “leituras” encenadas (teatro de cordel, repentes) - se inspira freqüentemente nos crimes de repercussão e “exotismo”, como substrato para sua arte popular. Contudo, há de se notar que a comunicação midiática atual, favorecida por tecnologias de ponta, ampliou os espectros espetaculares da violência, amplificou a divulgação destes eventos para platéias de milhões e diversificou formas de dramatizá-los.

Nos dias correntes, quase virou rotina que crimes hediondos passem a verdadeiros folhetins policiais, com seus personagens vilões assumindo status de “heróis populares”, acompanhados com grande interesse pelo público (telespectadores, ouvintes, leitores, internautas), num autêntico circo armado para entreter multidões. Os personagens dessas aventuras reais inspiram as paixões mais diversas e díspares do público, tais como condenações, identificações e, até mesmo, aprovações.

O narcotráfico, particularmente, produz os mais variados tipos de bandidos *pop star*, com status de líderes, estilo traficantes *vips*, que se projetam na mídia como personalidades de alcance nacional, concedendo entrevistas de impacto a jornais e emissoras de rádio e televisão. A galeria de personagens célebres do submundo é extensa, a exemplo de Fernandinho Beira-Mar, Marcinho VP, Uê e Elias Maluco, entre os atuantes e ou focados pela mídia mais recentemente, Ednaldo Souza, o “Naldo” e José Carlos dos Reis Encina, o “Escadinha”, nos anos oitenta, e os que já parecem tão cândidos e de estilo romântico Lúcio Flávio, nos anos setenta, e Manoel Moreira, o “Cara de Cavalo”, nos sessenta.

As aventuras dos “bandidos heróis” despertam grande interesse popular, paixões diversas e cobertura assídua e detalhada da mídia, inclusive daquela largamente aceita como

responsável, “séria”, não “marrom”, por definição de linha editorial, não carregada de tons sensacionalistas. De modo geral, a mídia se mostra cada vez mais espetacular. Privilegiando os aspectos de impacto, ineditismo e exotismo, segue rumo preferencial em busca do espetáculo.

A produção de celebridades do submundo do crime é intensa e se dá em intervalos cada vez menores: em menos de um mês, entre maio e abril de 2000, duas delas, o traficante de drogas Marcinho VP, - que inspirou documentário do cineasta João Moreira Salles, herdeiro do Unibanco, e que depois foi beneficiário de uma mesada doada por este para que escrevesse sua autobiografia - e Fernandinho Beira-Mar (Luiz Fernando da Costa) - o então acusado de tráfico de drogas e assassinato, hoje preso e produzindo mais acontecimentos espetaculares de dentro da prisão Bangu I - se transformaram em personalidades de projeção nacional, ou melhor, supranacional. Aliás, a rigor, Marcinho VP retornou, naquela ocasião, às manchetes dos jornais por conta da revelação da tal ligação com o cineasta, mas já era célebre, desde 1996, quando protagonizou outra ação espetacular, com ampla repercussão e cobertura da mídia, ao “autorizar” à produção de um clipe do cantor *pop star* Michael Jackson a gravar na favela carioca Dona Marta, então sob o seu domínio¹.

Fazendo uma retrospectiva de quase uma década do caso acima, observe-se o que escreveu o repórter Marcelo Camacho, da revista *Veja*:

[...] outro traficante, Ednaldo de Souza, o ‘Naldo’, ganhou fama em 1988, ao desafiar a polícia e desfilar para as lentes dos fotógrafos ostentando sua metralhadora Uzi. Usando um casaco com capuz sobre a cabeça, deu até entrevista coletiva a jornalistas. A notoriedade de Naldo inspirou, na época, uma reportagem no *Jornal do Brasil*, que lançou a ‘moda bandido’. Consistia em sugerir o uso de roupas com capuzes no inverno, mais ou menos com aquele visual favelado de Naldo. Pode ter parecido apenas uma provocação de jornalistas irônicos. Mal sabiam eles quanto eram proféticos, num sentido muito além do municipal. Nos anos 90, como se os ecos das bravatas de Naldo tivessem viajado até lá, Seattle, cidade americana que foi berço de competentes grupos de rock, inventou a moda grunge, com aquele jeitão ‘esbagaçado’ que os estilistas do *Jornal do Brasil* propunham candidamente em 1988. Basta olhar para um adolescente brasileiro deste início de milênio, com aquelas bermudas no meio das canelas e a camiseta cinco números acima, para constatar a influência duradoura da estética popular na indumentária da juventude de shopping center.²

¹ CAMACHO, Marcelo. *Bandido pop star*. Revista *Veja*. São Paulo: Editora Abril, edição 1643, ano 33, nº 14, p. 48-49, 5 abr. 2000.

² *Ibid.*, p. 49

No vasto campo de interseção da comunicação visual, arte e comportamento podem-se detectar, por exemplo, como a moda absorveu alguns conceitos e emblemas da marginalidade. Ao lado de tendências apocalípticas, *sado-masô*, *lesbian-chic*, andróginas, *clubber*, *retrô* (de todas as idades) figuraram também, nas páginas das revistas, editoriais e ensaios de moda com os temas “*bad boy*”, “cafajestes”, *heroin-chic*, entre outros sintomáticos desse cruzamento da mídia com os signos da marginalidade. Efeitos visíveis não só nos espetáculos das passarelas e nas revistas especializadas em moda, como na atitude e na indumentária cotidiana de jovens em todo o mundo.

A simbiose evidente entre marginalidade, violência e espetáculo é uma característica disseminada em grande parte da mídia contemporânea. Exemplos não faltam para constatá-la: a produção musical de muitos grupos de *rap* e *rock* (Racionais MCs, O Rappa, Pavilhão 9, De Menos Crime, Ratos de Porão, só para citar alguns brasileiros) não está restrita ou confinada ao consumo de guetos e da população das favelas atingidas diretamente pelos efeitos da violência que são temas destas composições, mas é admirada e ouvida por largas faixas de jovens de classe-média. Os representantes destes e outros grupos musicais que articulam mensagens inspiradas em comportamentos marginais veiculam seus discursos na mídia, com frequência.

Do ponto de vista da Etnocenologia, disciplina recente que se propõe ao estudo dos comportamentos, práticas e manifestações espetaculares organizados da humanidade, inclusive do cotidiano³, o tema da *espetacularização* da violência está na ordem dos eventos cênicos relevantes e reveladores de mutações, cada vez mais evidentes, profundos e comprováveis do homem atual e da sociedade contemporânea. Sociedade de extremos contrastes sociais, desigualdades econômicas, que parece precisar “representar” sua topografia acidentada em cenas espetaculares.

A Etnocenologia, construída a partir de uma perspectiva transdisciplinar, “associa as disciplinas científicas dedicadas à exploração e à análise do comportamento humano – notadamente a etologia, a psicologia, a neurobiologia e a antropologia-etnologia – e as ciências da arte”.⁴ Pradier - um dos signatários do manifesto de fundação da matéria - a inscreve no âmbito da participação “de uma construção de uma ‘cenologia’ geral”⁵. Somando-se à concepção de Bião, introdutor deste conhecimento no Brasil, o espetacular

³ BIÃO, Armindo. Etnocenologia, uma introdução. In: Etnocenologia - textos selecionados. GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org.). São Paulo: Ed. Annablume. 1999. p. 15.

⁴ PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia: A carne do espírito. In: Repertório Teatro & Dança nº 1 ano 1. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA. 1998. p. 9.

⁵ Ibid. , p. 9

cotidiano seria, também, objeto de seu estudo, quando se refere a “outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer extracotidianas”.⁶

A diversidade das manifestações espetaculares relacionadas à violência e marginalidade é tão extensa e complexa que seria impossível e mesmo despropositada, aqui, a tentativa de dar conta de seus tentáculos. Observando a necessidade de síntese desta introdução, a nossa intenção consiste apenas em oferecer um painel parcial, com alguns exemplos, para introduzir o tema e a abordagem que se pretende desenvolver, tomando o conceito abrangente de *espetacularidade* da Etnocenologia como horizonte teórico basilar.

1.1 Tema

As relações dialogais entre jornalismo e dramaturgia vêm se aprofundando de uma maneira tal que suscitam interesse crescente. Surge até uma categoria, relativamente nova, para definir um gênero de mensagem formatada com ingredientes de entretenimento e informação, batizada *infotainment*, termo que vertido para o português tem sido chamado também de *infotimento*. A *espetacularização* do cotidiano - em especial e de maneira recorrente, da violência - faz parte deste fenômeno. Os recursos do drama com toda sua potencialidade passional entram em simbiose extraordinária e não pacífica com as pretensas e ideais objetividade e imparcialidade da mensagem jornalística, produzindo uma tensão – uma verdadeira fricção – de tal ordem que, certamente, vale o questionamento dos impactos e desdobramentos que as comunicações midiáticas desta natureza encetam sobre a sociedade, a consciência social e as práticas coletivas.

Contudo, o estudo em curso, mesmo não pretendendo se eximir de identificar tais desdobramentos, inclusive os de fundo ético, está mais voltado a compreender a dinâmica deste diálogo entre dramaturgia e relato jornalístico com vistas a uma abordagem preferencialmente estética, para efeito de um recorte compatível com a linha de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e dos próprios interesses atuais da pesquisadora, que, não obstante, está cônica da imbricação incontestada entre ética e estética.

⁶ BIÃO, Armindo. Op. cit. p. 15

1.2 Objeto da pesquisa

Por aproximação, o chamado *docudrama* estaria hipoteticamente incluído neste gênero híbrido de documentário e drama, que opera uma simbiose cada vez mais acentuada entre a crônica do cotidiano e a dramaturgia. A pesquisa concentra seus esforços num produto televisivo – o programa *Linha Direta (LD)*, da TV Globo – que, em seu formato, aprofunda e radicaliza esta tendência ao utilizar os recursos do drama em simulações, a título de reconstituição de eventos criminais verídicos. Portanto, lança mão de ingredientes próprios da dramaturgia para o relato jornalístico, particularmente, a crônica policial.

Com esta formatação e a partir do conceito de produto de “prestação de serviço de utilidade pública” no campo da denúncia criminal e ainda abrindo canais para a delação de acusados ou condenados foragidos da Justiça, o *LD* vem obtendo significativo sucesso de audiência. A aferição do Ibope já o apontou na posição de terceiro produto mais visto da TV Globo, perdendo apenas para a novela do “horário nobre” e o *Jornal Nacional*, e, portanto, um dos mais bem-sucedidos da televisão brasileira de um modo abrangente, devido à conhecida hegemonia mantida pela emissora. Esta posição confortável em relação a todos os produtos da emissora sofre alterações, em períodos específicos ou mesmo imprevistos, mas é certo que vem se mantendo ainda a estabilidade que o assegura num patamar de prestígio mercadológico. Entre os jornalísticos da TV Globo, ele disputava e oscilava na terceira posição com o *Globo Repórter*, abaixo do *Jornal Nacional* e do *Fantástico*, no período de outubro e novembro de 2001, de acordo com o que revelou os informantes deste estudo, profissionais encarregados de construir o programa e que têm acesso às aferições do referido instituto de pesquisa, para todos os produtos da TV Globo.

A significativa resposta da audiência traduzida não só nas aferições quantitativas do Ibope, mas na participação do público em denunciar, apontando pistas e locais em que estariam os foragidos, através dos vários canais disponibilizados, para este fim, pelo programa, corresponde a um momento extraordinário e de pique da expansão da criminalidade no país e de um sentimento generalizado e crescente na sociedade brasileira de insegurança, de revolta e indignação com a impunidade. Isto parece explicar, em boa dose, o êxito do programa. Mas não somente: o uso dos recursos dramáticos que já carregam alto teor de persuasão faz parte de uma estratégia de sedução do público, com aderência de fortes apelos emocionais, sobretudo com o conteúdo de impacto que veicula.

A mega-estrutura do *Linha Direta* atesta a importância dada ao programa na TV Globo: a sede da produção ocupa dois andares de um prédio – o chamado “Módulo Branco” –

do complexo de estúdios e cidades cenográficas do Projeto de Artes Cênicas (Projac) da Central Globo de Produção (CGP), na Estrada dos Bandeirantes, em Jacarepaguá, na zona oeste do Rio de Janeiro, onde se concentra a maior parte das produções da grade de programas de entretenimento da tevê; é formado por três núcleos, incluindo Jornalismo, Dramaturgia (roteiro) e Produção.

Além de instalações próprias no Projac, a produção do programa vale-se ainda, para a construção cênica do produto, dos Estúdios Renato Aragão (complexo arrendado pela TV Globo há mais de cinco anos), com espaços generosos, em dois estúdios – um de grande e outro de médio porte -, e salas especializadas e instrumentadas para o apoio, a exemplo de camarins, salas para caracterização (maquiagem e cabeleireiro), salas de figurinos e adereços, depósitos de cenários, espaços para descanso de atores e figurantes. Também se lança mão rotineiramente de locações externas ambientadas cenograficamente.

1.3 Dramaturgia e jornalismo policial

O programa televisivo da Rede Globo, *Linha Direta*, optou por uma fórmula que combina jornalismo policial com dramaturgia e, com este arranjo radicalmente explícito e de elaborado grau de reconstituição estetizada de eventos criminais até então inédito no âmbito da televisão brasileira, tornou-se um dos líderes de audiência da emissora. O diretor, ator, profissional de tevê experiente e idealizador do programa, Daniel Filho, registra no seu livro *O Circo Eletrônico* a origem do produto:

Em 1998, fizemos um produto a partir de uma pesquisa que serviu para checar que segmento de audiência estava disponível em casa e não estava ligando a televisão. Não havia na TV Globo nenhum programa popular com caráter de utilidade pública. Curiosamente, fui pegar um programa antigo, que havíamos feito em 1990, o *Linha direta*: um programa forte, popular, que podia ser feito como utilidade pública e funcionar para essa determinada faixa de público. É um programa a que assisto? Não, não está entre minhas preferências, mas gostei de trabalhar nele, dando as diretrizes. Ele é baseado num documentário chamado *The thin blue line*. Há vários programas americanos nessa linha, como *America's most wanted*, *Unsolved mystery*, *Date line* e outros. Esse tipo de programa começa a ganhar público no mundo. As tardes americanas na tevê são repletas deles e, com a Internet, o volume tende a crescer.⁷

⁷ DANIEL FILHO. *O Circo Eletrônico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001. 359p. p.341

Com o objetivo inicial de “roubar” telespectadores de atrações mais populares de outras emissoras, como o programa do apresentador *Ratinho*, do SBT, e ampliar seus tentáculos, conquistando faixas de público das camadas sociais mais baixas, mas ainda assim interessantes do ponto de vista mercadológico - haja vista a constatação de que se configurava uma elevação do poder aquisitivo desses extratos sociais, inclusive, o incremento de aquisição de aparelhos televisivos -, correspondendo a uma estratégia abrangente da emissora em popularizar sua programação, o *Linha Direta* foi ao ar, pela primeira vez, em 27 de maio de 1999⁸, com dois casos criminais, e vem mantendo este formato.

Referiu-se acima de certo ineditismo de seu formato na tevê brasileira levando em consideração a apropriação sem meios-termos de recursos da dramaturgia em elevado grau de elaboração nas simulações, refletidos na mobilização de aparatos técnicos, esforços artísticos e investimentos humanos e materiais assemelhados à produção de telenovelas, mas, sabe-se que esta tendência já vem sendo alimentada há algum tempo na mídia, de uma maneira abrangente. Em sua dissertação de mestrado, também focalizada no programa *Linha Direta*, Kleber Mendonça, observa:

O *Linha Direta* constitui-se no capítulo atual de uma recente história de produtos jornalísticos fundamentados na espetacularização da violência. Antes dele, programas como ‘O homem do sapato branco’, ‘O povo na TV’, ‘Aqui Agora’, ‘Cidade Alerta’, ‘Cadeia 190’ e ‘Na rota do crime’ já se utilizaram, de diferentes maneiras, deste recurso. O programa reelabora elementos de uma tradição radiofônica presente nos horários mais populares, como o ‘Plantão da Cidade’, na Rádio Globo, ou o programa de Gil Gomes, no dial paulista. Se alguns destes exemplos anteriores ao *Linha Direta* apenas apresentavam a violência de forma sensacionalista, outros já lidavam, de certa maneira, com a possibilidade da dramatização dos casos. Os programas de rádio fazem isso muito bem, herança dos tempos de sucesso das radionovelas.[...] O programa herdou ainda o nome de uma atração produzida, no início dos anos 90, pelo jornalista Hélio Costa.⁹

Também subprodutos desta prática de simular ações em histórias simplificadas, que seriam extraídas da realidade, brotam como mato nas emissoras evangélicas e nos espaços que compram em outros canais. A TV Cabralia, por exemplo, exhibe diariamente o programa *S.O.S. Espiritual*, que inclui simulações de casos de pessoas que se arruinam por efeito da

⁸ *Linha Direta* (Site do programa na Internet). Disponível em: <<http://www.redeglobo.globo.com/linhadireta/php>>. Acesso em: 23 set. 2002

⁹ MENDONÇA, Kleber. *Discurso e Mídia: De Tramas, Imagens e Sentidos Um Estudo do Linha Direta*. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF. Niterói. 2001. 131p. p.44

dominação de encostos, espíritos malévolos ou sob más influências de feitiços, maldições, “olho gordo” e coisas do tipo. A intenção é atraí-las para os cultos de exorcismo da Igreja Universal do Reino de Deus – única opção para se libertarem do mal, reverterem o fracasso, sob proteção do “espírito de luz”.

Inicialmente, o *LD* foi alvo de críticas contundentes pela violência explícita que adotava, amenizou os tons sangrentos, por um tempo, e subiu nas pesquisas do Ibope¹⁰, em contradição com uma expectativa que, até então, confirmava altas audiências para produtos violentos. A oscilação quanto à ênfase maior ou menor da violência nos resultados formais do programa observada na sua já longa trajetória corresponde à tentativa de adequação dos conteúdos ali veiculados - que exercem atratividade evidente sobre uma importante faixa de público que a emissora se esforça e não abre mão de conquistar - com o chamado “padrão Globo de qualidade”, em particular, ao seu padrão de jornalismo. Tal oscilação é um dos traços que revelam o aspecto de laboratório experimental que vem sendo o *Linha Direta*.

As simulações dos crimes reais representados por atores em cenários recriados à imagem e semelhança dos acontecimentos criminais verificados exercem aparente e eficazmente efeitos de impacto sobre a recepção, a despeito da avaliação da “qualidade artística” resultante ou mesmo da adequação dos recursos da dramaturgia para ilustrar a crônica policial. Vale aqui, talvez, lembrar um traço da produção pós-modernista, destacado por Roger Copeland no artigo “Será Tudo Pós-moderno?”: a dissipação das fronteiras entre alta e baixa cultura, recorrente em todas as artes.¹¹

Simultâneas a narrações em *off* (áudio sem visualização do narrador), as simulações muitas vezes dispensam diálogos entre as personagens, que desenvolvem as ações dramáticas em cenários inspirados nos ambientes originais dos eventos criminais, com caracterização e figurinos também “reconstituídos” ou recriados.

As “cenas da simulação” se valem de efeitos sonoros que buscam realismo, como a reprodução de sons ambientes, gritarias, burburinhos, assim como de trilha musical enfática das ações em curso. São, também, intercaladas por entrevistas com pessoas ligadas às vítimas ou aos criminosos, a exemplo de parentes, amigos, vizinhos ou ainda testemunhas, delegados que acompanham os casos, além de, eventualmente, especialistas em diversas áreas do conhecimento, como psicanalistas, legistas, sociólogos e escritores. Entre as cenas, são

¹⁰ MENDONÇA, Martha. Na cena do crime. Revista Época. Rio de Janeiro: Editora Globo Edição nº 80, ano II, 29 nov. 1999. p.94.

¹¹ COPELAND, Roger. Será Tudo Pós-moderno?. In: DALY, Ann (Org). Em que se transformou a dança pós-moderna? Tradução Eliana Rodrigues, no prelo. p.13 (Publicação original em inglês: *What has become of postmodern dance?* Ed. TDR Spring. 1992)

reproduzidos, freqüentemente, vídeos domésticos onde aparecem os protagonistas das histórias reais, além de arquivos diversos de fotos, documentos, ou ainda reportagens de emissoras de televisão sediadas nas regiões em que ocorreram as tramas verídicas. O apresentador/ narrador que abre o programa pontua, em vários momentos deste, com aparições formatadas em tom de reportagem.

A estilização do crime real em simulações apresenta as personagens criminosas invariavelmente como vilões, oferecendo uma versão sempre acusatória daqueles condenados e ou acusados, procurados pela Justiça. Um dos momentos destacados do programa híbrido de jornalismo policial e dramaturgia é o “prestar de contas” aos telespectadores, ou seja, quando são exibidos os condenados e ou acusados de crimes que foram capturados pela polícia, em decorrência da “pressão” da denúncia em rede e da colaboração da tele-audiência atenta e disposta a oferecer pistas dos fugitivos.

É justamente aí que reside o caráter “interativo” pretendido pelo programa, que se gaba de ter contribuído para a captura de 217 foragidos procurados pela Justiça, dentre os casos que foram reportados/ simulados pelo *Linha Direta*, desde a sua estréia em 27 de maio de 1999 a 27 de setembro de 2002, recebendo em média duas mil chamadas telefônicas por semana¹², através da linha franqueada ao público para denúncias. Além disso, a produção do programa divulga uma caixa postal e disponibiliza instrumentos de denúncias no seu *site* na Internet e, em todo caso, garante sigilo e anonimato aos denunciantes.

O *Linha Direta*, semanalmente exibido numa seqüência ininterrupta¹³ de mais de três anos e significativamente incluso na grade de “programas de entretenimento” e não de jornalismo, vem se confirmando como um trunfo da emissora e com sucesso de audiência consolidado. Isso leva a crer que a cultura da violência abastece com freqüência e cada vez com estratégias inusitadas a encenação da vida contemporânea na mídia televisiva, com ênfase na sua face espetacular, tendo uma resposta significativa da recepção.

Também parece apontar que os conteúdos dos acontecimentos “reais” (verificados), que *a priori*, seriam do âmbito da notícia e que, na televisão, “habitarium” os telejornais convencionais, migram para a esfera do “ficcional” e do entretenimento, numa simbiose e justaposição de discursos. Deste ângulo, nos apoiamos no estudo realizado por Luiz César Alves Marfuz, sobre a interdiscursividade entre drama e notícia na televisão, que identificou

¹² *Linha Direta* (*Site* do programa na Internet). Disponível em: <<http://www.redeglobo.globo.com/linhadireta/php>>. Acesso em: 23 set. 2002.

¹³ São feitos recessos de cerca de 15 dias, em média, nos finais de ano e em alguns curtos períodos em que a programação do horário é ocupada por *reality shows*, minisséries ou cobertura de eventos especiais, como jogos de Campeonato Mundial.

“um amplo campo de tensão, e ao mesmo tempo, de possibilidades dialogais, erguidos no eixo de força que sustenta estes dois discursos”.¹⁴

Esta pesquisa empreende um estudo de caso no âmbito da dramaturgia, espetáculo e jornalismo, assim como procura identificar as formas e os procedimentos dialogais entre o jornalismo e a dramaturgia, concentrando-se na dinâmica de construção do programa *Linha Direta*. Portanto, mais focado na produção que na recepção.

Ao combinar jornalismo policial e dramaturgia, o programa *Linha Direta* exercita um formato que extrai do universo “real” dos acontecimentos o substrato de seu discurso para transformá-lo, recodificando-o em parte, por recursos de dramatização, em linguagem ficcional a serviço da “verdade”, nas construções simuladas. Estabelece-se assim, uma ambigüidade sutil no âmago do discurso da ficção como representação instrumental do “real”.

A ficção pode ou não tomar da “realidade” os seus conteúdos, mas quando se assume enquanto discurso ficcional rompe o compromisso de fidelidade com o “real”. Já as simulações do *Linha Direta*, usando os recursos ficcionais, buscariam, em tese, uma fidelidade máxima possível com os acontecimentos reais.

Marfuz debruçou-se exaustivamente sobre o exame das tensões, aproximações e possibilidades dialogais entre as linguagens do drama e da notícia na construção do acontecimento na televisão brasileira, identificando dispositivos que operam nesta construção, a partir da interferência de outros campos e linguagens no telejornal, como o teatro, o folhetim, o melodrama, a *soap opera*, a radionovela e a telenovela – gêneros dramáticos e literários emergentes da cultura midiática¹⁵.

O estudo de Marfuz que se ocupou da intertransitividade dos discursos do drama e da notícia nos telejornais convencionais e da apropriação, por parte destes, de elementos formais da dramaturgia é de fundamental importância para guiar nossos passos no caminho de análise do programa *Linha Direta*, que assume, na estruturação geral de seu formato, o recurso ficcional da simulação.

Embora o programa procure imprimir um arcabouço discursivo que o poderia identificar com um tele-jornal de “reportagens especiais” de uma editoria de polícia, com o compromisso de revelar os fatos, o acontecimento, a partir das máximas ideais de objetividade, isenção e imparcialidade - que, combinadamente, constituem o mito do “jornalismo de qualidade”, “correto” ou “bem feito” -, pode-se constatar, sem esforço, que a

¹⁴ MARFUZ, L. C. A. A curva e a pirâmide – A construção dramática e (tele)jornalística do acontecimento. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea. UFBA. Salvador. 1996. 264p. p.234.

¹⁵ Ibid. , (abstract/ resumo)

ambigüidade se instaura mais profundamente ao apropriar-se de formas ficcionais, em boa parte de sua totalidade. É bastante significativo e sintomático do terreno movediço em que trafega o *Linha Direta*, a sua inclusão, pela emissora Globo, na grade de “programas de entretenimento” e não entre os noticiosos, apesar de sua produção geral contar com um núcleo exclusivo de jornalismo.

Os recursos ficcionais utilizados no programa, nas cenas de “reconstituição”, respondem a uma primeira necessidade evidente de “resgate” das imagens não registradas, já que não houve a cobertura *in locum* e em tempo dos acontecimentos. A televisão, enquanto veículo que se vale preponderantemente da linguagem icônico-visual, precisa de imagens em dinâmica. Neste domínio, Marfuz sublinha “o poder de produção de sentidos da televisão, assentado, no exercício totalizador do olhar e nas potencialidades de seus recursos sonoros e imagéticos”.¹⁶

1.4 Corpus

As condições de negociação com a instituição e o tempo de menos de 30 dias em pesquisa de campo, entre 7 de novembro a 3 de dezembro de 2001, acabaram por definir o corpus principal do estudo em três casos cobertos e simulados - *Caso Médico*, *Caso Primos*, *Caso Rio Negrinho* - aos quais a pesquisadora pôde acompanhar parcialmente as gravações das respectivas simulações, e que foram exibidos em programas não combinados, isto é, foram ao ar em dupla com outros casos não acompanhados. Contudo, não se abrirá mão da rica e produtiva experiência também advinda da observação continuada da veiculação semanal do programa, durante pelo menos 18 meses consecutivos.

Acompanharam-se também as gravações em estúdio de “cabeças”, “passagens”, “encerramento padrão” e “chamadas”, protagonizadas pelo apresentador Domingos Meirelles (a única estrela do programa), de dois outros casos: *Caso Nêgo* e *Caso Filhas*. Entremeadas por cenas simuladas, tais estruturas completam e formatam o *Linha Direta*. Houve oportunidade de acompanhar ainda segmentos de edição e finalização de um programa, que incluiu o *Caso Médico*, entre as duas histórias geralmente apresentadas a cada semana.

Foram entrevistados oito profissionais do *Linha Direta*, em sessões de cerca de 1h30min a 2 horas cada entrevista, cujos depoimentos transcritos variam entre 10 e 27 laudas no padrão Word, fonte 12, entrelinhas simples, alinhamento justificado e que estão integralmente reproduzidos na seção de anexos deste estudo. Foram ouvidos: o diretor geral

¹⁶ Ibid. , p. 105.

Milton Abirached, o coordenador de jornalismo Gustavo Vieira, os repórteres Fábio Lau (que fez a cobertura do *Caso Médico*) e Marcelo Movschowitz (que fez a reportagem do *Caso Rio Negrinho*), o supervisor de texto e roteirista (de texto final) George Moura, os diretores de simulação Edson Erdmann e Luís Felipe Sá e, por fim, o apresentador Domingos Meirelles.

Consegui-se ter em mãos algumas “peças” produzidas ao longo da trajetória de construção do programa, a exemplo de relatórios do jornalismo, roteiros (em estágios ou status variados de elaboração), planos de gravação de simulações e de “cabeças”.

Obtiveram-se condições de fotografar o *set* de gravação (em estúdio e locação externa) de alguns casos, mas foram perdidas cerca de 200 poses por um defeito na câmara. Ao conseguir outro equipamento de melhor qualidade e mais seguro, a pesquisadora estava no *set* do *Caso Rio Negrinho*, com cerca de 40 exposições realizadas, quando foi proibida de clicar. Ainda assim, o material fotográfico captado até este momento da proibição fornece um amplo panorama revelador da dinâmica de construção cênica do programa e dos recursos e condições materiais que lança mão. Algumas dessas fotografias foram selecionadas, para constar da seção de anexos deste estudo.

Tem-se também registrados em videocassete os programas que incluem os casos cujas gravações de simulação foram acompanhadas. Após a pesquisa de campo, a pesquisadora dedicou-se a transcrever as longas e reveladoras entrevistas (anexadas ao estudo) e a gravar os referidos programas exibidos em rede nacional. Em seguida, dedicou-se à classificação dos documentos, entrando, por fim, na análise sistematizada dos dados coletados, apoiada pela referência bibliográfica exigida para tal empreendimento.

1.5 Pressupostos

1 – No *Linha Direta*, híbrido de jornalismo e dramaturgia, presume-se que a produção de sentidos percorra um caminho longo de acréscimos e reduções, por mediação de sujeitos, de suas interpretações subjetivas do fato e de interferências de suas competências técnicas e artísticas, desde à origem de sua trajetória. Mas, acentuadamente, na parte da simulação.

2- Além de resgatar as “cenas perdidas”, as simulações com o alto poder de persuasão próprio do gênero drama também parecem procurar satisfazer aos objetivos de sedução da audiência, contando com recursos variados de apelos emocionais. O drama é um dos gêneros mais pródigos na reivindicação e mobilização de nossas potencialidades emotivas. Dele emerge alto poder de persuasão, de tamanha capacidade de influenciar nossas simpatias e

antipatias, de nos levar a tomar partido por esta ou aquela personagem, por esta ou aquela solução, por este ou aquele desfecho. Assim, pode-se depreender que o uso disseminado e preponderante de recursos do drama seria parte essencial da estratégia do *Linha Direta* para manter seu poder de atração sobre a tele-audiência, sobretudo com os conteúdos de impacto que veicula.

3 – Pressupõe-se que o *Linha Direta* adota na sua estrutura de simulações dos crimes as matrizes da tradição dramaturgical ocidental resultante de re-significações sucessivas da dramaturgia aristotélica. Em particular, presume-se uma filiação estreita aos modelos do realismo praticado nas artes cênicas, por sua vez inspirados e baseados, em suas linhas mestras, nas re-interpretações feitas no Neoclassicismo sobre a *Poética* de Aristóteles. Re-significada sucessivamente nestes dois últimos milênios por meio não só de exegeses várias, mas, sobretudo, por movimentos estético-literários e uma miríade de produções cênicas, consolidou a tradição dramaturgical ocidental, de que se vale até hoje os meios de comunicação e entretenimento contemporâneos, em particular o cinema e a televisão.

4 -Na simulação do *Linha Direta*, o ator está representando uma pessoa real “de carne e osso”, que tem ou teve uma existência contemporânea, que se relaciona ou se relacionou com outras pessoas ainda vivas; cujo destino ainda está em processo e ou influenciando o destino de outras; cuja ação pode ser contestada; cujo enredo de que participa ou participou pode revelar reviravoltas, complicações e novos reconhecimentos. Assim, este ator, assim como a narrativa na sua completude devem pretender, em tese, uma reconstituição de alta fidelidade, porque tal construção é sustentada fortemente em acontecimentos verídicos, de proximidade temporal, sujeitos a modificações. A partir daí, presume-se que seja potencializado o processo empático com a vítima e, paralelamente, o de rejeição ao vilão operado pela mimese de ações.

1.6 Objetivos

- I) Examinar a dinâmica de *espetacularização* da violência no programa *Linha Direta*, como parte do fenômeno geral, que se acentua na comunicação midiática contemporânea, visando identificar seus mecanismos específicos de “representação” do cotidiano.
- II) Observar as transformações formais operadas no processo de produção do programa, desde sua origem, mas, especialmente, a elaboração do roteiro (texto) e sua transição

em encenação (simulação), procurando identificar a produção de sentidos (acréscimos e reduções) neste percurso.

- III) Deter-se especialmente na análise dos procedimentos adotados e técnicas empregadas na construção do roteiro, fortemente estruturado com recursos de dramatização, bem como na montagem cênica.
- IV) A partir da observação da montagem cênica, identificar os processos de construção das personagens e ou personagens-tipo que representam os seres reais. Verificar se existe um padrão de tipologia de personagens e qual é ele. Analisar os níveis (de profundidade ou superficialidade) encontrados nesta construção.
- V) Diante da problematização que encerra a “reconstituição” cênica de acontecimentos reais, verificar o grau de fidelidade desta encenação, bem como a busca por um tratamento realista na cena, assim como identificar os procedimentos adotados para assegurar esta fidelidade supostamente pretendida.
- VI) Através de um estudo comparado com a *Poética* de Aristóteles, em particular com a sua Teoria da Tragédia, texto reconhecido como fundador da sistematização da tradição dramática ocidental, procurar identificar as influências dominantes de matrizes estéticas afiliadas a esta tradição na configuração do *Linha Direta*, assim como, tentar detectar sinalizações emergentes que tendessem a alterar seu formato atual. A título tão-somente de reflexão complementar subsequente a este esforço, e sem intencionalidade prévia de proceder a uma abordagem conclusiva ou mesmo que dê contas de toda extensão do problema, devido à complexidade que lhe é própria, especular se o fenômeno trágico é exequível nos dias atuais e se o programa *Linha Direta* poderia operar/ oferecer algum tipo de experiência trágica. Para tal empreendimento de cunho meramente especulativo se procederá pinçando alguns tópicos do *corpus aristotelicum* relacionados à estética ou mesmo à concepção de mundo e seu sentido último, extraídos do pensamento do Estagirita, por via de exegeses de terceiros.
- VII) Examinar a característica de “interatividade” com a tele-audiência, verificando em que bases, de fato, a participação do público repercute nos destinos do programa, não só em suas conseqüências mercadológicas (que darão apenas noções adicionais à nossa análise, como por exemplo, posição no Ibope e quantidade de denúncias originadas da audiência), mas, sobretudo, do ponto de vista que reflete no significado e poder orientador do discurso dialogal. Por exemplo, o grau de “contaminação” de apelos emocionais aderidos à linguagem do programa, a partir da influência do público. (Esta

análise tem como base os depoimentos dos entrevistados e em suas revelações sobre a única pesquisa qualitativa, um *group discussion*, que a TV Globo realizou focando o produto *Linha Direta*, assim como pelas observações da pesquisadora em campo).

- VIII) Observar a evolução das alterações formais por que passou o programa desde sua estréia até as edições que estão sendo estudadas mais detidamente, procurando identificar as motivações que as determinaram.

1.7 Horizonte teórico-metodológico e justificativa

A estruturação do *Linha Direta* aponta para uma tendência, cada vez mais acentuada, da comunicação televisiva se voltar em direção da *espetacularidade* da vida cotidiana, em especial para o espetáculo da violência e do crime. Neste sentido, as formas dialogais entre drama e notícia nos telejornais convencionais, examinadas por Marfuz (1996), mostram-se consolidadas, e que este “diálogo” radicalizou-se a ponto de um “programa de entretenimento”, como é classificado pela TV Globo, ser criado com base nesta simbiose, neste entrelaçamento estrutural dos dois discursos.

No tempo em que Marfuz debruçou-se sobre este estudo, em 1996, o *Linha Direta*, levado ao ar em maio de 1999, ainda não existia, como nenhum outro programa jornalístico estruturado exclusiva e radicalmente sobre estas bases de apropriação da dramaturgia, no âmbito da televisão brasileira. Portanto, neste sentido, nossa proposta de realizar um estudo de caso, - que por definição, deve examinar o que ele tem de único e singular, ou seja, o uso preponderante de simulações, com todos os ingredientes próprios do drama – é um desenvolvimento do estudo original de Marfuz. É ele mesmo quem sugere observando que “um campo inesgotável parece erguer-se à nossa frente, com amplas possibilidades de aprofundamento”¹⁷. E mais: “Uma evolução deste estudo, por certo, poderá levar à aplicabilidade das convenções dramáticas, aqui esboçadas, a outros relatos telejornalísticos”¹⁸. Marfuz, talvez, suspeitasse que esta fórmula mista estava por aparecer num “programa de entretenimento”.

Uma das primeiras dificuldades é divisar o que distingue “programa de entretenimento” de “programa noticioso”. O que seria, então, *entretenimento*? O dicionário Aurélio fornece o verbete: “1. Ato de entreter; entretimento. 2. Aquilo que entretém,

¹⁷ Ibid., p. 240

¹⁸ Ibid., p. 240

divertimento, distração, entretenimento, entretém.”¹⁹. E *entreter*, segundo a mesma fonte, é: “1. Deter, fazer demorar ou esperar com promessas e conversas vãs, etc., para desviar a atenção; distrair. 2. P. ext. iludir, enganar.3. Proporcionar entretenimento a; divertir com distração ou recreação” (Ibidem) . Tomaremos, então, como válido o significado de “programa de entretenimento” como “programa de divertimento”, ou seja, produto no âmbito do *fait divers*.

Além de fundamentado na recentíssima Etnocenologia em seus aspectos mais abrangentes e transdisciplinares, este estudo opera um confronto dos padrões observados no *Linha Direta* com o milenar modelo normativo sistematizado na *Poética* de Aristóteles, em especial atenção aos tópicos referentes a sua Teoria da Tragédia - texto que a despeito de seu sobrevivente aspecto fragmentário e da problematização advinda não só da suspeição de trechos apócrifos e mutilados, mas de sucessivas traduções e remontagens exegéticas confinadas e determinadas por concepções alheias à mentalidade grega antiga, consolidou uma tradição de influência marcante no Ocidente, demonstrando uma resistência, inclusive ao tempo, à evolução histórica e até mesmo às reações da chamada dramaturgia *antiaristotélica*. Tal influência é visível na produção estética contemporânea da indústria do entretenimento, por exemplo, na estrutura e nos padrões da cinematografia *hollywoodiana* e na teledramaturgia brasileira, ainda que herdada de re-interpretações cristalizadas pela tradição latina, com seus flagrantes equívocos já exaustivamente apontados, notadamente a ênfase que depositou e que abraçou fortemente no período Neoclássico quanto à finalidade de *instrução moral* da arte poética, incluindo o drama. Assim, a *Poética* se tornou em texto-referência de capital importância deste estudo, que não vacilou ainda em lançar mão, eventualmente, de alguns tópicos extraídos do *corpus aristotelicum* extra-*Poética*, por leituras articuladas por autores contemporâneos, para tentar captar a possibilidade de vigência do *fenômeno trágico* na atualidade, assim como procurar identificar alguma suposta experiência trágica no âmbito da produção do programa *Linha Direta*.

1.7.1 Métodos

Para realizar este estudo de caso – focado no programa *Linha Direta* da TV Globo - decidiu-se acompanhar o seu processo de produção, desde o nascedouro, ou seja, desde a seleção dos eventos criminais, até sua finalização e exibição, como produto acabado. A

¹⁹ FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1986. p.666.

intenção inicial era observar, pelo menos dois programas, em sua totalidade. Presumia-se já que algumas de suas etapas ocorreriam simultaneamente, com vários profissionais produzindo-as em lugares diferentes. Mas, a parte central e importante, forçosamente teria que obedecer a um encadeamento progressivo e temporal de elaboração, possível de ser acompanhado e observado. Por exemplo, as simulações não poderiam ser gravadas, antes da investigação de um caso criminal.

Contudo, as condições materiais limitadas da pesquisa – sobretudo no tocante aos investimentos financeiros – e as condições de negociação com a instituição acabaram por inviabilizar o acompanhamento da investigação jornalística ainda em campo, já que o deslocamento das equipes de jornalismo abrange o território brasileiro e que tal não foi possível à pesquisadora. Mas o acompanhamento a partir daí foi extremamente revelador e bastante para o foco pretendido, centrado na elaboração estética do produto em estudo.

Ao relacionar as características fundamentais do estudo de caso, Lüdke e André destacam:

O estudo de caso visa à descoberta. Mesmo que o investigador parta de alguns pressupostos teóricos iniciais, ele procurará se manter constantemente atento a novos elementos, que podem emergir como importantes durante o estudo. O quadro teórico inicial servirá assim de esqueleto, de estrutura básica a partir da qual novos aspectos poderão ser detectados, novos elementos ou dimensões poderão ser acrescentados, na medida em que o estudo avance.²⁰

E logo em seguida:

Os estudos de caso enfatizam a ‘interpretação em contexto’. [...] Assim, para compreender melhor a manifestação geral de um problema, as ações, as percepções, os comportamentos e as interações das pessoas devem ser relacionadas à situação específica onde ocorrem ou à problemática determinada a que estão ligadas.²¹

Portanto, a atenção deve se voltar também para a história, para a realidade contextualizada, procurando estudar a trajetória e as modificações operativas e os reflexos delas no resultado estético-formal do programa, juntando a experiência da observação direta em campo da construção do programa à exibição continuada de suas edições em rede, como *corpus* da pesquisa.

²⁰ LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. Pesquisa em Educação – Abordagens qualitativas. São Paulo: E.P.U.1986. p.18.

²¹ *Ibid.*, p. 18-19

Seguindo os conselhos de Lüdke e André, a observação levou em conta a situação geral do programa, os recursos materiais e humanos, estrutura física e administrativa e, sobretudo o *modus operandi*. Também procurou “retratar a realidade de forma completa e profunda” [...], “a multiplicidade de dimensões presentes numa determinada situação ou problema, focalizando-o como um todo” [...], e “evidenciando a inter-relação de seus componentes”.²² A pesquisa se valeu de vários informantes envolvidos com as diversas etapas do trabalho de construção do programa, através de entrevistas semi-estruturadas, enfocando aspectos relacionados à sua função específica e o todo. Além dos conteúdos diversos e relevantes captados, a multiplicidade de informantes trouxe a possibilidade latente de controvérsias enriquecedoras. Afinal, é característico do estudo de caso procurar “representar os diferentes e às vezes conflitantes pontos de vista presentes numa situação”.²³

Ao proceder assim, “o pesquisador vai procurar trazer para o estudo essa divergência de opiniões, revelando ainda o seu próprio ponto de vista sobre a questão”²⁴. E “desse modo, é deixado aos usuários do estudo tirarem conclusões sobre esses aspectos contraditórios”.²⁵

O horizonte metodológico adotado buscou uma oxigenação permanente, através de abordagem compreensiva, interpretação em contexto: “Interpretação é o processo de por em evidência um sentido não imediatamente evidente. É o caminho (método) que vai da percepção dum fenômeno até a captação de seu sentido. O resultado é a compreensão. A teoria da compreensão, conquistada mediante a interpretação, se denomina Hermenêutica”.²⁶

Cumprir ainda acrescentar que a executante desta pesquisa é jornalista especializada na área de cultura, particularmente interessada no *jornalismo opinativo*, declaradamente livre de qualquer pretensa neutralidade axiológica, tendo publicado várias críticas de teatro e cinema e resenhas literárias, em veículos de comunicação impressa. É também atriz – é bem verdade que fora dos palcos há anos – e acumula experiências práticas diversas no âmbito das artes cênicas. Assim, este estudo, além de contemplar as suas duas áreas de interesse concentradas no jornalismo e na dramaturgia, se apropria, como procedimento metodológico incontornável, de suas próprias vivências nestes dois campos e, claro, da totalidade de sua percepção de mundo e de vida.

²² Ibid., p. 19

²³ Ibid., p. 20

²⁴ Ibid., p. 20

²⁵ Ibid., p. 20

²⁶ RABUSKE, Edvino. Epistemologia das Ciências Humanas. Editora Universidade de Caxias do Sul, EDUCS, 1990. p.122.

Capítulo I – Dinâmica de construção do programa *Linha Direta*

2. Estrutura operacional

A dinâmica de construção do programa *Linha Direta*, da TV Globo, comporta práxis híbridas correspondendo e atendendo a especificidade de seus objetivos e de seu formato singular, que combina jornalismo policial e dramaturgia, à medida que lança mão de recursos dramáticos para ilustrar a notícia. Estruturalmente arquitetado em três núcleos básicos de operação – Jornalismo, Dramaturgia (construção de roteiro) e Produção -, o *Linha Direta* admite simultaneamente o *modus operandi* próprio de um departamento de jornalismo de tevê²⁷, as práticas de um estúdio de dramaturgia para elaboração de roteiros, e ainda a produção de gravações de cenas de simulação e outros segmentos suplementares de apoio à encenação, numa dinâmica assemelhada à produção de telenovelas.

Todos os três núcleos de construção do programa – Jornalismo, Dramaturgia (roteirização) e Produção - trabalham integrados e sob a direção e responsabilidade do diretor geral Milton Abirached, que acumula várias atribuições, incluindo o agenciamento da manutenção ou de eventuais transformações conceituais e formais no programa; tomada de decisões em relação ao encaminhamento e resultado das diversas etapas; as aprovações finais sobre pautas e o produto finalizado, além de ter a última palavra sobre o planejamento orçamentário.

A produção do programa concentra grande parte de suas atividades de planejamento e pré-produção em sede própria, ocupando um prédio de dois andares, chamado “Módulo Branco”

²⁷ Com variações específicas quanto ao tempo de elaboração, profundidade da reportagem, tipos de fontes e objetos de apuração, em observância às características particulares de seu conceito de produto, de sua periodicidade semanal, que o distingue do formato do noticiário diário televisivo, entre outras singularidades.

(pintado em cor branca), no Projac²⁸ - complexo de estúdios, cidades cenográficas e instalações diversas da Central Globo de Produção (CGP) –, situado na Estrada dos Bandeirantes, no bairro de Jacarepaguá, na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro.

Além de instalações próprias no Projac, a produção do programa vale-se ainda dos Estúdios Renato Aragão, complexo arrendado pela TV Globo há mais de cinco anos, ocupando espaços generosos, em dois estúdios – um de grande e outro de médio porte -, e salas especializadas e instrumentadas para o apoio, a exemplo de camarins, salas para caracterização (maquiagem e cabeleireiro), salas de figurinos e adereços, depósitos de cenários, espaços para descanso de atores e figurantes. Locações externas ambientadas cenograficamente também são utilizadas rotineiramente, em todos os casos simulados, de acordo com as necessidades das ações previstas em roteiro.

2.1 Núcleo de Jornalismo

O departamento de jornalismo, instalado no segundo andar do “Módulo Branco”, é a base de operação da equipe, formada por 15 jornalistas, incluindo um coordenador de pré-jornalismo (Gustavo Vieira), um coordenador de pós-jornalismo ou sub-coordenador (Flávio Araújo), sete repórteres que vão a campo (cinco homens e duas mulheres) e mais seis jornalistas (produtores de reportagem) que trabalham internamente na redação - três deles checando pautas e ajudando a detalhá-las, num processo de pré-apuração, que consiste em fazer os primeiros contatos com as fontes; um outro cuidando especificamente do contato com a polícia, acompanhando o desenrolar das prisões e o andamento das investigações; dois dedicados à transcrição das denúncias que chegam através da central telefônica e redigindo estes relatórios com um tom jornalístico; e uma jornalista responsável por pesquisa de texto e imagem (fotos, vídeos, ilustrações etc).

2.1.1 Fluxo das pautas

A seleção das pautas que receberão a cobertura do *Linha Direta* se processa valendo-se não exclusivamente da demanda do público, que rotineiramente encaminha relatos de casos criminais, para a produção do programa, via *call center* (central telefônica terceirizada pela TV Globo), caixa postal e *site* da Internet. Os casos de crimes costumam ser escolhidos, também, a partir das sugestões de pautas de seus próprios repórteres, que estão permanentemente captando informações

²⁸ Projac é sigla de Projeto de Artes Cênicas.

de outros eventos criminais em suas viagens pelo Brasil afora, para realização de reportagens, e de sua lida rotineira em contato com profissionais de comunicação de outros veículos, assim como de denúncias originadas por autoridades policiais e judiciárias, além do noticiário policial diário veiculado em diversas mídias.

Partindo da informação publicada no portal *Globo.com*, no *site* do *Linha Direta*, na Internet, e confirmada pelo depoimento do coordenador de jornalismo Gustavo Vieira, em entrevista, por ocasião do trabalho de coleta de dados desta pesquisa, o programa recebe, em média, duas mil ligações telefônicas do público por semana, portanto, cerca de oito mil ligações por mês. Do total de oito mil ligações telefônicas mensais do público direcionadas ao programa, em torno de 60% (4.800 ligações) são sugestões de pauta e 40% (3.200 ligações) de denúncias referentes a pistas e paradeiros dos foragidos. Portanto, o volume de sugestões de pauta supera o de denúncias de paradeiros.

De acordo com Vieira, é muito pouco o percentual de sugestões de pautas vindas do telespectador aproveitadas no programa. Ele não revelou uma estimativa percentual, mas afirmou categoricamente que apenas a minoria atende às exigências do programa. Muitas variáveis entram nesta recusa. As de ordem legal entram em primeiro plano. Muitos crimes relatados pelo público se referem a acontecimentos muito recentes, alguns que estão com inquéritos policiais inconclusos, que ainda não se transformaram em processo, nem têm uma denúncia formal do Ministério Público, muito menos mandado de prisão expedido por autoridade judicial. Um dos pré-requisitos básicos para a acolhida de um caso como tema do programa é que haja um foragido da polícia e da Justiça, já que um dos objetivos primários do produto é “prestar um serviço de utilidade pública”, ajudando a localização dos evadidos, através da exposição de suas imagens e histórias delituosas em rede nacional, e, conseqüentemente, facilitando o reconhecimento deles pelo telespectador, que tem vários canais de denúncia à disposição.

Ainda por motivo da situação jurídica do processo, mas de olho no senso de oportunidade, são recusados e deliberadamente evitados casos em que *habeas-corpus* está em via de ser julgado. Na hipótese do *habeas-corpus* ser acatado, não há mais foragido. O mesmo acontece nos casos em que os julgamentos estão próximos de acontecer. “Não vale a pena a gente fazer, porque este julgamento pode apresentar uma reviravolta no caso. Então, o roteiro escrito hoje, amanhã já não vale”, explica Gustavo Vieira. Tais situações são passíveis de gerar constrangimentos éticos e, até mesmo, processos legais contra a emissora, na hipótese de terem sido exibidas as histórias. Além disso, conseqüências de ordem contábil são mensuradas, porque tais casos podem significar perda de tempo e prejuízos financeiros se tiverem que ser abortados em andamento ou mesmo com a produção da história já concluída e o veto de ir ao ar for inevitável.

Entre as variáveis que podem influir ou determinar a eleição de casos de crime, para merecer cobertura e encenação de suas histórias, são avaliadas, também e prioritariamente, as características da história em si, enquanto possibilidades dramáticas que ofereçam. A história deve ter, preferencialmente, um enredo que encerre envolvimento ou relacionamentos anteriores ao crime entre vítima e assassino (tessitura da intriga), um andamento progressivo (efeitos de causalidade no encadeamento da ação), duração (extensão) relativamente prolongada, e ritmo atraente com começo, meio e fim – todos ingredientes dramáticos presentes em situações que propiciem a formulação de cenas de simulação. Tais ingredientes – elementos que compõem a categoria de análise *tipo ideal de história* - serão posteriormente analisados, neste estudo, em comparação e em confrontação ao modelo normativo aristotélico sistematizado na *Poética*, o primeiro tratado ocidental sobre o discurso poético (literário) de influência resistente até a contemporaneidade.

Em vista da tessitura de intrigas com certa complexidade, em que a relação vítima-assassino encerre mais profundidade que a mera fatalidade ou eventualidade, e que tenha uma cronologia mínima necessária, quase sempre envolvendo crimes planejados ou que eclodiram em decorrência da gestação de condições que o propiciaram, evita-se narrar crimes episódicos, de decisão instantânea ou de características quase acidentais, como, por exemplo, um assalto com vítima fatal, em que vítima e latrocida nem se conhecem e estão nesta situação por mero acaso ou coincidência.

Observa-se ainda que a maioria dos casos retratados no programa envolve crime com vítimas fatais, embora alguns já tenham sido produzidos sem esta característica recorrente, mas que deixaram vítimas com seqüelas físicas graves. Também ressalta aos olhos que as histórias selecionadas manifestem sempre um forte potencial de indignar a opinião pública pela barbárie cometida sem castigo e que, portanto, sejam mobilizadoras no sentido de estimular a denúncia do telespectador.

Vale também destacar que no terceiro ano ininterrupto de exibição semanal do programa, há uma busca evidente por histórias que contenham diferenciais em seus enredos, na tentativa de evitar “repetições de casos”. Neste sentido, é fácil notar que a trama recorrente de um marido violento que espanca sistematicamente e acaba por matar sua mulher é preterida em favor do caso menos comum de uma mulher braba e infiel que constrange, ameaça e mata o companheiro. Portanto, certo “exotismo” e sempre o caráter diferencial dos casos (“coisas novas, novidades”, como diz o repórter Marcelo Movsowitz) concorrem com vantagem na seleção. Um exemplo modelar desta busca por “novidades” foi a exibição, em 25 de abril de 2002, do caso extremamente repugnante de um forte e atlético estudante de medicina em vias de se formar e que ao estagiar num hospital no setor de pediatria, espancava e torturava, sistematicamente, um bebê de nove meses, o

que resultou em cegueira, fraturas generalizadas e traumas psicológicos irreversíveis na pequena vítima.

Sejam oriundas de relatos dos telespectadores – geralmente, parentes, amigos ou conhecidos das vítimas – que usam os canais disponíveis à denúncia, sejam vindas por intermédio das fontes do repórter, as sugestões de pautas passam pela análise dessas variáveis. No primeiro caso, há o trâmite normal de passar pela transcrição das mensagens do *call center* e pela checagem em etapas preliminares pelos produtores de jornalismo que atuam na redação. Em seguida, tais pautas são encaminhadas para o coordenador de pré-jornalismo, uma espécie de chefe de reportagem, que faz uma filtragem mais criteriosa e amiúde, de acordo com o perfil e formato do programa, assim como, também procede em relação às sugestões vindas e pré-apuradas pelo repórter. Daí em diante, o procedimento é o mesmo, com a apresentação dessas pautas ao diretor geral, num processo de argumentação e convencimento, que no jargão atual se expressa por “vender a pauta”. Cabe ao diretor geral a última palavra, ou seja, a aprovação ou recusa da pauta.

A pauta consolidada é entregue ao repórter escalado para a cobertura, que inicia sua apuração ainda na redação, confirmando a disposição das fontes de prestar depoimentos e já agendando, com elas, as entrevistas. Geralmente, no dia seguinte, a equipe chefiada pelo repórter parte em viagem com destino ao local de sua matéria. Segundo o repórter Marcelo Movschowitz, a política do programa é que não haja fronteira no Brasil, para se obter uma boa história, o que quer dizer que qualquer recôndito lugarejo no interior do país pode receber a visita da equipe de reportagem, independentemente das dificuldades de deslocamento, dos riscos que representem à sua segurança ou da infra-estrutura local para acolhê-la.

Como existem sete repórteres para o trabalho de campo, potencialmente há possibilidade de sete equipes atuarem simultaneamente em matérias e em lugares distintos. A formação da equipe de reportagem já passou por algumas modificações desde a estréia do programa até o período da coleta de dados desta pesquisa (novembro de 2001), reforçando a idéia de que o programa estabeleceu uma dinâmica experimental, porquanto seu formato híbrido de jornalismo e dramaturgia encerra necessidades e exigências específicas, com características até então não vivenciadas no âmbito da produtora e emissora Globo. Muitos aspectos indicadores e reveladores deste verdadeiro laboratório experimental que é o programa *Linha Direta* serão tratados ao longo deste estudo.

2.1.2 Em busca de um jornalismo com qualidade de novela

Por ora, é útil ter em conta que o programa inaugurou um casamento inovador, não sem atribuições, entre a Central Globo de Jornalismo (CGJ, que opera sediada no bairro Jardim

Botânico e é responsável pelos noticiosos convencionais²⁹) e a Central Globo de Produção (CGP, que produz telenovelas, minisséries, shows, humorísticos e todos os programas tradicionalmente formatados na linha do entretenimento, operando com base no Projac, em Jacarepaguá). A união até então inédita³⁰ dessas centrais num projeto único visava um produto híbrido, em que a parte mais visivelmente jornalística – a reportagem, com entrevistas etc - também obtivesse qualidade técnica equiparável às telenovelas.

Com esta meta, a equipe de reportagem era integrada, inicialmente, por seis profissionais: o repórter, o produtor³¹, o cinegrafista, o operador de vídeo, o operador de áudio e o *caboman*³². O investimento na presença dos operadores de vídeo e áudio era um sinal claro das pretensões de alcançar um padrão técnico mais sofisticado de imagem (luz, textura, plano etc) e som (engenharias para minimizar interferências indesejáveis de sons ambientes, como ventos fortes, ruídos externos à cena etc). Através do equipamento mesa de som, o áudio captado passa pelo processo de equalização. Nem este procedimento nem equipamento similar são comumente utilizados por uma equipe de jornalismo diário de tevê, que se limita a usar um microfone ligado à câmera.

Por motivos relacionados a custos operacionais, da equipe inicial de seis profissionais, foi eliminado, posteriormente, o *caboman*, cuja função era ajudar a montar e carregar os equipamentos (refletores, rebatedores de luz, câmera, fiação etc). É relevante destacar que a equipe anterior levava em sua bagagem quase 400 quilos de equipamento, o que tornava os deslocamentos mais penosos e caros. Uma mudança posterior (no mês de novembro de 2001) determinou um novo corte na equipe, que a partir de então ficou composta por um repórter, um cinegrafista e um auxiliar - a formação clássica da equipe básica de jornalismo televisivo chamada de UPJ (Unidade de Produção de Jornalismo), na TV Globo, também referida como “unidade móvel”, em vários veículos. Com a adoção da UPJ, o repórter absorve a função do produtor, o auxiliar assume as tarefas do *caboman* e o cinegrafista terá agora que suprir a ausência dos operadores de áudio e vídeo, se desdobrando para conseguir a melhor qualidade possível com equipamento mais simplificado.

O corte fez parte de uma orientação geral de reduções de custos operacionais das Organizações Globo, que passavam por turbulências financeiras, segundo o que transpirava no

²⁹ Entenda-se por “noticiosos convencionais” os jornais televisivos que adotam o formato tradicional de crônica dos acontecimentos, sem apropriação, ao menos preponderante, de recursos dramaturgicos.

³⁰ O *Linha Direta* inaugurou a prática de operação mista das duas centrais (CGJ e CGP), mas os *reality shows* consolidaram este casamento, no âmbito da TV Globo, a partir da realização do programa *No Limite* e, daí em diante, com outros do novíssimo gênero televisivo, a exemplo de *Big Brother*, *Hipertensão*, *Fama* etc.

³¹ Este cargo de produtor não era exercido por um jornalista produtor de reportagem, com qualquer formação específica na área de jornalismo, mas um produtor de telenovela vindo da CGP, cuja função tradicional era dar suporte à operação de gravação de produtos ficcionais.

³² *Caboman* é um auxiliar responsável pelo trabalho braçal de carregar e montar equipamentos no set de gravação (televisão, vídeo) ou set de filmagem (cinema).

ambiente da própria tevê e na mídia de uma maneira abrangente, dando notícias de perdas significativas de faturamento no ano de 2001, em decorrência de uma compressão do mercado publicitário. Veja-se, o trecho da matéria do jornal *O Dia*, de 04 de abril de 2002, veiculada no portal IG, na Internet:

[...] A queda da massa publicitária em 2001 deixou em alerta o já combatido modelo de negócio e programação das TVs abertas. Faça as contas: no terceiro trimestre de 2000, a margem operacional da [TV] Globo, por exemplo, era de 11,7%; esse número caiu para 5,9% no mesmo período de 2001, resultando uma redução de 50% de um ano para o outro.

Conhecida por manter alto padrão de qualidade, a TV Globo não teve receita suficiente para cobrir as despesas financeiras até setembro de 2001. No acumulado de janeiro a setembro, a emissora gerou US\$ 56 milhões de *Ebitda*³³, contra despesas financeiras de US\$ 96,5 milhões. O esforço para enxugar os custos fez curvar a poderosa Rede Globo. O entendimento na Vênus Platinada é que o mercado publicitário comprimido mostra lenta recuperação da margem de lucro via geração de receita – é mais rápido e econômico reduzir os gastos. Para se ter idéia, o bolo publicitário cresceu 15 vezes o PIB [Produto Interno Bruto] em 1996. No ano passado [2001], a variação ficou 3,5 vezes menor que o PIB – um estrago e tanto nos balanços.

³⁴

A reação para tentar alterar este estado de penúria se traduz, aparentemente, numa reformulação da programação das TVs abertas de uma maneira abrangente, mas muito mais acentuada e visível na TV Globo, que passou a apostar, de maneira radical e espelhando-se nas outras redes comerciais de TVs abertas, num modelo de programação dito “mais popular”, mas que se pode traduzir por programação de “baixa qualidade” e de baixo custo. A inserção dos *reality shows*, recente fenômeno televisivo mundial, que vêm demonstrando fôlego de atrair audiência e, conseqüentemente, mais faturamento, se inscreve neste esforço de criar novas receitas.

Este estudo promete voltar a tratar sobre a síndrome dos *reality shows* na programação recente das TVs, defendendo que o programa *Linha Direta* se constituiu num precursor do gênero, na medida em que já adiantara esta tendência, ao colocar os acontecimentos da vida real protagonizados por anônimos³⁵, num plano de *espetacularização*³⁶ bem mais radical que o tradicional sensacionalismo espetacular trabalhado, de maneira abrangente, nos telejornais.

³³ *Ebitda* é sigla do mundo financeiro que significa o lucro antes de contabilizadas despesas com pagamento de juros e Imposto de Renda e a depreciação de equipamentos e instalações. É o indicador que melhor revela o desempenho de uma empresa, levando em conta apenas os ganhos gerados por sua atividade principal.

³⁴ TVs baixam o nível e dão vexame na programação. *O Dia* (On-line), São Paulo, 04 abr. 2002. Disponível em: <www.ig.com.br>. Acesso em: 04 abr. 2002. Consulte ainda a matéria “Grupo Globo em dificuldade”, reproduzida integralmente na sessão de anexos deste estudo. (Grupo Globo em dificuldade. *O Dia* (On-line), São Paulo, 10 jan. 2002. Disponível em: <www.ig.com.br>. Acesso em: 10 jan. 2002.)

³⁵ Em se tratando do *Linha Direta*, os acontecimentos da vida real protagonizados por anônimos que interessam focar são os episódios violentos, prioritariamente.

Abriu-se, acima, um aparte no relato a respeito da prática da reportagem do *Linha Direta*, com intuito de embasar a consideração feita sobre a crise financeira nas Organizações Globo e os ajustes conseqüentes em direção de redução de custos operacionais, com reflexos evidentes na formação da equipe de reportagem do programa. Mas, a ela retorna-se a seguir.

A equipe de reportagem consome, em média, de oito a 10 dias em campo, apurando e captando registros. Entre as fontes imprescindíveis e ou preferenciais de serem ouvidas estão aquelas que vão dar encaminhamento à história. O promotor de justiça encarregado do caso geralmente é o guia da história, narrando-a do início ao fim. Mas, pode acontecer que uma testemunha principal assuma mais importância neste processo. Em geral, são entrevistados: o promotor, o delegado responsável pelo inquérito, testemunhas, parentes, amigos, conhecidos e vizinhos das vítimas e demais pessoas de relevo para o esclarecimento do caso. Sobressai a importância dos depoimentos de familiares e amigos da vítima, com toda a carga emocional e de parcialidade que carregam. É atribuída a estes depoimentos a potencialidade maior de emocionar e indignar o telespectador, estimulando-o a denunciar.

Contudo, o repórter tem que ficar sempre alerta para as manipulações, as tentativas de envolvimento, não só por parte dos parentes e pessoas próximas à vítima, como de advogados do réu ou denunciado foragido, das ingerências de autoridades políticas – muito corriqueiras em cidades pequenas, com forte presença de oligarquias. Tais cuidados, aliás, são abrangentes a qualquer apuração jornalística que se pretenda séria e que, ao menos em tese, busque imparcialidade e objetividade, como procedimento básico ideal. Em momento oportuno, este estudo vai tratar das contradições e dificuldades de se obter um resultado imparcial e objetivo na mensagem geral do programa, considerando o conflito aparentemente inconciliável entre as linguagens estruturadas idealmente sob a égide de tais princípios – como devem ser, em tese, as manipulados pelo jornalismo - e as linguagens poéticas ficcionais, construídas no campo da dramaturgia.

Ao longo de cerca de oito a 10 dias, a equipe de reportagem que está em campo convive com os familiares das vítimas e, algumas vezes, se encontra até na circunstância de ter que ser abrigada sob o teto destas famílias, em lugares, como revelou um repórter que já vivenciou a situação, que não dispõem de infra-estrutura, a exemplo de pousadas, restaurantes ou alternativas de acomodação e alimentação.

Embora problemas técnicos sejam, evidentemente, passíveis de acontecer, exigindo que certo material seja refeito, evita-se ao máximo este procedimento, em especial, quando se trata de

³⁶ O termo *espetacularização* está aí compreendido como um fenômeno midiático abrangente que vem se acentuando nas práticas cotidianas da vida contemporânea.

entrevistas com os familiares ou outras pessoas ligadas afetivamente à vítima, porque se corre o risco de se perder a emoção obtida inicialmente. Portanto, há uma busca habilidosa de registrar, em momento mais oportuno, o conteúdo e a forma passional resultantes destes depoentes, que reativam a *memória emotiva*³⁷ para narrar episódios dolorosos referentes à perda de seus entes queridos. Vale levar em conta que o aparato técnico montado – um cenário estranho ao cotidiano dos entrevistados -, que redundava numa situação artificialmente produzida já de partida, tanto pode inibir uma reação espontânea mais próxima da revelação de um estado de ânimo (*stasis*) real, como, por outro revés, pode estimular uma atitude de encenação, quiçá exagerada, por parte dos depoentes.

Quanto aos problemas técnicos da investigação jornalística propriamente dita, os erros são minimizados por práticas preventivas dos repórteres antes das viagens. “Antes da gente sair do Rio para fazer uma matéria, isso já foi muito trabalhado, muito estudado, muito discutido”, defende Marcelo Movschowitz, se referindo à elaboração da pauta e dos procedimentos de pré-apuração, inclusive o estudo detido do processo judicial em curso.

Também métodos atribuídos como procedimentos pessoais e singulares de cada repórter procuram assegurar garantias numa completude bastante aos objetivos pretendidos na reportagem, a exemplo de contatos telefônicos com a base de operação, ou seja, com a redação, para um balanço, antes do retorno da equipe. Durante o desenrolar da matéria, os coordenadores de jornalismo que atuam nesta base de operação, também podem ser consultados pelos repórteres, quando surgem questões relevantes para a credibilidade dos registros, como, por exemplo, uma fonte importante que está disposta a falar, mas não aceita aparecer, nem sob a proteção de recursos que inviabilizem sua identificação, procedimentos tais como gravação do depoente em silhueta (contra-luz) e ou com rosto encoberto, com imagem e voz distorcidas, entre outros.

Ora, sabe-se que o ideal em televisão – veículo que se utiliza preponderantemente de recursos icônico-visuais – é ter imagem. Portanto, a aceitação de um depoimento exclusivamente em áudio - logo, sem qualquer imagem – demanda avaliação de sua eficácia e relevância. Se a testemunha é a mais importante, se não há outra em condição de substituí-la são fatores pesados para acatar seu depoimento como bastante e necessário ou mesmo imprescindível, sob estas condições não exatamente ideais às características da referida mídia.

³⁷ A expressão *memória emotiva* é aí empregada em aproximação à *memória afetiva*, termo utilizado para designar a “região interior” que o ator, na construção de sua personagem, deve ativar para despertar sentimentos adormecidos e os liberar exteriorizando em ação baseada na sinceridade das emoções. O processo é uma das etapas da *psicotécnica* do chamado “Sistema Stanislavski” que consiste em unir o *estado criador interior* com o *estado criador exterior*, resultando no *estado criador geral*, enfatizando o duplo aspecto da *psicotécnica* interior com a técnica física exterior. Consulte STANISLAVSKI, Constantin. A Construção da Personagem. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 302, 303 e 307.

As condições de negociação com as fontes têm de ser observadas em qualquer circunstância, como princípio ético incontornável. Ao se garantir anonimato, a não identificação ou identificação parcial de uma fonte, tal circunstância terá que ser mantida a qualquer custo. Por iniciativa da própria produção do programa, é procedimento usual, segundo o que dizem os informantes deste estudo, a proteção de testemunhas ou depoentes que são considerados não aptos a compreender perfeitamente o alcance de sua exposição em rede nacional e os riscos que correm diante de circunstâncias específicas do crime em pauta. Após a avaliação do caso, os responsáveis pelo programa podem lançar mão de recursos técnicos variados de disfarce, *a posteriori* ao registro da entrevista, como interferências na imagem e distorções sonoras nas falas da fonte. Os repórteres consultados garantem, também, que se identificam correta e claramente, assumindo que são do programa *Linha Direta*, e, conseqüentemente, esclarecendo a dimensão que isso representa em termos de exposição.

No retorno da equipe de reportagem, após oito a 10 dias de trabalho de campo, é hora do repórter produzir duas das principais peças do jornalismo que se constituirão em material fundamental para a construção do roteiro e de etapas subseqüentes de elaboração do programa: o **copião em VT** e o **relatório escrito**.

2.1.3 Copião em VT

A partir de 12 a 14 fitas magnéticas gravadas, cada uma com meia hora de registros (portanto, seis a sete horas de material bruto), o repórter faz uma verdadeira lapidação, escolhendo os momentos mais significativos ao andamento da história, os melhores trechos do ponto de vista da consistência jornalística e também os de melhores resultados técnicos quanto à qualidade de som e imagem.

Do ponto de vista do conteúdo, o material trazido na bagagem do repórter inclui, além das entrevistas, imagens de arquivos produzidos por terceiros – como vídeos domésticos³⁸, reportagens produzidas por veículos locais por ocasião da cobertura do crime etc - e *stock shots*, que são tomadas feitas pela equipe que podem constar do programa, por exemplo, para um *off* do narrador ou do apresentador, quando estes falam: “*Veja o caminho que o assassino percorreu em fuga*”. Os *stock shots*, com imagens do local do crime, dos ambientes em que conviveram as pessoas que

³⁸ É prática rotineira da equipe de reportagem captar reproduções de registros originalmente gravados por amadores nos ambientes de convivência familiar, de trabalho, de lazer etc dos envolvidos no caso criminal em apuração.

serão personagens, servem também para roteiristas, cenógrafo, figurinista e outros profissionais da área de produção se basearem nos seus campos de atuação.³⁹

A pré-edição executada pelo repórter, que condensa o material original numa montagem provisória de uma hora e meia, privilegia ainda os momentos “quentes” da apuração, envolvendo os trechos de maior densidade emocional dos depoimentos, e, portanto, com poder de funcionar eficientemente como apelos emocionais junto ao público. Vale lembrar que as entrevistas emocionadas dos parentes e amigos das vítimas carregam um potencial de indignar e, conseqüentemente, mobilizar o telespectador no sentido de estimular sua ação de denúncia, apelando para sua “responsabilidade social de cidadão”, que deve repudiar a impunidade e posicionando-o como agenciador e facilitador do “esforço de fazer justiça”.

Há também certa convicção disseminada no meio televisivo e na crítica especializada – embora contestada pela direção do *Linha Direta* – de que pessoas chorando no vídeo, situação comum nos depoimentos reproduzidos no programa, tendem a incrementar a elevação da audiência. Sobre isso, o diretor geral Milton Abirached tem uma idéia divergente que diz estar baseada em suas permanentes consultas à aferição do Ibope: “Na hora que as pessoas choram, não necessariamente o Ibope sobe. Às vezes, cai até”. Por mais correta que seja esta afirmação, ela certamente é fruto mais de uma atitude defensiva do diretor em relação à crítica contundente que se faz ao programa de carregar nos tons emocionais. Tanto que ele assume literalmente que “o programa não pode ser frio”, embora alerte que não faz isso para ter audiência. E justifica:

A gente está falando de coisas muito sérias da vida humana que são as pessoas perderem seus entes queridos. Como é que eu não vou mostrar alguém chorando? Ficaria uma história capenga. Todas essas histórias são muito tristes. Eu não posso deixar sonegar essa informação da emoção ao público. Eu estaria censurando uma realidade. Quer dizer: as pessoas morreram e as outras choram. Por isso eu não encaro desse jeito. Eu não tenho a menor vontade de tirar, de censurar isso.

Por enquanto, é útil destacar que a significativa resposta da audiência ao programa, traduzida não só nas aferições quantitativas do Ibope, mas na participação do público em denunciar, apontando pistas e locais em que estariam os foragidos, corresponde a um momento extraordinário e de pique da expansão da criminalidade no país e de um sentimento generalizado e crescente na sociedade brasileira de insegurança, de revolta e indignação com a impunidade.

Portanto, parece lógico e mesmo evidente nas edições exibidas em rede que os recursos emocionais mobilizadores da audiência sejam proveitosos e, de fato, aproveitados enquanto fatores

³⁹ Mais adiante, será descrito com mais detalhamento como todos os tipos de registros imagéticos e de áudio captados servirão de material de referência à elaboração do roteiro e da construção cênica (simulação).

promotores do sucesso do produto. E mais: que tais conteúdos ganhem relevância ao longo da apuração e, particularmente, no momento da pré-edição realizada pelo repórter em seu retorno do trabalho de campo. Em sua breve estação na ilha de edição para produzir o copião, o repórter consome, normalmente, dois dias neste trabalho de garimpagem, corte e pré-montagem das fitas⁴⁰, que têm que ser reduzidas, neste primeiro tratamento, para uma hora e trinta minutos, privilegiando aspectos já destacados acima, inclusive aqueles que darão subsídios à elaboração do roteiro e à montagem cênica das simulações do caso. Este material passará por cortes bem mais radicais ao longo de sua trajetória de construção, já que, em sua versão final, cada caso terá em torno de 18 minutos de duração, incluindo a parte mais visivelmente jornalística de depoimentos, acrescida por narrações do apresentador (as chamadas “cabeças” e “passagens”) e a simulação (encenação da história).

2.1.4 Relatório da reportagem

Concluído o copião, entra em cena coadjuvante de relevo e peça subsidiária para todo o processo: o relatório escrito que o repórter produz, idealmente em íntima afinidade e coerência com o copião. Ou seja, o que ali for escrito terá que encontrar o correspondente respaldo no copião, como procedimento ideal. Contudo, há uma compreensível incidência de informações obtidas em *off* reproduzidas no relatório sem o registro correspondente no copião, sobretudo quando não foi assumida ou autorizada pela fonte sua identificação em imagem. O relatório deve conter massa de informação objetiva, o que o aproxima de uma extensa matéria jornalística. Contudo, apresenta, também, traços reveladores das impressões intuídas pelo repórter, inclusive interpretações mais nitidamente subjetivas de circunstâncias periféricas, que parecem mais atender às necessidades da dramaturgia. Neste sentido, veja-se o que diz o coordenador de jornalismo Gustavo Vieira sobre o relatório do repórter:

Um relatório onde ele conta tudo. É uma grande matéria, digamos. Obviamente, que se ela fosse ser publicada num órgão de imprensa escrita, ela teria de passar por um *copydesk*, porque ela é escrita numa linguagem jornalística, mas nem tanto. Ela é escrita numa linguagem jornalística, mas já com um certo andamento dramático, também, que o repórter já coloca para facilitar a vida do roteirista. Então...É um extenso relatório, onde ele conta toda a história, toda a apuração que ele fez, conta toda a história que ele apurou e uma série de informações que são fundamentais ao roteiro e

⁴⁰ O material bruto gravado em campo já alcançou o volume recorde de 20 fitas, cada uma com meia hora de registros, portanto, cerca de 10 horas de gravações.

fundamentais ao nosso arquivo, para a execução do programa, e caso haja alguma consequência desse programa.

O relatório tem uma primeira parte mais ou menos padronizada, contendo os dados principais do caso apurado. Inicialmente, o repórter escreve o “resumo do caso”, uma espécie de sinopse da história. Em seguida, em formato de índice, classifica o(s) tipo(s) de “crime(s)” de que é acusado o foragido, por exemplo: *Duplo homicídio (Caso Primos⁴¹)* e *Tentativa de seqüestro, estupro e dois homicídios (Caso Rio Negrinho)*. Às vezes, acrescenta-se a duração da pena em hipótese de condenação, como no *Caso Médico*, em que está expresso: *Homicídio qualificado (pena de 15 a 30 anos)*.

Ainda neste índice, vêm informações básicas, como: local e data do(s) crime(s), nome(s) do(s) foragido(s), vítima(s), situação do(s) acusado(s) perante a lei (quem desapareceu, quem fugiu da cadeia, quem está detido aguardando julgamento etc) e, também, a cronologia dos fatos, com datas precisas. Quando os eventos criminais envolvem muitos personagens, o repórter ainda faz uma súmula biográfica deles, incluindo dados de relações de parentesco e que ligações mantinham com a(s) vítima(s) e o(s) acusado(s). Este tipo de recurso se faz ainda necessário quando, na história, há uma incidência de nomes idênticos ou assemelhados, a exemplo do *Caso Primos*, que, numa mesma família atingida por uma tragédia, há gente batizada de Francisco, Francineide, Francinaldo, Francimar, Francilene, Francely e Francirlau.

Daí em diante, a abordagem que tem como objetivo um levantamento bastante abrangente da história em pauta segue uma dinâmica mais ou menos livre e tende a absorver o estilo de cada repórter. Neste curso, ficam franqueados como válidos o encaminhamento que o profissional dá à sua apuração, a perspicácia em observar detalhes, circunstâncias, situações não propriamente evidentes e que dependem de uma interpretação mais subjetiva. Não se limitando aos aspectos meramente factuais, o repórter se dá o direito de avançar no terreno da interpretação e pode registrar no seu relatório, por exemplo, o trecho seguinte: “[...] *Adriana conheceu e se apaixonou abruptamente por Afif e seu dinheiro, carros e herança familiar*”.

Que indícios objetivos levaram o repórter a tirar tal conclusão? Será que o fato de uma mulher sem posses se envolver afetivamente com um homem em situação financeira mais abastada é condição suficiente para uma sentença conclusiva como esta? Muito provavelmente, há interpretação de natureza sutil e subjetiva nesta afirmação. Vale destacar que o relatório do repórter

⁴¹ A nomeação dos casos (a exemplo de *Caso Primos*, *Caso Rio Negrinho* ou *Caso Médico*) corresponde a identificações de natureza funcional interna à elaboração do programa e não a títulos adotados e veiculados na edição final.

é uma peça subsidiária importante às etapas posteriores de construção do programa, mas não tem a finalidade de ser publicado, permanecendo como um documento instrumental interno.⁴²

Para concluir seu trabalho, o repórter ainda produz um documento de natureza operacional que é um resumo controlado das fitas usadas na pré-edição da reportagem, uma espécie de relatório técnico, contendo a indicação do número de fitas com registros e o *time code*, que permite a leitura, em qualquer equipamento, dos minutos, segundos e frações de segundos dos trechos montados.

O coordenador de jornalismo Gustavo Vieira lê o relatório do repórter, assiste ao copião em VT e produz um relatório adicional que contém suas observações e indicações a respeito da relevância ou não de alguns pontos - tanto em relação à consistência e propriedade jornalística, quanto sobre aspectos que reforçam potencialidades dramáticas na história - e remete todo este material ao roteirista e aos supervisores de texto (criadores de texto final), para a etapa de construção efetiva do roteiro, que passará por vários estágios de elaboração, adquirindo status diferenciado, ao longo de uma trajetória progressiva rumo à encenação.

2.2 Estágios do roteiro

Em geral, os roteiristas Sarah Lavigne, Sérgio Goldenberg e Teresa Frota trabalham em suas próprias casas ou instalações privadas – quer dizer, fora das dependências da CGP – e desenvolvem sua criação solitária de redigir o roteiro inicial subsidiados por este material vasto e, não raro, mantendo contatos eventuais com o repórter responsável pela apuração do caso em pauta, com os coordenadores de pré e pós-jornalismo (Gustavo Vieira e Flávio Araújo) e com o supervisor ou roteirista de texto final destacado para aquela história (George Moura ou Marcel Souto Maior), para intercâmbios de informação e debates sobre os “acentos” que serão conferidos à intriga.

A produção do autor-roteirista corresponde ao status do roteiro batizado de “*Liberado para pré-produção*”, que, com as eventuais modificações, sob responsabilidade do roteirista de texto final, e possíveis sugestões e ou correções que ainda possam partir dos profissionais do jornalismo, adquirirá o status chamado de “*Vale Este*”. Neste estágio, o roteiro será entregue ao diretor-geral e ao diretor de simulação, que fazem uma reunião, à parte, para discutir e acertar a concepção cênica da história, incluindo aí opções estético-formais.

⁴² Neste sentido, é útil sublinhar, também, que a produção do programa manteve uma relação de fluxo e refluxo na acessibilidade de informações e documentos úteis ao presente estudo, autorizando e desautorizando, alternadamente, os procedimentos de observação de interesse da pesquisa. Por este motivo, a pesquisadora abstém-se de reproduzir trechos amplos dos relatórios, dos roteiros e planos de gravação que lhe foram entregues pelos responsáveis do programa, no intuito de não macular a confiança dos informantes, que observaram, *a posteriori*, o uso restrito de alguns deles.

Em seguida, é realizada a *reunião de pré-produção*, envolvendo todos os setores de criação e representantes do jornalismo – diretor geral, diretor de simulação, coordenador de pós-jornalismo, cenógrafo, figurinista, caracterizadores (cabeleireira e maquiadora), profissionais responsáveis por efeitos especiais, dublês, equipe de produção etc. Para este evento, o diretor de simulação já leva o seu roteiro comentado, com indicações várias, técnicas e artísticas, explicitando, a cada cena, suas necessidades (uma espécie de *pré-decupagem*⁴³ do roteiro), tais como: destacar a importância de uma locação e as características que ela deve ter; os itens que o setor de “arte” deve providenciar (por exemplo, duas canoas com remos); os aspectos que devem ser privilegiadamente observados quanto a figurinos, maquiagem, tipos de efeitos especiais que deseja; também descreve os equipamentos de engenharia de cena adicionais, geralmente mais dispendiosos, como grua e *travelling*⁴⁴. Enfim, o diretor de simulação faz todas as observações importantes previstas para a realização da cena tal qual projeta de acordo com sua concepção.

Esta é, de fato, a ocasião para que todas as partes envolvidas na construção do programa – especialmente na produção cênica da simulação e seus complementos - se manifestem quanto às suas necessidades e soluções que pretendem dar aos seus respectivos campos de trabalho. O diretor-geral pode vir a não autorizar alguma cena de violência explícita que lhe pareça inadequada. O coordenador do jornalismo pode vir a defender algum aspecto jornalístico que não pode ser abandonado ou que precise de ênfase na encenação. O dublê deixará claro como tecnicamente vai resolver sua participação, por exemplo, ao substituir o ator ou atriz numa queda de uma grande altura ou numa perseguição de carro. Da mesma forma, o técnico em efeitos especiais irá apontar como e de quais equipamentos lançará mão para reproduzir um tiro de determinada arma, o sangue provocado por determinado ferimento etc.

Da mesma maneira, a equipe de produção poderá sugerir opções para solucionar a ambientação de uma seqüência de cenas, conforme exigências de investimentos de cada uma dessas escolhas – como, por exemplo, oferecer neste menu, alternativas de aluguel de uma área com as características já próximas das necessárias ou desejadas, ou montagem cenográfica em estúdio ou ainda a reprodução computadorizada deste cenário. O dimensionamento orçamentário da produção é, portanto, submetido à adequação, tendo a palavra final o diretor-geral do programa.

⁴³ As palavras *decupagem*, *decupado*, *decupar* são galicismos usados no jargão cinematográfico e, por herança, também nos meios televisivos. Originam-se do francês *découpage* (s.m. corte, recorte) *découpé* (adj. recortado, destacável) e *découper* (v.t. cortar, recortar) (PEREIRA, Helena B. C.. Michaelis. minidicionário francês-português, português-francês, São Paulo: Melhoramentos, 1993 p.99) e têm aproximadamente estes significados quando aplicadas à técnica de separar e detalhar cenas de um roteiro, em seus vários aspectos formais e técnicos.

⁴⁴ Carrinho sobre trilhos que desliza carregando a câmara e o cinegrafista. Movimento de câmara.

Resultante dos ajustes que se operam na *reunião de pré-produção* surge a “*Versão Definitiva*” do roteiro. Esta versão é que será seguida na gravação das simulações, com todas as mudanças acatadas em consenso, inclusive eliminação de cenas ou seqüências inteiras.

2.3 Sistema de Planejamento da Produção

Há, contudo, uma peça técnica auxiliar para o planejamento da produção, que será de importância operacional, também no momento da gravação da simulação. Este documento padrão do *Sistema de Planejamento da Produção* é um instrumento para orientar, sobretudo, a equipe de produção, que executa todos os procedimentos de base para viabilizar as gravações das simulações. Nele, está registrado qual é a equipe (frente) encarregada daquele caso em pauta. No programa, atuam duas frentes distintas identificadas com os nomes dos profissionais que lideram cada uma delas: o produtor executivo e o assistente. Assim, elas são identificadas como *Frente Érika/Sivaldo* ou *Frente Eduardo/Cláudio*, que se alternam na execução de todos os itens necessários a cada montagem cênica dos casos roteirizados. Alguns profissionais, como cabeleireira, maquiadora e cenógrafa prestam serviços às duas equipes indistintamente.

Além de estampar o nome dos principais profissionais da equipe artística, que é o trio formado pelo diretor de simulação, seu assistente de direção e a continuísta⁴⁵ (que não raro tem sua própria assistente), o roteiro técnico do *Sistema de Planejamento da Produção* contém informações tais como datas, locais (se estúdio ou locação externa), horários (de chegada e de início das gravações), o planejamento das séries de cena a serem gravadas a cada dia, discriminação dos personagens⁴⁶ que estarão na série de cenas⁴⁷ a ser realizada por dia de gravação e em cada uma das cenas dessa série, entre outras. Num procedimento comum em filmagens e gravações de produtos ficcionais, a ordenação de cenas a serem gravadas diariamente não obedece, evidentemente, a

⁴⁵ Continuísta é um profissional treinado em observar aspectos vários de continuidade nos registros de seqüências de cena (seja no momento de gravação de vídeos, com fita magnética, ou filmagem, em película, para cinema, ou ainda com uso de equipamento de tecnologia digital), confrontando com o previsto no roteiro, tanto quanto impedindo que incongruências ou inverossimilhanças apareçam no resultado final da obra. É uma função técnica de assistência à direção. É responsável por impedir e apontar problemas de continuidade na história (fábula), numa minudência de detalhes que inclui, entre outros aspectos, a posição de atores e as condições e características de seus figurinos, do cenário, da luz, da duração da cena, do eixo da câmara, do enquadramento, no momento de corte de uma cena para outra, assegurando coerência na seqüência e evitando dificuldades na montagem posterior da obra. Provavelmente, devido à decantada habilidade e vocação feminina para observar detalhes, essa é uma função, maciçamente, executada por mulheres.

⁴⁶ É curioso notar que o espaço destinado aos nomes dos atores e figurantes escalados para cada uma dessas séries de cena que são realizadas por dia de gravação não é preenchido, ficando em branco o título “nome artístico”, que ladeia o título “personagem/ figurante”. Mais adiante deste estudo tratar-se-á da importância reduzida que os atores têm no processo de construção do programa.

⁴⁷ Optou-se pela terminologia “série” e não “seqüência” porque esta última designa mais comumente a ordenação seqüencial das cenas em sua estrutura estético-formal prevista no roteiro, enquanto a primeira está designando uma ordenação serial de natureza prática de racionalização da produção.

seqüência da montagem prevista no roteiro “*Versão Definitiva*”, mas a outros critérios de racionalização de produção, como a ambientação cenográfica preparada e paulatinamente modificada diante de novas exigências das cenas que serão gravadas, sejam elas anteriores ou posteriores na previsão da montagem que obedecerá ao encadeamento causal da história.

Assim, a ordem de gravação de cenas pode ocorrer, por exemplo, como a do “*Caso Primos*”, começando pela cena 10, depois 12, voltar para 08, dar um salto para as cenas 17 e 18, pular para a 32 e voltar para a 20. Cada uma dessas cenas aparece *decupada* tecnicamente com informações sobre o cenário (exemplo da 4ª cena na ordem de gravação, correspondente à cena 17 do roteiro “*Caso Primos*”: *Casa de Valdenice – sala*), o tipo de iluminação ambiental (dia ou noite), se é cena interna ou externa, os personagens e figurantes necessários (exemplo: *Francisco, Valdinete, Valdenice, Irmão 1, Irmão 2*) e a descrição resumida da ação (exemplo: *A família de Francineide escuta seus gritos enquanto janta. A mãe tenta interferir, mas o pai não deixa*).

2.4 Simulação

Existe um padrão de tempo de realização das gravações das simulações em três dias, geralmente com dois dias dedicados a gravações externas, em locações ambientadas cenograficamente (Externa I e Externa II) e um dia em estúdio, com cenários montados, que podem incluir mais de uma dezena de ambientes diferentes. Isso quer dizer que são reproduzidos em detalhes, no estúdio, os cenários completos, com fachadas, laterais e interiores, incluindo mobiliário, decoração e objetos de cena em rigor pormenorizado, de residências, ambientes de trabalho, lojas, restaurantes, açougue, escolas, posto médico ou outros quaisquer ambientes que se façam necessários à simulação de um caso.

Aproveitando certas características físicas (naturais ou não) de alguns lugares, que coincidam com as desejadas ou exigidas para uma determinada história, também são usadas locações externas preparadas, com antecedência, pela equipe de cenografia e arte. Por exemplo, um açude com uma pequena aldeia em suas margens (*Caso Primos*), ou uma construção assemelhada a um posto médico de subúrbio (*Caso Médico*) - ambientes que são adaptados a ponto de adquirirem até as cores ou eventuais avarias dos cenários originais onde aconteceram os episódios do caso verídico. Pôde-se constatar também que alguns cenários das cidades cenográficas de novelas já finalizadas e exibidas, montadas no Projac, são readaptados e aproveitados para as gravações de simulação do *Linha Direta*. Da cidade cenográfica construída para a gravação da novela *Porto dos Milagres*, por exemplo, foram aproveitados uma casa e seus arredores, para a simulação do *Caso Rio Negrinho*.

Os métodos de reprodução desses ambientes, já foi dito, se apóiam nos registros feitos pela reportagem. O **copião em VT** é o principal subsídio para este trabalho minucioso e que requer habilidade, criatividade e técnica apurada de cenógrafos e diretores de arte. Do mesmo modo opera a equipe de figurinistas, com intuito de copiar fielmente os traços caracterizadores do vestuário das personagens em foco.

De modo semelhante às exigências de produção de novelas, é mobilizado um aparato técnico de razoável porte e exigidos recursos humanos qualificados em diversas especializações técnicas e artísticas. Tal aporte de recursos verificado por ocasião da pesquisa de campo surpreendeu à observadora deste estudo, que, até então, não vislumbrava as dimensões reais desta mobilização, que, como pôde constatar, chega a reunir cerca de 130 profissionais em atuação no *set* de gravação. Mesmo que se admita que número de pessoas especializadas mobilizadas para a realização de um produto esteja longe de garantir resultado estético de qualidade apreciável, permanece, no mínimo, a constatação de que tal prática se constitui em um indicador relevante da intenção visada de um padrão estético de elaborada complexidade, que requer investimentos consideráveis.

Tal constatação aliada à verificação, *in loco*, dos cuidados pormenorizados dispensados na construção cênica do *Linha Direta* alteraram, em certa medida, a percepção inicial desta pesquisa, que tendia, é honesto sublinhar, a desqualificar o resultado estético do produto final, confundindo-o com o suposto “mau gosto” de um programa de televisão voltado à temática de crimes violentos e suas questionáveis práticas de selecionar determinados crimes, num universo gigantesco de eventos criminais, para um tratamento diferenciado, porquanto os colocam numa berlinda com alta exposição, e, portanto, tal visibilidade aliada ao estímulo de uma caçada em escala nacional dos seus agentes já os posicionam em desvantagem, em relação aos crimes preteridos, muitas vezes tão bárbaros e repugnantes quanto os eleitos. Estas últimas questões de natureza mais ética do que estética visam a divisar um pouco estes limites, sem, contudo, desconsiderar ou minimizar a imbricação incontestada entre ética e estética.

3. O ator-demonstração e a não-autonomia mimética no *realismo grosseiro*

Elenco

- ☺ = ☺ Critério de semelhança física
- ☺ ☺ ... Função narrativa

Referiu-se acima a uma alteração de percepção “em certa medida”, porque, de fato, um dos aspectos mais relevantes na construção cênica de obras do gênero dramático reside, com frequência, na qualidade de atuação e interpretação do elenco de atores. E este, no programa *Linha*

Direta, não goza de muita importância, de maneira geral. A capacidade de representação de personagens, que poderiam ser bastante complexas – mas não o são - fica num plano de reduzido destaque, como se deixará evidenciado, em seguida, a partir da análise de escolhas e decisões operadas, no âmbito de sua realização. Na escalação de elenco, é priorizado o critério de semelhança física do ator ou atriz com as personagens reais envolvidas no crime. Esta é uma busca evidente e confirmada pela produção. De fato, é bastante impressionante o grau de semelhança que se consegue obter, quando se comparam estes atores com as fotografias das pessoas representadas na simulação. Tal semelhança ainda é mais acentuada por auxílio da caracterização executada, em conjunto, por maquiadores, cabeleireiros, figurinistas e, vale não minimizar, pelo próprio desempenho dos atores na composição possível de suas personagens.

Outra questão que já havia emergido da observação preliminar das simulações do *Linha Direta* e que mereceu atenção deste estudo, também na fase de pesquisa de campo, é a presença de atores desconhecidos do grande público. Vez por outra, pode-se identificar um ou outro que participou de uma antiga telenovela ou de um velho comercial.

Ao examinar as interferências e influências crescentes dos recursos do drama nos telejornais convencionais, em particular, as encenações a título de reconstituição dos acontecimentos reais que se tornam notícia, Luiz Marfuz observa que, “de modo geral, os atores e figurantes não são identificados na tela e têm seus rostos encobertos ou dissimulados por efeitos especiais de ultra-exposição de luz”⁴⁸. Marfuz atribui a esta dissimulação adotada nos telenoticiários convencionais, o objetivo de “protegê-los de uma possível ‘identificação negativa’ por parte do espectador, no caso em que se encenam assassinatos, delitos, roubos”⁴⁹.

Ao contrário dos telejornais convencionais examinados pelo referido autor, no *Linha Direta* há muita cena em plano fechado e *closes* em profusão sobre expressões dos atores. Portanto, esta medida de proteção não vem sendo observada no programa, e já gerou problema em, pelo menos, um episódio que chegou ao conhecimento público: um ator que representava um bandido na simulação quase foi preso por engano. A partir de uma denúncia de espectador, a polícia cercou e invadiu sua casa. O mal-entendido foi logo desfeito, mas há que se pensar sobre o risco a que ficou exposto⁵⁰.

Tal situação provoca a reflexão sobre os motivos que levam o *Linha Direta* a contratar atores não famosos, já que os famosos seriam mais facilmente identificados pelo público como *atores que estão na sua função de representar criminosos*, diminuindo os riscos de confusão. Foi

⁴⁸ MARFUZ, L. C. A. Op. cit. p. 144.

⁴⁹ Ibid. , p. 144

⁵⁰ Este episódio foi publicado por MENDONÇA, Martha. Op.cit._ p. 94.

levantada a suposição, no anteprojeto deste estudo, de que os atores famosos, enquanto profissionais com carreiras consolidadas, e a própria emissora que cuida de suas imagens não desejassem uma associação deles com indivíduos reais delituosos, o que ainda permanece como motivo bastante plausível. Também há que se admitir que as simulações ainda são vistas como produtos de “baixa qualidade artística” e que enfocam temas de violência, numa perspectiva do que se poderia chamar de um *realismo grosseiro*⁵¹, compreensivelmente ancorado em aspectos meramente factuais limitadores de leituras mais livres, especulativas, aprofundadas ou sofisticadas dos eventos violentos, desprezando, em conseqüência, uma miríade de contextos verossímeis, não necessariamente de uma matriz realista - o que resulta numa precariedade do produto do ponto de vista criativo, portanto, pouco atraente para uma certa elite de intérpretes cênicos. Sobrariam, então, para os atores desconhecidos e com pouco poder de decisão, os papéis “sem importância”, “sem prestígio” e “desagradáveis”.

Em relação aos pressupostos levantados acima quanto ao elenco formado por atores desconhecidos, há a convicção e a justificativa, por parte dos responsáveis pelo programa, de que astros televisivos como Antônio Fagundes ou Tarcísio Meira em papéis de criminosos comprometeriam a verossimilhança pretendida na simulação, porquanto não convenceriam ao telespectador da veracidade do evento criminal representado, confundindo-o e induzindo-o a crer que se trata de mera ficção sem correspondente na vida real. Acompanhe o trecho da entrevista com o supervisor de texto e roteirista final do *LD*, George Moura:

– *A gente observa que os atores escalados, via de regra, são desconhecidos do grande público. Por que?*

*R - Eu acho que o fundamental para o ator do Linha Direta é que ele se pareça com o personagem que ele interpreta. E o melhor é que ele seja desconhecido para que a **persona** dele suma atrás da **persona** do personagem. Se botar Antônio Fagundes fazendo um vilão, todo mundo vai achar: “Olha, o Antônio Fagundes está fazendo um papel”. Eu acho que no Linha Direta, as pessoas (os atores) parecem que são as próprias pessoas (do caso verídico). Essa simbiose quase stanislavskiana é necessária. Para isso, o ator precisa ser desconhecido e o **físique du rôle** dele precisa ser próximo do personagem que ele interpreta.*

– *Perderia em eficiência (em caso contrário).*

⁵¹ Mais adiante, tratar-se-á mais detidamente da noção de *realismo grosseiro*.

R – *Eu acho. Em eficácia.*

– *Mas, veja bem. Tem uma coisa. Aumenta a eficácia do realismo. Mas não facilitaria, por outro lado, a identificação do ator, no caso dele ser conhecido, como ator que está interpretando um personagem numa simulação? Porque aconteceu, pelo menos uma vez, de um ator ser preso, numa confusão, e denunciado como o criminoso.*

R – *Eu acho que até pode, Mas este não é o programa.*

– *A escolha de vocês é pela eficácia, eficiência?*

R – *Foi assim que o programa foi feito e, enfim, não só esteticamente e até do ponto de vista de custo. Um ator desses custa muito pouco: R\$ 200,00. E um outro desses (famosos) custa R\$ 10 mil R\$ 15 mil. Então...*

Veja-se, também, o que diz o diretor geral do programa Milton Abirached, em entrevista publicada em suplemento dominical de jornal diário: “Se o Tarcísio Meira fizer um bandido, ninguém vai acreditar que aquele caso aconteceu”.⁵² A justificativa encerra, aparentemente, certa fragilidade: a simulação é uma reconstituição estilizada do acontecimento, portanto, migra para a esfera de um produto ficcional, no tocante à sua estrutura formal, ainda que pretenda retratar a realidade dos fatos com a maior fidelidade possível. O letreiro exposto no vídeo durante os trechos dedicados à SIMULAÇÃO já a identifica como tal, não permitindo, em tese, espaço para dúvidas: ali está sendo veiculada uma reconstrução cênica cujas ações são representadas por atores.

Contudo, não se descarta sumariamente aqui, que a recepção do acontecimento, num plano mais sutil, quiçá, possa sofrer influência a partir da presença de um astro, cuja imagem já é previamente *glamourizada* diante do público, que conhece sua história de vida e sua carreira profissional, muitas vezes em detalhes, situação que pode levar a *persona* do ator a sobressair e se agigantar sobre a personagem, que se deseja em primeiro plano na narrativa, já que o objetivo desta é envolver/ interessar a tele-audiência no assunto em pauta, ou seja, concentrando sua atenção sobre o evento criminal verídico. E é neste aspecto da eficácia da narrativa – porquanto não deve abrir flancos de desconcentração – que a argumentação pode apresentar alguma validade, que foge,

⁵² Linha Direta – Os Segredos do Programa. Revista da TV, Jornal A Tarde, Salvador, domingo, 07 out.2001. p.18

entretanto, dos objetivos deste estudo, cuja concentração de enfoque pretendida é na produção e não na recepção, que demandaria procedimentos metodológicos adicionais e fundamentação teórica advinda de outras fontes do conhecimento.

O motivo mais convincente para a contratação de atores desconhecidos do grande público parece mais consistente quando se evoca a formatação do programa no que diz respeito ao seu planejamento orçamentário. Assumidamente, neste item de elenco há uma economia evidente de recursos. O ator do *Linha Direta*, em geral, recebe diárias por seu trabalho que variam entre R\$130,00 a R\$350,00, enquanto um ator de primeiro ou segundo escalão, na emissora, é remunerado com cachês diários de R\$ 10 mil, R\$ 15 mil ou cachês mensais de R\$ 50 mil em diante, com alguns casos de grandes estrelas muito cobiçadas pela concorrência beirando a quantia de R\$ 1 milhão.

Sobre o tópico relacionado a elenco, veja-se o que respondeu o diretor de simulação Luís Felipe Sá às perguntas da pesquisadora:

- A escalação do elenco passa por sua aprovação prévia?

R – Não passa porque eu não tenho tempo. Mas...

- Você conhece o ator no set?

*R – Muitas vezes eu conheço no set. Muitas vezes no set. Eventualmente, quando eu sinto que existe alguma coisa que me preocupe mais, eu peço pra vê-los antes, pra encontrá-los antes. Eu já fiz isso com alguns programas...Por algum motivo, eu achava...**Tem programas que eu sinto que eu não dependo tanto da atuação dos atores. Uma marcação minha...Uma marcação de câmara...Eu posso fazer uma cena toda com o ator todo em silhueta...A ação física dele talvez seja mais importante que a ação psíquica. Então, o ator pode ser pra mim quase um objeto, um elemento da cena, assim. Às vezes, não. Às vezes eu preciso da contribuição de emoção do ator. Isso me faz ter mais cuidado. Quando eu trabalho com crianças, em geral, tenho mais cuidado, também...Tenho vontade de encontrá-los...Varia. Num caso que o ator cantava, quis conhecê-lo antes...***

É fácil observar que o ator tem mais uma *função narrativa*⁵³, ou melhor, uma *função acentuadamente descritiva*, no contexto do episódio, visto que ele é um instrumento para “ilustrar” seqüências de ação. O que é exigido dele, em geral, é que tenha mais uma capacidade de *ação física*⁵⁴ do que de interpretação de personagens complexos, como poderiam ser estes cunhados a partir de seres reais. Não importa tanto que ele imprima alguma densidade interpretativa ao seu personagem, deixando emanar dele traços psíquicos relevantes e particulares, mas que desenvolva a *ação física*, com o máximo de parecença com o acontecimento verídico, ou seja, que *demonstre* como pôde acontecer aquela ação - e, claro, numa perspectiva verossímil e sob a égide de convenções realistas. Quando questionado se, em geral, a escalação de elenco satisfaz suas necessidades, como diretor, Luís Felipe revela:

Eu diria que, nesse programa que a gente faz, eu diria que em 80% das vezes sim. 20% das vezes, às vezes, eu fico insatisfeito... Eu acho que o ator não consegue me dar a intensidade que eu queria, por exemplo, num personagem...Ou a verdade. A verdade, eu consigo resolver. Eu posso fazer um tipo de plano que requeira menos dele como ator...Eu posso construir aquela narração...O que eu tenho que narrar na cena, sem a fala e sem a expressão do ator, às vezes. Às vezes, uma ação: Ele vai, pega um objeto, larga o objeto na mesa, a câmara fica, ele vai...Isso já tem uma força. Muitas vezes.

A formatação do *Linha Direta*, além de não exigir interpretações mais complexas por parte do ator, permite que a direção supra as eventuais carências de desempenho do ator, com artifícios técnicos e recursos estéticos, tais como seqüências de planos fechados, focados em partes do corpo que destaquem e priorizem a ação física, em detrimento da representação densa que se poderia extrair de um intérprete experiente e talentoso. Sobre isso, observe-se as respostas do também diretor de simulação do *Linha Direta*, Edson Erdmann:

– *A escalação do elenco passa por sua aprovação prévia?*

⁵³ Vale adiantar, aqui, que as personagens em ação em qualquer obra dramática desempenham uma *função narrativa* e este estudo tratará deste aspecto, em particular, na parte em que dedica atenção às noções de narrativa dramática e diegética. Contudo, o que se está sublinhando é o tipo de desempenho praticado pelo elenco, que prioriza a descrição do acontecimento, a partir dos objetivos visados no *LD*.

⁵⁴ É importante destacar que qualquer ação cênica, por mais limitada ou contida que seja, encerra características físicas. Portanto, está se evidenciando uma tendência acentuada à fisicalidade descritiva da ação, em detrimento de uma densidade interpretativa do ator nela manifestada. Tal densidade de interpretação, assentada numa prospecção profunda da interioridade da personagem em sua construção, é um dos pontos mais relevantes do método (ou sistema) desenvolvido por Constantin Stanislavski, que dá ênfase à composição *psicofísica* da personagem. Consulte as obras *A Construção da Personagem* (Op. cit.) e *A Preparação do Ator* (Stanislavski, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução por Pontes de Paula Lima. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. 323p. Tradução de: *An Actor Prepares*).

R – Sim.

– Em geral, a qualidade do elenco escalado satisfaz as suas necessidades ou exigências como diretor?

R – Sim.

– Já aconteceu algum equívoco na escalação do elenco? Algum ator que não tenha correspondido às expectativas, que não tenha atuado com a necessária eficiência ou que tenha comprometido o resultado da direção?

R – Não. Por um motivo. Como os casos são contados de maneiras diferentes, **tem mil maneiras de se fazer isso**. Eu não estou aqui, em nenhum momento dizendo que o ator não fez. **Estou dizendo que tem mil maneiras de fazer isso. Quer dizer, eu vou no meu plano “A”, que é mostrar o ator levando um tiro e caindo pra trás, enfim como a história real foi. Digamos que não está acontecendo isso, por “n” motivos, seja lá qual motivo foi, eu posso contar da mesma maneira vendo o revólver dando o tiro e a mão caindo no chão. Eu não deixei de contar que ele levou o tiro. Todos os telespectadores entenderam. Quer dizer não tem...Tem mil maneiras desde que a gente tenha o suporte, a técnica e a responsabilidade de saber fazer de maneira que satisfaça.**

A despeito da elegância e do cuidado para não menosprezar explicitamente o desempenho do ator, ou melhor, a categoria do elenco geralmente escalado para o programa, Erdmann deixa claro que um plano “B” poderá ser ativado sempre que o plano “A”, que demanda mais deste elenco, não alcançar resultados satisfatórios. Ou seja, o plano “B” consiste em soluções estético-formais e técnicas que cumprem a função narrativa, exigindo o mínimo de desempenho do ator.

E se há uso freqüente de *closes*, observa-se que estes aparecem em montagens fragmentadas, cortes rápidos, enquadrando a máscara facial momentânea descritiva de um estado ou sentimento extremamente codificado - muito provavelmente, um artifício em função da necessidade de dissimular as freqüentes expressões caricatas, comuns em intérpretes inexperientes e que não têm chance de ensaiar cenas e amadurecer seus personagens, devido à dinâmica própria de produção para o veículo televisivo, e em particular, por conta da rapidez de elaboração do

produto *Linha Direta*, notadamente na sua fase de gravação de simulação, feita em apenas três dias, para cada caso.

Portanto, importa mais que a cena se resolva convincentemente, perseguindo uma estética de matriz realista, do tipo que talvez se encaixe numa categoria de *realismo grosseiro*, como sugere Lígia Militz da Costa, distanciando-a do conceito de mimese: “Nos começos da civilização grega, a palavra *mimesis* não se apresentava com uma significação única. A atividade de imitar, que estava na base de todas as suas acepções, nunca correspondeu, entretanto, a qualquer *realismo grosseiro* (grifo nosso)”.⁵⁵

A autora não fornece muitas pistas que conduzam à caracterização deste tipo de realismo, que ficará a nosso cargo ao longo deste estudo, mas resume, numa incursão fundamental, as principais acepções de *mimesis*, na Antigüidade, iniciando com a concepção platônica e confrontando-a com a aristotélica:

Entre os antigos, Platão (427?-347? a.C.) concedeu à palavra importância capital, compreendendo-a como um tipo de produtividade que não criava objetos “originais”, mas apenas cópias (*eikones*) distintas do que seria a “verdadeira realidade”. Platão é o primeiro a expor, com clareza e fundamentação, as afirmações surgidas sobre as teorias do belo no início do pensamento ocidental. Ele expressa a ligação existente, em toda a Antigüidade, entre a concepção de arte e o caráter ontológico de valores metafísicos e empenhativos. Vinculada a uma origem divina e misteriosa, a arte participa, nessa concepção, do ser originário, devendo por isso “imitar”, no seu conteúdo, a realidade das formas e das idéias primigênicas. Como na maioria das vezes isso não acontece, ou seja, a mimese é apenas verossímil e não visa à essência das coisas, nem à verdadeira natureza dos objetos particulares, ela é falsa e ilusória, sendo prejudicial e perigosa ao discurso ideal do filósofo. Distante das mais altas exigências pedagógicas e morais e limitada a representar, num terceiro nível, as formas originárias, a mimese foi depreciada por Platão. Privilegiando a verdade, o filósofo considerou as imagens miméticas como imitação da imitação, já que elas imitavam a própria pessoa e o mundo do artista, os quais, por sua vez, já eram imitação (sombra e miragem) da “verdadeira” realidade original.

Discípulo de Platão, Aristóteles (384-322 a.C.) recebeu do mestre a palavra mimese. Refutou, contudo, o conceito platônico, enaltecendo o valor da arte justamente pela autonomia do processo mimético face à verdade preestabelecida. Aristóteles transformou a obra numa produção subjetiva e carente de empenho existencial e alterou, com isso, a relação que ela apresentava com a sacralidade original. De ontológica, a arte passa a ter, com ele, uma concepção estética, não significando mais “imitação” do mundo exterior, mas fornecendo “possíveis” interpretações do real através de ações, pensamentos e palavras, de experiências existenciais imaginárias. Afastada da perfeição, da divindade e da verdade primigênia, a mimese afirma-se como a representação do que “poderia ser”, assumindo caráter de

⁵⁵ COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles – Mimese e verossimilhança*. São Paulo: Editora Ática S. A. 1992. 80p. p.5

fábula. O critério do verossímil, que merecera a crítica de Platão por ser apenas a ilusão da verdade, torna-se, com Aristóteles, o princípio que garante a autonomia da arte mimética.⁵⁶

De maneira declarada e não sem motivos, já que coloca em jogo o destino de pessoas, o *mimetismo grosseiro*⁵⁷, ou seja, a cópia mais fiel possível dos acontecimentos e objetos reais é perseguida na estética adotada pelo *Linha Direta*. Muitos indícios desta intencionalidade na construção cênica (simulação) já foram acima descritos, desde a reconstrução de cenários e figurinos espelhados nos ambientes e pessoas originais dos eventos criminais, à semelhança de atores com os indivíduos reais acentuada pela caracterização, até o encadeamento causal dos episódios, baseados em denúncias do Ministério Público e contidos nos processos, assim como por reconstituições fornecidas por testemunhas autorizadas, oficiais ou levantadas pela reportagem.

Na simulação do *Linha Direta*, o ator está representando uma pessoa real “de carne e osso”, que tem ou teve uma existência contemporânea, que se relaciona ou se relacionou com outras pessoas ainda vivas; cujo destino ainda está em processo e/ ou influenciando o destino de outras; cuja ação pode ser contestada; cujo enredo de que participa ou participou pode revelar *reviravoltas*, *complicações* e novos *reconhecimentos*. Logo, assim como este ator, também a narrativa na sua completude (tanto a narrativa dramática, quanto a diegética⁵⁸) deve pretender, em tese, uma reconstituição de alta fidelidade, porque sustentada fortemente nos acontecimentos verídicos de proximidade temporal e sujeitos a modificações ou reversões de expectativas em seu curso – as chamadas *peripécias*, no âmbito da dramaturgia.

Observe-se que neste contexto não é possível garantir a *autonomia da arte mimética* requerida por Aristóteles. Ao contrário, se estabelece aí uma dependência carnal do produto cênico com os fatos verídicos, ou seja, uma busca pela *imitação do mundo exterior*, configurando o que se está nomeando de *realismo grosseiro*. A intencionalidade de uma reconstituição cênica fiel aos acontecimentos reais deixa-se revelar no seguinte depoimento do diretor de simulação Edson Erdmann:

- Eu fico atento ao conjunto da obra. Conjunto de obras. Eu acho que eu consigo fazer com que o telespectador fique mais envolvido com a história no momento em que eu tenha os atores parecidos, que eu tenho a cenografia

⁵⁶ Ibid. , p. 5 - 6.

⁵⁷ Entenda-se o adjetivo *grosseiro* adjunto aos substantivos *mimetismo* e *realismo* como a caracterização de uma identificação simplista e imediata com os objetos-modelo, abdicando-se de elaboração mais estilizada, decorrente de reflexão aprofundada entre realidade e a sua *representação*, enquanto fenômeno autônomo operado pela atividade artística.

⁵⁸ Sobre as definições destes tipos narrativos, consulte-se a parte **Narrativa híbrida na composição do *Linha Direta*: dramática e diegética**.

parecida, eu tenho a locução parecida, os objetos de arte parecidos e depois de montar isso tudo em edição eu vou me preocupar muito com o áudio disso, o texto disso, a música envolvendo, a locução contando essa história...Então, na verdade, é o conjunto de obras. Não tenho uma coisa específica que eu me preocupo muito não. Na verdade, eu me preocupo com tudo, para que tudo fique muito parecido mesmo. Eu acho que quanto mais a realidade e a ficção forem parecidas, a simulação quase fazer parte da realidade, ela entra mais, ela envolve mais e conseqüentemente, a gente tem um envolvimento, um sucesso maior.

A busca obstinada pela imitação ou reprodução de alta fidelidade se justifica pela adoção de um projeto jornalístico híbrido, que opera radicalmente a aderência de recursos dramatúrgicos, numa fricção que não deixa de ser problemática. Os procedimentos para defender este projeto jornalístico como tal dependem de um extraordinário esforço para acomodar os dois pólos originalmente divergentes, criando “muros de contenção”, numa trilha que, se não bem protegida, abre fendas para resvalar em pura ficção, sem compromisso com os fatos verídicos que lhe deram origem. Neste sentido, observe-se como o coordenador de jornalismo Gustavo Vieira responde à indagação:

– Você acha que há contradição entre a natureza da notícia - fato real, substrato do jornalismo - e da simulação, como recurso ficcional?

R – Olha só: o grande esforço da gente aqui, o grande esforço é que isso não ocorra. Que não ocorra essa contradição em momento algum. É um esforço permanente, da origem da história, do roteiro que é reescrito, que eu peço pra mudar, que o Milton (Abirached) pede pra mudar, que o diretor pede pra mudar. Passa pela reunião do diretor (da simulação), diretor que vai dirigir o caso, com o diretor geral, antes da gravação. O Milton pedir uma série de cuidados em relação à transposição da realidade pra ficção. Ficção, não. Ficção, entre aspas. Da realidade pra dramaturgia, pra encenação. Depois, quando o caso fica pronto, eu assisto, o Flávio (Araújo) assiste, o Milton assiste. E Milton dá a palavra final, mas com toda a avaliação conjunta da gente. Dá a palavra final. E nós, na ilha de edição, fazemos uma série de reparos, uma série de regravações de texto do apresentador e do narrador que faz a locução das simulações. A gente pede uma série de regravações, porque a gente acha que o ajuste da realidade com a dramaturgia não está bem feito. A gente tem um cuidado extremo. É a nossa grande...É o grande exercício, aqui. Agora, evidentemente, eu acho que pode ter, pode passar, realmente, alguma coisa. Eu acho que o formato do programa pode favorecer a isso. Pode induzir a isso, algumas vezes. Mas é o nosso, digamos, é o nosso ponto de partida aqui, ponto de chegada. O tempo todo

esse esforço. E de conscientização, também, das pessoas que trabalham no programa neste sentido. Muitas vezes, a gente reclama de roupa, de caracterização, de figurino, de locação, exatamente por estar fugindo da realidade, não é?

Capítulo II – Diálogo entre jornalismo e dramaturgia

4. Molde do “leadão”

Depois de muitos testes, de muita experimentação – que, aliás, ainda está em processo, numa certa medida - o programa *Linha Direta* vem fixando uma formatação cada vez mais codificada. Há o padrão de duas histórias por programa, cada uma com cerca de 18 minutos de duração, totalizando em torno de 36 minutos, excluindo os blocos de comerciais. Para cada uma dessas histórias, 8 a 9 minutos são dedicados à simulação propriamente dita, que, por sua vez, é fragmentada entre blocos da reportagem. Conseqüentemente, ao total da soma de seus fragmentos, a parte mais evidentemente jornalística consome de 10 a 9 minutos, em média.

Logo no início do programa, há uma condensação dos episódios que serão contados, num formato semelhante ao *lead* jornalístico, inspirada na técnica da “pirâmide invertida”, propagada pela prática norte-americana e adotada mundo afora por veículos de comunicação de massa, notadamente, mas não exclusivamente, da imprensa escrita. Também conhecido pela alcunha “leadão”, ao encabeçar reportagens longas e com muitas partes subordinadas (blocos de texto impresso ou blocos de imagens e sons), consiste num resumo da notícia, em que são priorizados os dados centrais e mais relevantes do assunto em pauta. Tal técnica se justifica pelo argumento de que o leitor/ espectador/ ouvinte terá logo num primeiro momento uma síntese da notícia, que se apresenta como uma espécie de vitrine mais ou menos completa que deve ter o potencial de interessar (ou não) o receptor da mensagem. Mensagem esta originalmente cunhada para satisfazer exigências da comunicação de massa e, portanto, capaz de alcançar públicos heterogêneos.

Segundo o que revelou o único *group discussion* que a TV Globo realizou para pesquisar a recepção do *Linha Direta*, essa técnica do “leadão”, através da qual se realiza uma síntese da história, um resumo do evento criminal que será narrado mais detalhadamente em seguida, agrada

ao público e, conseqüentemente, vem sendo mantida. A informação foi confirmada por pelo menos um informante deste estudo, o diretor de simulação Luís Felipe Sá, ao comentar os eixos balizadores da formatação do programa, a partir das aferições obtidas na pesquisa qualitativa:

Tem uma estrutura - não sei se você reparou - que é assim...A gente começa...A gente faz como se fosse uma escalada rápida, mais longa...A gente bota: (batendo na mesa) “Fulano de tal matou fulano de tal e estamos procurando”. E começa a contar a história do programa.[...] Tem um *leadão* [...] Isso é uma coisa que a gente acha que as pessoas tinham nos trazido que elas gostam de saber o que aconteceu no final. E aí elas vão ver como aconteceu. Isso é uma crença que a gente trouxe de lá (do *group discussion*).

O que interessa aqui observar não é tanto a resposta do público a esta estrutura - já que este estudo não tem a pretensão de avançar sobre o campo da recepção, mantendo-se tão-somente nos limites de abrangência da produção, ou seja, da construção do programa -, mas a confirmação de uma intencionalidade na sua estruturação, com base nesta técnica jornalística, de utilização parcial da “pirâmide invertida”. Afirma-se que o uso é parcial porque o formato realiza a aderência do “leadão”, no primeiro momento de cada caso, condensando a narração em áudio sobre um tipo de montagem das cenas simuladas que priorizam os acontecimentos centrais da história, mas, em seguida, adota um relato dramatizado que opera pelo encadeamento causal dos acontecimentos, num curso linear e progressivo de começo, meio e fim⁵⁹, inspirado no modelo aristotélico, para o gênero dramático, e nas convenções de matriz realista/ naturalista, enquanto a “pirâmide invertida” jornalística continuaria, caso fosse adotada integralmente, mantendo o mesmo padrão regressivo de relevância da notícia, no *sublead* e nas partes subseqüentes do relato jornalístico, ou seja, partindo dos conteúdos mais importantes e relevantes da notícia em direção dos menos relevantes e periféricos.

Em outras palavras, a formatação do programa adere, de início, o recurso do *lead* da “pirâmide invertida” jornalística, e, em seguida, adiciona a estrutura da “curva dramática”, seriando os episódios, em encadeamento causal, num movimento ascendente de agravantes, até um ápice catastrófico, de onde não propriamente se precipita em movimento descendente, desenvolvendo integralmente o desenlace, a partir da solução do(s) conflito(s), rumo ao desfecho, porque este(s) mantém-se em suspenso até o final da história, já que o(s) acusado(s) do evento criminal, quase sempre ainda permanece(m) foragido(s) da polícia e justiça, no fim do episódio⁶⁰. E é justamente

⁵⁹ Rigorosamente, o curso linear progressivo é curvo, é uma linha curva: a chamada “curva dramática”.

⁶⁰ Ocorre, algumas vezes, de o acusado ser localizado e preso ou mesmo de se entregar à polícia, durante a veiculação do caso e até em dias anteriores à exibição integral da história, devido à prévia inserção de “chamadas”, para o programa, no decorrer da programação da emissora. Nestas circunstâncias, o episódio é

na intencionalidade de estimular a participação da tele-audiência em fornecer pistas do(s) foragido(s), facilitando sua prisão, que reside o objetivo primário do programa, enquanto conceito de “prestação de serviço à sociedade”. Então, no caso do *Linha Direta*, a história chega formalmente a um desfecho catastrófico, carente do desenlace ou da solução do conflito básico de punir (ou encaminhar à punição) o(s) responsável (eis) pelo infortúnio ali representado. E é esta a estimulação que a narrativa opera no decorrer da história, produzindo expectativa no público. Sem solução que geraria alívio de tensão, a expectativa permanece ativa e o desfecho, em suspenso, até a captura do acusado foragido – a que o telespectador é convidado/ convocado a ser co-participante, por meio de sua possível ação de denúncia.

Em geral, no âmbito da tradição realista/ naturalista, inspirada por sua vez no modelo aristotélico, para o gênero tragédia, a estrutura da “curva dramática” inclui na sua escalada ascendente a construção do *nó*⁶¹: a apresentação de personagens e seus traços (caracteres reveladores de qualidades/ defeitos ou vícios/ virtudes), a exposição de trama(s) e do(s) conflito(s), evoluindo para o estágio de complicação (às vezes, injetando elemento agravante, tal como reviravolta, *peripécia*⁶² ou reversão de expectativas) até chegar ao clímax. E, num movimento descendente, é construído o *desenlace*⁶³: a resolução (ou não) do(s) conflito(s) em direção ao desfecho - algumas vezes, decorrente de uma revelação inusitada ou, de acordo com a nomenclatura aristotélica, do *reconhecimento*⁶⁴.

Vale atentar para o fato de que mesmo no “leadão” do *LD* apropriado da técnica jornalística, a narrativa é operada com o auxílio da dramaturgia, ou seja, da encenação. E, de modo análogo, a encenação integral dos episódios em encadeamento causal, percorrendo a trilha de começo, meio e fim, através da escalada da “curva dramática”, jamais abre mão da narrativa típica do jornalismo, através da locução superposta do narrador em *off* ou do apresentador *in* (visível no vídeo alternadamente às cenas) - ainda que os tons dramáticos do relato ultrapassem os limites da imparcialidade e objetividade perseguidos como ideais no universo da veiculação da notícia.

mostrado tal como foi produzido, quando ainda havia um foragido, e, ao invés dos apelos ao público, para que dê pistas de seu paradeiro, apresenta-se o acusado detido, freqüentemente, em entrevistas realizadas na delegacia. Tais situações são apresentadas como sinais evidentes da eficiência do programa em promover com rapidez a localização dos procurados, tendo como aliados nesta busca os telespectadores.

⁶¹ “(...) o *nó* é toda a parte da tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para boa ou má fortuna; e o *desenlace*, a parte que vai do início da mudança até o fim”. ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução direta do grego, com introdução e índices de Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores. 1951. 169p. p. 99.

⁶² “*Peripécia* é (...) a súbita mutação dos sucessos, no contrário; e esta inversão deve produzir-se (...) de modo verossímil e necessário”. ARISTÓTELES. *Poética*. Op. cit. p. 85 – 86.

⁶³ Já se tratou, anteriormente, da noção de *desenlace*.

⁶⁴ “O *reconhecimento*, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para a amizade ou inimizade dos personagens que estão destinados à dita ou à desdita”. Aristóteles. *Poética*. Op. cit. p. 86

Também é notável que, além da apropriação da técnica jornalística do “leadão”, a montagem condensada das cenas centrais da história exibida no início de cada caso criminal, a fim de oferecer uma síntese dele, se vale adicionalmente das técnicas de corte manipuladas em *trailers*⁶⁵ cinematográficos⁶⁶, injetando ingredientes de suspense e de terror, não só por intermédio do arranjo das imagens fragmentadas – ora explícitas, ora indicadoras da violência que se poderá ver integralmente depois -, como ainda por meio de sons, incluindo música excitante de sensações de pavor e ruídos assustadores.

Aliás, são evidentes as influências que a produção filmica tem exercido sobre a concepção estética de determinados casos do *Linha Direta*, em sua montagem cênica, com a injeção de ingredientes característicos de suspense, de terror ou de ênfase na ação, a exemplo de perseguições de carro, tiroteios e aventuras do tipo. Também são claros os reflexos desta produção cinematográfica nos estilos pessoais diferenciados dos diversos roteiristas e diretores de simulações dos episódios criminais, que recebem a cobertura do programa. Verificou-se, também, que há margem para concepções estéticas autorais, ainda que o programa caminhe no sentido de uma formatação cada vez mais codificada.

Como se viu em trecho um pouco acima, há sintoma do diálogo que o jornalismo e a dramaturgia⁶⁷ vêm desenvolvendo, a partir da utilização combinada de técnicas de uma e outra “linguagem”, no âmbito do programa. A cada etapa deste estudo, constata-se que há não somente uma estrutura mista simplesmente justaposta das técnicas jornalísticas e dos recursos da dramaturgia, a exemplo da que se apontou referente ao “leadão” e à “curva dramática”, mas, em alguns momentos e em determinados aspectos, tal imbricação chega a configurar-se numa autêntica simbiose ou hibridismo resultante das duas “linguagens”.

⁶⁵ É bem verdade que os *trailers* atingiram, atualmente, um grau de especialização tão sofisticado que vêm demandando pessoal especializado exclusivamente na sua construção, na indústria cinematográfica. Peça de marketing importante de filmes, o *trailer* vem sendo apontado como fator decisivo no sucesso comercial do produto pela competitiva indústria do entretenimento de massa.

⁶⁶ Os veículos televisivos apropriaram-se de muitas técnicas originalmente usadas no cinema, como se sabe amplamente. Entre elas, as “chamadas” da TV para seus programas são crias legítimas do *trailer*.

⁶⁷ Para uma compreensão abrangente do diálogo entre jornalismo e dramaturgia consultar MARFUZ, L. C. A. Op. cit. Tal diálogo, no âmbito da televisão brasileira, e particularmente na produção novelística da TV Globo (teledramaturgia), pode ser observado no sentido oposto, justamente da apropriação dos fatos da vida cotidiana pela produção ficcional: A novela *O Clone*, da roteirista Glória Perez, em sua investida de campanha contra as drogas, inseriu, no corpo da narrativa ficcional, depoimentos de dependentes químicos da vida real. Tais inserções, longe de perturbarem a emoção estética da ficção, mostraram-se eficientes em agregar dramaticidade ao produto ficcional, aproximando-o da estrutura do *docudrama* – é com este conceito, como se verá adiante deste estudo, que importante fonte desta pesquisa, o roteirista de texto final George Moura, define o programa *Linha Direta*.

5. Narrativa híbrida na composição do *Linha Direta*: dramática e diegética

Quanto à característica de composição narrativa nas simulações do *Linha Direta* – que estruturalmente apresenta uma encenação, uma montagem cênica de ações representadas por personagens, auxiliada por superposição de narração em *off* (reprodução apenas em áudio) – é possível se valer da idéia defendida por Paul Ricoeur⁶⁸, que por sua vez se reporta à “coerção limitadora” que separa a epopéia, de um lado e a tragédia e comédia de outro, na *Poética* de Aristóteles. Ricoeur considera a narrativa uma categoria genérica abrangente, gênero comum a todas essas composições, circunscrevendo a epopéia como uma “espécie de narrativa”.

O gênero, aqui, é a imitação ou representação da ação de que a narrativa e o drama são espécies coordenadas. Que coerção exige opô-las? É primeiro notável que não é uma coerção que divide os objetos, o “que” da representação, mas seu “como”, seu modo. Ora, se os três critérios dos meios, do modo e do objeto são, em princípio, de direito igual, todo o peso da análise ulterior está do lado do “que”. A equivalência entre mimese e *muthos* é uma equivalência pelo “que”. [...] O essencial é que o poeta – narrador ou dramaturgo – seja “compositor de intrigas” (*Poética*, 51 b 27). [...] ou o poeta fala diretamente: nesse caso ele narra o que seus personagens fazem; ou então dá-lhes a palavra e fala indiretamente através deles: então são eles que “fazem o drama” (*Poética*, 48 a 29). A distinção proíbe-nos de reunir epopéia e drama sob o título de narrativa? De modo algum. Primeiro, não caracterizamos a narrativa pelo “modo”, isto é, pela atitude do autor, mas pelo “objeto”, posto que chamamos de narrativa exatamente o que Aristóteles chama de *muthos*, isto é, o agenciamento dos fatos. Não diferimos, pois, de Aristóteles quanto ao plano em que ele se coloca, o do “modo”. Para evitar qualquer confusão, distinguiremos a narrativa no sentido amplo, definida como o “que” da atividade mimética, e a narrativa no sentido estrito da *diégésis* aristotélica, que chamaremos doravante de composição diegética.⁶⁹

Portanto, a narrativa, tomada em sua acepção mais genérica como agenciamento dos fatos, engloba também o drama. O autor chega a admitir se poder falar em “narrativa dramática” em distinção a “narrativa diegética”, termo usado também pelos tradutores e comentadores franceses Dupont-Roc e Lallot,⁷⁰ no seu comentário ao Capítulo XXIII da *Poética*, para designar a narrativa relatada pelo narrador.

Tomando como válido e bastante esclarecedor o termo “narrativa dramática”, sugerido por Ricoeur, para designar aquela narrativa que opera a ordenação e revelação dos acontecimentos

⁶⁸ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (tomo 1)*. Tradução por Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994. 327p. Tradução do original: *Temps et récit – tome I. Editions du Seuil*, 1983.

⁶⁹ Op. cit. p. 62 e 63.

⁷⁰ ARISTOTE. *La Poétique*. Texto, tradução e notas por Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, Paris: Editions du Seuil, 1980.

pelos personagens em ação, e, por outro lado, a expressão “narrativa diegética”, para distinguir aquela relatada pelo narrador, infere-se que a simulação do programa *Linha Direta* opera uma combinação dos dois modos narrativos, ao adotar uma superposição de ação e de narração (*diégésis*).

À luz deste mesmo ponto de vista de análise, pode-se detectar não uma simples superposição de modos narrativos, mas uma complexa simbiose deles, na parte dos depoimentos dos entrevistados (familiares e amigos da vítima, testemunhas do crime etc). Fazendo parte da estrutura mais visível da “narrativa diegética” do jornalismo, este segmento abarca, a um só tempo, o domínio da “narrativa dramática”, porquanto se constitui, também, numa ação em curso desses personagens depoentes. Às vezes, assume uma composição assemelhada ao *monólogo*, quando os trechos editados se limitam às falas do entrevistado, excluindo as perguntas ou interferências do interlocutor (entrevistador). E em outros momentos, adquire a estrutura de *diálogo*, quando as perguntas do entrevistador são aproveitadas explicitamente na montagem. Nos dois casos, as personagens depoentes expressam *pensamento*, emoção viva e presente dos fatos passados e a conseqüência atual deles sobre sua vida presente, em *ação atualizada*. Ao expressar sua dor, seu medo ou sua revolta, o depoente está agindo, reagindo, atuando. Enfim, há uma ação em curso, inclusive com alto poder persuasivo⁷¹.

É bem verdade que o potencial de persuasão do discurso não é traço exclusivo do gênero dramático (ou da “espécie narrativa dramática”, como defende Ricoeur), visto que está presente em todos os gêneros poéticos (literários), na oratória (retórica) e em suas linguagens mais especializadas e por vezes utilitária, a exemplo da publicitária, que se vale de todos os gêneros, para melhor persuadir - mas constitui, sem dúvida, uma de suas características basilares. Note-se a observação de Cleise Mendes:

⁷¹ Sobre a qualidade, eficiência e poder persuasivo da “atuação” dos depoentes, consta como exemplo de alta performance a de uma mãe e esposa, que teve seu filho e seu marido brutalmente assassinados e por motivo banal, por um proprietário de uma oficina mecânica, com perfil de psicopata violento, que cismou em cobrar o dobro do acertado pelo serviço e, diante da negativa do pagamento, consuma os crimes. A narrativa do caso veiculado no dia 1º de agosto de 2002 insere vários trechos dessa mulher - que havia tido um sonho premonitório na noite anterior ao crime -, expressando seu desespero, conversando com seus entes queridos, à beira dos dois túmulos, articulando textos muito fortes e impressionantes, excepcionalmente bem construídos e extremamente persuasivos quanto a representar sua dor autêntica. Todo o comportamento dessa criatura alijada de sua família, num espaço de tempo de menos de 20 minutos a contar do último momento em que esteve com os dois membros dela eliminados, é dilacerante e, por incrível que pareça, não se torna piegas, no contexto da narrativa, apesar do conteúdo: numa espécie de sentimento de culpa, por não ter interpretado o sonho, e impotência por não ter conseguido evitar a catástrofe, ela se recusa a aceitar o fato, e por isso, por longo período mantém o ritual de levar refeições aos túmulos e ainda construiu o seu próprio ao lado, onde costuma passar boa parte de seu tempo a conversar com os mortos amados. A representação desse sofrimento real pela própria mãe e esposa demandou uma evidente produção de objetos de cena, cenário, figurino etc e se concretizou de maneira potente, na tela da tevê, e sem dúvida se constitui em um dos momentos de maior impacto desse programa.

O drama é uma forma artística extremamente persuasiva e envolvente, pois imitando a ação por meio da linguagem, faz com que a linguagem desapareça, transformada em ação, chegando com isso a quase substituir a realidade aos olhos do leitor/espectador.⁷²

É flagrante o poder de persuasão do discurso “desaparecido” dos depoentes do *LD* transmutado em *ação atualizada* - persuasão que se realiza por uma transitividade em duas vias: a dor verídica representada em ação (*drontas*, do grego, de onde se originou a palavra drama), portanto, que encerra aspecto performático, ao mesmo tempo em que se constitui em drama (performance) representativo do sofrimento real, na estrutura construída na narrativa.

Sem qualquer intenção de macular o respeito devido - e que se reitera aqui – com as pessoas que sinceramente sofreram ou ainda sofrem pela perda de seus entes queridos e que vieram a depor nas edições do programa *LD*, cumpre-se ressaltar que tais depoentes, cientes de que *agem* perante uma câmera que possibilitará a exposição de suas imagens em rede de TV, para milhões de espectadores, têm a noção, mesmo que seja de forma tênue, de que suas mensagens emocionadas adquirirão uma formatação estética, ou seja, um conteúdo estético-formal. Além disso, seria hipócrita não observar que a própria circunstância de gravação já induz no depoente uma predisposição à representação, ainda que ela seja profundamente sincera, como, de fato, se sabe e não se põe em dúvida que seja.

6. Fazer duplo: crônica e ficção

Quando da pergunta feita aos profissionais do *Linha Direta* se o programa era jornalístico ou de entretenimento, quase de pronto e numa atitude claramente defensiva (compreensível porquanto o produto televisivo é alvo de ácidas críticas de inspiração ética), eles responderam que era “100% jornalístico” (mesmo que alguns deles viessem a contradizer ou relativizar essa idéia, em algum momento) e que os recursos da dramaturgia são utilizados apenas para ilustrar os acontecimentos reais, objeto central do jornalismo.

Ao se confrontar essa idéia com a expressa por Aristóteles, no capítulo IX da *Poética* – onde distingue o objeto do poeta e do historiador (cronista), na famosa comparação ao fazer de Heródoto, em que o Estagirita diz, categoricamente, que, se o historiador compusesse sua obra em versos, como é em prosa, não deixaria de ser história (crônica) e ele mesmo historiador (cronista), para ser poeta – evidencia-se que o aspecto formal do produto não é seu caracterizador último.

⁷² MENDES, Cleise Furtado. *As Estratégias do Drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995. 82p. p.29.

Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro, as que poderiam suceder.⁷³

Distinguindo, pois, o objeto da história em oposição ao objeto da ficção, e dando a primazia ao conceito de objeto sobre o do meio (forma), Aristóteles fornece a senha para a compreensão desmistificada das convicções dos responsáveis do *Linha Direta*, visto que o objeto (fatos reais) da sua composição (o programa) é a história, os acontecimentos verídicos encadeados, não a retirando, por meio da utilização da carpintaria dramatúrgica, deste contexto primeiro. Quer dizer: a apropriação dos recursos formais da ficção pode estar a serviço da crônica e não afeta essencialmente sua natureza de crônica. Por outro lado, é válido ressaltar ainda que o próprio Aristóteles prescreve, no mesmo capítulo IX, que:

[...] o poeta deve ser mais fabulador que versificador, porque ele é poeta pela imitação, e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, porque nada impede que algumas das coisas que realmente acontecem sejam, por natureza, verossímeis e possíveis, e, por isso mesmo venha o poeta a ser o autor delas.⁷⁴

Depreende-se da visão aristotélica, não ser o bastante para retirar a condição de poeta (ficcionalista) daquele que elabora sua obra a partir dos fatos acontecidos, já que nada impede que sejam verossímeis e possíveis. Tal compreensão legitima o fazer dos “poetas” do *Linha Direta* (roteiristas, diretores de simulação, figurinistas, cenógrafos etc) que atuam no campo da linguagem estético-ficcional, a partir de acontecimentos verídicos, ou seja, da notícia. Estes profissionais genericamente entendidos como criadores de arte, de produto ficcional exercem suas atividades para além de suas competências meramente técnicas, porquanto são produtores de uma estética, de uma concepção estética para seus produtos ficcionais.

Em consequência deste argumento, há a admissão, portanto, de um *fazer duplo*, de uma atividade dupla. Ou seja, o *Linha Direta* não deixa de ser jornalístico (crônica do real) por utilizar a carpintaria dramatúrgica, nem deixa de ser *atividade poética* (própria de ficcionalistas), por partir de eventos reais para sua composição. E o que é, então? Um produto híbrido que opera uma profunda

⁷³ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução direta do grego, com introdução e índices de Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores. 1951. 169p. p. 82 e 83.

⁷⁴ *Ibid.*, p 84.

simbiose de *objetos* (notícias, crônica de fatos ocorridos na realidade) e *meios* (recursos formais da ficção dramatúrgica).

Capítulo III – *Linha Direta* e a tradição dramática ocidental

7. Modelo normativo aristotélico e o padrão da simulação no *Linha Direta*

- Aproximações, afastamentos e coincidências

Procede-se, a partir deste ponto, a uma análise comparativa entre os padrões adotados na construção cênica (simulação) do programa *Linha Direta* e o modelo normativo sistematizado na *Poética* de Aristóteles, para o gênero tragédia, visando identificar aproximações, distanciamentos e, até mesmo, coincidências nos seus delineamentos e configurações. A justificativa de tal escolha sustenta-se no fato de que a *Poética*, reconhecida como fundadora da teoria e crítica da tradição dramática ocidental, se constitui em conhecimento matricial e referência indispensável à análise da produção dramática posterior pautada nesta tradição, a qual se conjectura, que esteja afiliada a encenação do *LD*, ainda que por um processo resultante de re-significação por qual passou o modelo-matriz aristotélico, desde que se sabe, foi ele transmutado, adaptado, re-significado, através dos últimos dois milênios, recebendo expressivas re-interpretações e re-significados da teoria romana, do classicismo tardio e dos criadores do período, assim como, influenciou tantas estéticas modernas do gênero dramático, a exemplo da melodramática, da realista e da naturalista, entre outras, e até mesmo pelo viés de sua contestação e negação como as chamadas estéticas *antiaristotélicas*, que, afinal, o tomaram como ponto de partida para a reação.

Num primeiro instante, verifica-se já um fio de coerência do *LD* com a concepção do Estagirita no que concerne à possibilidade dos temas abordados na representação terem sido extraídos de eventos reais, de fato, ocorridos - ainda que não sejam necessários à criação poética. Ou seja, a vinculação com acontecimentos da realidade histórica não é uma condição à construção do discurso ficcional do dramaturgo, que tem autonomia para inventar integralmente as fábulas e ou dar-lhes leituras próprias, originais e singulares, já que o material de base da atividade mimética em seu arranjo dramático deve perseguir o crível, o verossímil.

Para a dramaturgia clássica, a verossimilhança é aquilo que, nas ações, personagens, representações, *parece verdadeiro* para o público, tanto no plano das ações como na maneira de representá-las no palco. A verossimilhança é um conceito que está ligado à recepção do espectador, mas que impõe ao dramaturgo inventar uma fábula e motivações que produzirão o efeito e a ilusão de verdade. Esta exigência do *verossimilhante* (segundo o termo moderno) remonta à *Poética* de Aristóteles. Ela se manteve e se precisou até o classicismo europeu. Ela distingue várias outras noções que descrevem o modo de existência das ações: o verdadeiro, o possível, o necessário, o razoável, o real.⁷⁵

Já se referiu, no capítulo anterior, que, para Aristóteles, a obra própria do poeta não é contar fatos realmente ocorridos, mas os que poderiam acontecer. E acontecimentos possíveis são conformes à verossimilhança ou à necessidade. Logo, o que importa não é a verdade histórica, mas o caráter verossimilhante, crível, da matéria relatada e a faculdade do poeta de generalizá-la em sua criação, ao passo que para o historiador, que deve permanecer fiel ao ocorrido, sua matéria de base, a História, é de caráter particularizante. “Por isso a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular”.⁷⁶

Ao escolher o geral, o típico, o poeta prefere a persuasão à verdade histórica, ele aposta numa ação “média”, crível, porém interessante, possível, mas fora do comum. Há, portanto, uma tensão a observar entre a ação que cativa (porque fantástica e excepcional) e a ação que seja aceita pela crença do público. Daí uma oposição, também clássica, entre o verossímil e o maravilhoso, termos antagônicos que nunca devem andar separados⁷⁷: “O maravilhoso é tudo o que é contra o curso ordinário da Natureza. O verossímil é tudo o que está de acordo com a opinião do Público.”⁷⁸

Pavis destaca que “o verossimilhante caracteriza uma ação que seja logicamente *possível*, levando-se em consideração o encadeamento lógico dos motivos, portanto, *necessário* como lógica interna da fábula”.⁷⁹ O equilíbrio “delicado e instável” do verossímil se realiza à perfeição “quando é encontrado um terreno de entendimento entre o autor e o espectador, [...] quando a ilusão teatral é perfeita e é realizada ‘a unidade da fábula, sua exata extensão’”⁸⁰. Neste sentido último, a verossimilhança serviu de “garantia para um respeito escrupuloso da regra das três unidades”⁸¹,

⁷⁵ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. Ed.1. São Paulo: Perspectiva, 1999, 483p. p. 428.

⁷⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. Op. cit. p 83.

⁷⁷ PAVIS, Patrice. Op. Cit. p. 428.

⁷⁸ RAPIN apud PAVIS. (*Ré-flexions sur la Poétique*. 1674). Ibid. p 428.

⁷⁹ PAVIS, Patrice. Ibid. p. 428.

⁸⁰ Ibid. p. 428.

⁸¹ Ibid. p. 428.

uma formulação do classicismo europeu, a partir de exegeses equivocadas e, pode-se dizer, de adaptações abusivas, da *Poética* de Aristóteles.

A noção neoclássica de verossimilhança se aplica, enquanto regra, à dramaturgia baseada na ilusão de verdade, no parecer ser real, ao qual tanto tempo depois a estética realista se apropriou, e que foi levado às últimas conseqüências pela naturalista e a verista. Contudo, em sua acepção originalmente concebida por Aristóteles, “verossimilhança vale para uma dramaturgia normativa baseada na ilusão da razão e na universalidade dos conflitos e comportamentos”⁸². Mas a esta idéia Pavis também contra-argumenta, evocando o caráter contextual dos códigos convergentes de crença entre representação e recepção e ainda o caráter ideológico envolvido nesta intersecção:

Contrariamente à crença clássica, não existe em si verossimilhante imutável que se possa definir de uma vez por todas. Ele não passa de um conjunto de codificações e normas que são ideológicas, a saber, ligadas a um momento histórico, apesar de seu universalismo aparente. Ele não é senão um “código ideológico e retórico comum ao emissor e ao receptor, portanto que assegura a legibilidade da mensagem por referências implícitas ou explícitas a um sistema de valores institucionalizados (extratexto) a fazer as vezes de ‘real’”. O verossimilhante é um elo intermediário entre as duas “extremidades”, a teatralidade da ilusão teatral e a realidade da coisa imitada pelo teatro. O poeta busca um meio de conciliar as duas exigências: refletir o real fazendo-o verdadeiro, significar o teatral criando um sistema artístico fechado em si mesmo. Este “trocador” entre a realidade e a cena é ao mesmo tempo mimético (deve produzir o efeito do real representando-o) e semiológico (deve significar o real por uma estrutura coerente de signos, produzindo um efeito de teatro). A própria expressão do verossimilhante, conforme se insiste num dos dois termos, contém ao mesmo tempo a ilusão de verdadeiro (realismo absoluto) e a verdade da ilusão (teatralidade realizada). Tudo indica, portanto, que o verossímil é construído ao mesmo tempo como um processo de abstração da realidade imitada e como um código de oposições semânticas.⁸³

Em favor de sua tese sobre a relatividade histórica do verossímil, Pavis argumenta que “o verdadeiro muda e, sobretudo, a aparência (a “parecença”) evolui”. Em conseqüência, desse caráter relativo do verossimilhante, o que importa, na concepção resistente na atualidade, é a verossimilhança resultante da coerência interna do discurso ficcional, assegurado seu potencial de persuasão sobre a recepção. Ou seja, trata-se “de captar o tipo de discurso ficcional mais adaptado à realidade que se quer descrever”. Ou, com outras palavras, trata-se de encontrar a chave da representação persuasiva ao organizar os signos da realidade que se deseja representar, lançando mão de técnicas artísticas, para lograr a *plasmação* (modelação) e fruição almejadas. Tal mudança

⁸² Ibid. p. 428 e 429.

⁸³ Ibid. p 429. E, entre aspas, HAMON apud PAVIS. (*Un discours contraint. In: Poétique*, n.16, 1973)

de perspectivas e de pressupostos do dogma do verossimilhante aporta-se na idéia de que “não é uma questão de realidade a bem imitar, mas uma técnica artística para por em signo esta realidade”.⁸⁴

Embora se tenha como certo que ao dramaturgo basta a persuasão, a habilidade de plasmar ações capazes de serem aceitas pela crença do público - portanto que a verdade histórica não lhe é condição necessária - já ficou patente que os eventos historicamente ocorridos podem servir de matéria à sua tessitura da intriga. Ao comentar o capítulo IX da *Poética*, Lígia Miltz da Costa, reiterando esta permissão contida no tratado, observa:

O poeta é definido mais como aquele que compõe histórias (mito), do que como versificador, já que se identifica como poeta pela **representação de ações, que podem até, verossimilmente, provir de eventos reais**. Seu campo de ação cobre todo o domínio do persuasivo, ou seja, daquilo que o espectador aceita crer. Seu fazer corresponde à capacidade de organizar uma história, um mito, **não lhe sendo exigidas, por Aristóteles, nem a invenção original**, nem a fidelidade aos mitos tradicionais.⁸⁵

Aristóteles, inclusive, cita explicitamente “os poetas jâmbicos⁸⁶ que se referem a indivíduos historicamente existentes”⁸⁷ e, em seguida, se reportando particularmente à tragédia, reconhece que aí também “mantém-se os nomes já existentes”⁸⁸ em suas personagens. E a razão é que “o possível é algo em que se crê”.⁸⁹ E vai mais adiante, lançando mão de uma obviedade: “[...] enquanto as coisas não acontecem, não estamos dispostos a acreditar que elas sejam possíveis, mas é claro que são possíveis aquelas que aconteceram, pois não teriam acontecido se não fossem possíveis”.⁹⁰

⁸⁴ Ibid. p. 429.

⁸⁵ COSTA. Op. cit. p.23

⁸⁶ Poetas que versejam com o metro jâmbico, usado pelos autores antigos para injúrias, como Homero, que o empregou no *Margites*, embora, como se sabe, também tenha produzido em verso heróico, para os chamados “gêneros sérios”, a exemplo de suas famosas epopéias *Iliada* e *Odisséia*, consideradas obras de excelência, inclusive por Aristóteles.

⁸⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. Op. cit. p. 83.

⁸⁸ Ibid. , p.83. Embora a afirmação venha imediatamente após a referência de “indivíduos historicamente existentes”, pensa-se que a manutenção, na tragédia, de “nomes já existentes” inclui aí o grande elenco de personagens dos mitos tradicionais, não necessariamente existentes historicamente, mas que foram protagonistas de várias tragédias, a exemplo dos heróis lendários e os próprios deuses. Vale ainda destacar que a mitologia, para os gregos, fora “uma espécie de história antiga”, diferentemente ao que foi para os romanos posteriores. (HARDIE, Colin. Três Poetas Romanos. In: *O Mundo Romano*. Baisdon, J.P.V.D. (Org.) Tradução Victor M. de Moraes. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1968. 262p. p.230. Título original: *The Romans*. Similar a esta idéia, consta que a mentalidade grega antiga admitia a mitologia como uma “pré-história”.

⁸⁹ Ibid. , p.83.

⁹⁰ Ibid. , p.83.

Abstendo-se de inventar suas histórias, o programa *Linha Direta* opera pela via de “recuperar” episódios violentos verídicos, utilizando a carpintaria dramatúrgica, de maneira verossímil, e até buscando, obsessivamente, a fidelidade aos eventos originais no limite da possível reprodução, mantendo os nomes originais das personagens - exceto quando se faz necessário proteger a identidade de testemunhas ou outros depoentes, em risco de sofrer atentados, chantagens ou outras violações de sua integridade física e ou mental.

7.1 Tipologia das personagens segundo os caracteres

- Polarização vítima (+) ↔ vilão (-)

Em diversos capítulos de sua *Poética* (II, III, V), Aristóteles trata de tipificar os caracteres⁹¹ das personagens apropriados às composições miméticas, partindo de critérios éticos, que distinguem os homens como bons ou maus, possuidores de virtudes ou vícios, e fazendo emergir de suas prescrições normativas, para a tragédia, a imitação (ou representação) de homens melhores do que o objeto-modelo, o homem comum. Em sua teoria, o Estagirita concebe a tragédia como representação de ações de *homens de caráter elevado*, que diante de um erro em suas ações, a falha trágica (*harmatia*), passam da boa para a má fortuna, da dita para a desdita, da felicidade para a infelicidade. Essa é a configuração do *herói trágico*, que, sendo um indivíduo eticamente superior, mais virtuoso do que o homem comum, por ter cometido uma falha grave, quase sempre do seu não conhecimento, é punido inexoravelmente.

Confrontando com as personagens representadas no *Linha Direta*, observa-se que não há aí a configuração do *herói trágico*. Enquanto na tragédia encontra-se o homem *melhor que pior*, no *LD* encontra-se o *vilão, pior que melhor*, causador da catástrofe (dor, sofrimento, ferimento, morte). O seu antagonista é a *vítima*, a personagem que sofre os efeitos da catástrofe. Observa-se ainda que é uma situação desejada na seleção dos casos para construção cênica do programa a polarização radical entre criminoso mau, perverso, de um lado, e vítima *melhor que pior*, enganada, sofredora, do outro. Muitas vezes, a vítima é apresentada até acentuadamente melhor que o indivíduo comum. Exemplo: uma sogra assassinada pelo genro a quem ela ajudava, assim como prestava serviços voluntários a sua comunidade, de onde era reconhecida como pessoa solidária, estimada, querida por todos, de índole alegre, simpática, promotora de festas e do bem-estar coletivo. Outro exemplo: uma jovem plena de ideais e objetivos de evoluir socialmente, a despeito da marcante pobreza, vence as adversidades, custeando os próprios estudos e, trabalhando árdua e

⁹¹ Caracteres são elementos individualizadores de uma pessoa ou coisa.

honestamente, é submetida a cárcere privado, espancada e violentada pelo chefe, um gerente de hotel, que não consegue matá-la, mas a deixa parálitica. Mais um exemplo: uma mulher que acolhe em sua casa um ser ainda criança, tratando-o como um filho por anos a fio e é por ele mesmo assassinada. Outro ainda: rapaz recebido num lar como amigo e praticamente membro familiar e acaba por chacinar barbaramente a todos - inclusive crianças pequenas com quem conviveu muito tempo -, com intenção de roubar-lhes os bens.

Os traços de vício, para o(s) criminoso(s), e os de virtude, para a(s) vítima(s), são bastante recorrentes e indicam, sintomaticamente, que há uma clara busca dos construtores do programa por histórias que tragam personagens com tais características ampliadoras de polaridades. Note-se que a polaridade entre bem e mal – identificada geralmente nas obras ficcionais como recursos maniqueístas, e usados como argumento para depreciá-las, já que manipulam juízos de valores estanques e simplificadores – encerra potencial de indignar o receptor, estratégia evidente na formatação do produto *Linha Direta*, sem o que não obteria êxito ao apelar pela interatividade com o telespectador no sentido deste denunciar pistas dos foragidos da Justiça. Tal meta é colocada, inclusive, como condição determinante da viabilidade do próprio programa, como confirma o diretor de simulação Edson Erdmann, diante da seguinte questão:

- Existe um fator que seja determinante para o sucesso do produto Linha Direta na sua opinião?

R – A participação do público. A participação do público é fundamental para o sucesso do programa. Se o público não participasse, só visse, a gente não tinha o resultado de ter as pessoas (denunciando)...Enfim, o resultado, o propósito do programa! O propósito do programa é denunciar alguém que esteja foragido. E se não tivesse participação do público, não tinha sucesso.

O telespectador como que impelido a evocar as *Eríneas* - deusas justiceiras da mitologia grega que perseguiram os criminosos, (entidades evocadas pelo coro, na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, e atuantes em outras tantas, a exemplo da implacável acusação e perseguição que empreendem ao matricida *Orestes*, na obra de Eurípides) - acata a responsabilidade que lhe é confiada e fornece, de bom grado, o paradeiro dos evadidos da justiça. Atente-se para o fato de que o coro⁹², na tragédia Ática, representa a voz, o sentimento e o julgamento do povo, enfim, o senso comum.

⁹² As intervenções do coro na tragédia Ática são em tom de advertência, admoestação ou súplica.

7.1.1. Nem *herói trágico*, nem o moderno *anti-herói*: apenas o *vilão*

No *LD*, não há o *herói trágico*, tampouco a concepção moderna e contemporânea do *anti-herói*. Diferente do *vilão*, o *anti-herói* é uma configuração de personagem que, embora destoe e mesmo agrida o senso comum e rompa com a coerção do politicamente correto e/ ou com os limites da moral mediana, é construída numa dimensão de profunda humanidade, levando o leitor/ espectador/ público a se identificar com ele, em alguma medida. Por sua vez, o *vilão* inspira a repulsa total, porquanto sua trajetória é achatada na platitude da maldade, da indignidade, da perversão e de tudo aquilo que deve ser evitado, punido e condenado.

O *vilão* é construído para ser rejeitado. Ele não transita em regiões dúbias da existência. Suas ações, comportamentos, idéias, sentimentos não comportam o questionamento, a dúvida, a relativização, menos ainda, a possibilidade de aceitação. Ele está definitivamente do lado de lá. Do lado que o público não poderá apoiar. Os argumentos do *vilão* são sempre insustentáveis, enquanto os do *anti-herói*, que transita em zonas estranhas ao senso comum, são carregados de potencialidades de convencer, persuadir. A autenticidade de suas proposições, a força de seus argumentos, ainda que eivados de estranheza, são convincentes de suas razões, postas em perspectivas passíveis de relativização no âmbito do universo construído na narrativa. Enquanto o *vilão* é sumariamente destinado à reprovação, a marca indelével de humanidade do *anti-herói* o protege da simplificação, da polarização automática entre bem e mal.

A construção narrativa do *LD* configura o *vilão*, num pólo, e a vítima, no pólo oposto. Sobre a polarização de caracteres bons e maus cultivada nas histórias veiculadas no programa, emerge a evidência de que tal fator é propício à *tessitura da intriga*, que tem como ingrediente indispensável o estabelecimento do conflito dramático. Contudo, ao se voltar a atenção outra vez à *Poética*, tem-se com indubitável certeza que Aristóteles confere importância superior ao *mito* (fábula, história, tessitura da intriga)⁹³ que aos caracteres:

⁹³ Advindos de várias traduções, interpretações e comentários à *Poética*, os termos *mito*, *fábula*, *tessitura da intriga*, *história*, *trama dos fatos*, entre outros, foram discutidos e problematizados por comentaristas diversos. Contudo, não é nossa intenção entrar neste mérito, e, em consequência, usaremos os termos tão-somente como sinônimos. Do mesmo modo, procederemos quanto ao termo grego *mimesis*, em geral traduzido por “imitação” (Eudoro de Sousa, Jaime Bruna, e *imitation* por J. Voilquin e J. Capelle), mas encontrado em versão francesa de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, com a expressão “representação” (*representation*), preferida, como destaca Lígia Militz da Costa (op. cit. nota 2, p. 10) “por guardar um sentido teatral e por conter polivalência semântica própria da mimese: a de não privilegiar nem o objeto-modelo, nem o objeto produzido, contendo ambos simultaneamente. (Introduction. In *Aristote, La Poétique*. Paris. Seuil, 1980, p. 17-20)”.

[...] o elemento mais importante é a trama dos fatos, porque a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade ou de infelicidade. Pois boa e má fortuna dependem da ação, e a própria finalidade da vida é uma ação e não uma qualidade. Ora os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao caráter, e são bem ou mal aventurados, pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para que efetuem certas ações; por isso as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.

Sem ação, não poderia haver tragédia, mas podê-la-ia haver sem caracteres. [...]. Se, por conseguinte, alguém ordenar discursos em que se exprimam caracteres, por bem executados que sejam os pensamentos e as elocuições, nem por isso haverá logrado o efeito trágico; muito melhor o terá conseguido a tragédia que mais parcimoniosamente usar desses meios, tendo, no entanto, a fábula e a trama dos atos. [...] É pois a fábula o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vem os caracteres. [...] A tragédia é, por conseguinte, imitação de ações e só subordinadamente à ação é imitação de pessoas que agem.⁹⁴

Após enumerar os seis elementos (“*partes*”) qualitativos da tragédia, que são *mito* (fábula), *caracteres*, *elocução* (falas, expressão), *pensamento*, *espetáculo* e *música* (melopéia), Aristóteles privilegia o *mito* (fábula) sobre os demais. Tal relevância é referendada pelo tradutor e comentarista Eudoro de Sousa: “Dos outros elementos qualitativos, a fábula é o mais importante, porque a elocução, o pensamento e os caracteres podem, de certo modo, reduzir-se à fábula”.⁹⁵ A mesma observação é feita por Lígia Militz da Costa:

De todos os elementos qualitativos (“*partes*”), o mais importante é o mito, que arranja sistematicamente as ações. Na tragédia, o relevante vem a ser a finalidade do homem, ou seja, a sua ação e vida, e não o caráter que o qualifica: “a superioridade da ação (mito) sobre o estado (caráter) é lugar comum na filosofia de Aristóteles”.⁹⁶

Portanto, ao *mito*, entendido como a imitação e composição de ações, é atribuída importância maior que aos caracteres, que a ele estão subordinados. Compreende-se, com isso, que a tragédia, considerada por Aristóteles como a arte mimética por excelência, seja a imitação (representação) de ações de homens de caráter elevado.

O fato de a tragédia ser imitação de uma ação qualificada eticamente e de os caracteres serem nela subordinados à ação impõe a necessidade de as

⁹⁴ ARISTÓTELES, *Poética*; Tradução de Eudoro de Souza. op. cit. p. 77, 78 e 79.

⁹⁵ Comentário de Eudoro de Souza. Introdução. In: Aristóteles. *Poética*. op. cit. p.10.

⁹⁶ COSTA, Lígia Militz da. Op. cit., p. 19. O trecho entre aspas é citado pela autora como observação de Eudoro de Sousa (In: Aristóteles. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966, cap.VI, Comentário, § 32, p. 123).

personagens que agem e se apresentam serem também qualificadas pelo caráter e pelo pensamento.⁹⁷

À tessitura da intriga na tragédia é conferida a relevância que permite a observação da situação extrema:

Tanto a ação é o elemento central da tragédia que, sem ela, o gênero não poderia existir, ao passo que sem caracteres, por exemplo, hipoteticamente ela poderia realizar-se. O valor do mito é novamente reiterado quando são citadas (na *Poética*) duas de suas partes, a peripécia e o reconhecimento, como os principais meios de fascinação da tragédia. O mito é ratificado como princípio e alma da tragédia, somente depois vindo os caracteres.⁹⁸

7.2 Tipo ideal de história

Não por coincidência com o elevado valor que o modelo aristotélico deposita sobre a *fábula* (mito, história, tessitura da intriga), uma das categorias de análise de mais relevância deste trabalho é o *tipo ideal de história* para merecer cobertura e encenação no *Linha Direta*. Com a intenção de captar sentidos mais localizados sobre esta categoria e outras que se apresentaram úteis para este estudo, a partir de suas diversas fontes informantes, elaborou-se a seguinte tabela:

Categoria de análise: **Tipo ideal de história**

Profissional e cargo/ função	Descrição
↓	↓
Milton Abirached Diretor Geral	Precisa ter um envolvimento anterior da vítima com o criminoso. Possibilidades dramáticas. Crimes planejados. “Normalmente, são histórias que implicam um plano que o cara fez”. História que apresente diferencial, “senão fica repetitivo”.
George Moura Supervisor de texto e Roteirista final	Histórias em que a relação vítima-assassino tenha uma cronologia, dure um tempo, que ela tenha começo, meio e fim. Para que, ao roteirizar essa história, se possa ter um drama, um <i>docudrama</i> , em que estes personagens tenham histórias de relações. Evita-se narrar crimes episódicos, de decisões instantâneas. Portanto, privilegiam-se histórias que

⁹⁷ Ibid. , p.19

⁹⁸ Ibid. , p.20

Gustavo Vieira Coordenador de Jornalismo (Pré-jornalismo)	envolvam crimes planejados, premeditados, engendrados ou fermentados de alguma forma.
Marcelo Movschowitz Repórter	Precisa ter um enredo, uma trama, um andamento relativamente prolongado, ter ingredientes dramáticos, situações que propiciem a formulação de cenas de simulações e, como num filme ou numa novela, precisa ter um ritmo e um andamento atraentes. “É melhor que tenha ‘ação’, mas não necessariamente. A gente já cansou de fazer histórias muito bem sucedidas em que a ‘ação’ não necessariamente pontuava a história”.
Fábio Lau Repórter	Casos com uma relação, uma história entre vítima e assassino. Coisas novas, novidades.
A pesquisadora, de acordo com sua observação.	História bem contada seja qual for, seja de que área for. “Quando a gente entra no lado mais social, mais político, eu acho mais interessante”. Crimes políticos, crimes de mando, de pistolagem, que têm muito no Nordeste. Mexer com processo histórico cristalizado, que dá garantia de impunidade. “A gente mostra que não pode ser assim, que não vai ficar assim permanentemente”. O crime passional é importante também, toca num ponto mais pessoal, por exemplo, na questão da mulher agredida. Mas o tema mais social atende a mais pessoas.
	Conteúdos violentos, crimes de impacto. Tramas que despertem indignação pública, que estimulem a prática de denúncia por parte do telespectador. Histórias que apresentem diferenciais nos enredos, para evitar repetição de temas. “Exotismo” de casos extremos de violência. Amplas possibilidades dramáticas.

Figura 1

Ao se observar a tabela acima, salta aos olhos que o tipo de história desejado e, de fato, trabalhado cenicamente, de maneira recorrente, pelos construtores do programa, tem alguma correspondência com a teoria da tragédia sistematizada na *Poética*, em particular, no tocante ao estudo do *mito*, já que este é praticamente identificado com a própria tragédia⁹⁹.

Evidencia-se logo que a estrutura da fábula adequada à tragédia - como “imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem certa grandeza”¹⁰⁰, compreendido que este “todo é aquilo que tem princípio, meio e fim”¹⁰¹, e que “é necessário, portanto, que as fábulas bem

⁹⁹ A observação de que o mito é praticamente identificado com a tragédia é feita por COSTA. Op. cit., p. 20.

¹⁰⁰ ARISTÓTELES, *Poética*; Tradução de Eudoro de Souza. Op. cit. p. 80

¹⁰¹ Ibid. p.80

compostas não comecem nem terminem ao acaso”¹⁰² - encontra um equivalente na estrutura dos casos dramatizados pelo *LD*. Há, nas histórias, a busca clara de encadeamento causal dos fatos agenciados que desenham a estrutura clássica da curva dramática. Observe-se o que diz o roteirista e supervisor de texto final do *LD*, George Moura, informante deste estudo, à seguinte pergunta:

– *Quais seriam as linhas mestras, as diretrizes principais adotadas na transposição dos acontecimentos reais investigados, para a estruturação, para a construção do roteiro?*

– *Eu acho que, sobretudo, a preocupação da gente, quando a gente faz uma matéria, é que esta matéria **tenha começo, meio e fim**. A gente tende a não relatar uma história, por exemplo, um assalto episódico, onde a relação entre vítima e algoz seja uma coisa instantânea. **A gente tende a buscar histórias em que a relação vítima-assassino tenha uma cronologia, dure um tempo, que ela tenha, exatamente, começo, meio e fim**. Por que isso? Para que a gente, ao roteirizar essa história, a gente possa ter um drama, vamos dizer assim, um docudrama, em que estes personagens tenham histórias de relações. Não adianta eu contar uma história de um cara, um assaltante que entra dentro de um ônibus, nunca viu um fulano, assalta este fulano e mata. **Como é que eu vou segurar 20 minutos uma história dessas? Nossa escolha e a nossa base é a seguinte: sempre seguir, estritamente, os fatos reais. Nunca inventando a partir disso, mas sempre escolhendo histórias que tenham começo, meio e fim.***

Além de reiteradamente se referir à busca de história (“matéria”) que encerre um *todo* (*começo, meio e fim*), Moura fala em *cronologia*, em duração de tempo, remetendo à prescrição aristotélica: “É, pois, a tragédia imitação de ações [...], completa em si mesma, de certa extensão, [...]”¹⁰³. Ao se reportar, particularmente ao mito, Aristóteles recomenda: “[...] as fábulas devem ter uma extensão bem apreensível pela memória”.¹⁰⁴ E mesmo considerando que “o limite prático desta extensão [...] não é o mister da arte poética”¹⁰⁵, o autor admite que “o limite teórico”¹⁰⁶ se estabelece “desde que se possa apreender o conjunto”¹⁰⁷. Sobre tal limite, o Estagirita acrescenta:

Dando uma definição mais simples, podemos dizer que o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações, umas após outras sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade.¹⁰⁸

Há a afirmação normativa de que as fábulas devem primar pela unidade de ação e referências sugestivas sobre uma desejável extensão temporal capaz de abrigar verossimilmente o

¹⁰² Ibid. p.80

¹⁰³ Ibid. p.76

¹⁰⁴ Ibid. p. 81

¹⁰⁵ Ibid. p. 81

¹⁰⁶ Ibid. p. 81

¹⁰⁷ Ibid. p. 81

¹⁰⁸ Ibid. p. 81

transe de fortuna. A construção que é adequada ao *mito*, por via da ordenação das ações, deve edificar um *todo*, que corresponde à unidade de ação em tempo que o *necessário* determina. Vale, contudo, ressaltar, que a famosa “regra das três unidades” – ação, tempo e lugar – é uma elaboração posterior, advinda de reexame que se pautou por ajustamentos e adequações mais ou menos forçados da *Poética* ao âmbito de novas concepções e exigências que surgiram no Neoclassicismo, desenvolvendo uma tradição dramática acomodada aos ideais renascentistas. De mais ou menos consensual, no entanto, na exegese contemporânea, é que o texto do Estagirita expressa claramente apenas a unidade de ação:

[...] a fábula, porque é imitação de ações, deve mimar as ações que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo, o que, quer seja, quer não seja, não altere esse todo.¹⁰⁹

Sobressai ainda que os traços dramaturgicos orientadores da seleção de histórias do *LD* sejam pautados em função de evitar acontecimentos episódicos¹¹⁰, de decisão instantânea, tais como assaltos fortuitos, que se esgotam em si mesmo e não esboçam um encadeamento de causas incubadas anteriormente pelos personagens em ação. Ou seja, são recusados os casos em que os acontecimentos envolvendo os agentes em foco não traduzam *necessidade* entre o “antes” e o “depois”. Mas, ao contrário, privilegiam-se tramas que envolvam relacionamento entre vítima e criminoso anterior ao evento criminal, numa clara opção pelo encadeamento causal da ação.

Vale atentar para o fato de que Aristóteles, ao tratar sobre a *extensão* apropriada à tragédia, ao longo da *Poética*, ora parece se referir à cronologia dos acontecimentos representados, ora indica referência à duração da representação (do espetáculo, da função). Tanto quando se refere ao limite teórico, *desde que se possa apreender o conjunto* e se possa efetivar o transe de fortuna, quanto, ao listar diferenças entre a tragédia e epopéia, em que expressa que estes gêneros diferem “[...] também na extensão, porque a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período de sol, ou pouco excedê-lo”¹¹¹, o Estagirita prescreve claramente sobre a cronologia (extensão) dos acontecimentos representados. Assim como ao teorizar sobre o belo:

[...] o belo, - ser vivente ou o quer que se componha de partes -, não só deve ter estas partes ordenadas, mas também uma grandeza que obedeça a certas

¹⁰⁹ Ibid. p. 82

¹¹⁰ É sugestivo que Aristóteles considere: “Das fábulas e ações simples, as episódicas são as piores. Digo episódica a fábula em que a relação entre um e outro episódio não é necessária nem verossímil”. Ibid. , p.84.

¹¹¹ Ibid. , p.75

condições. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto um organismo vivente pequeniníssimo, não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão de conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade; imagine-se, por exemplo um animal de dez mil estádios ...) Pelo que, tal como os corpos e os viventes devem possuir uma grandeza bem perceptível pela vista, assim também as fábulas devem ter uma extensão bem apreensível pela memória.¹¹²

O argumento de Aristóteles, sustentado por analogia, se mantém explicitamente delimitado no campo teórico, tanto que ele contrapôs, logo em seguida:

Mas determinar o limite prático desta extensão, tendo em conta as circunstâncias dos concursos dramáticos e a impressão no público, tal não é mister da arte poética, pois se houvesse que pôr em cena cem tragédias, teria que ser regulado o tempo pela clepsidra¹¹³, como dizem que se fazia antigamente.¹¹⁴

Portanto, o *limite prático* referido é o tempo da função. É evidente que a quantidade (e extensão) de ações representadas influi na duração do espetáculo, sobretudo quando adotadas as convenções realistas ou levadas ao extremo nas convenções naturalistas (que, por sua vez, se apropriaram, em boa parte, do modelo aristotélico, ainda que profundamente alterado). Mas sabe-se que a *representação da temporalidade narrada* pode se valer de muitos recursos de condensação, de saltos temporais, possibilitando que ações distantes entre si possam ser unidas logicamente, com total verossimilhança e necessidade e sem prejudicar o encadeamento causal. A comprovar tem-se uma miríade de experiências dramatúrgicas que não necessariamente rejeitaram as convenções realistas (mas tão somente as coerções extremadas da escola naturalista) e que operam com os inúmeros recursos da *temporalidade representada*.

Tal é o caso inclusive da representação da temporalidade na narrativa do *Linha Direta* que, mesmo perseguindo um *realismo grosseiro*, não limita, nem de longe, sua construção cênica *dentro de um período de sol*, ou mesmo pouco disso excedendo, como recomenda o Estagirita, para a tragédia. Mas, ao contrário, o *LD* utiliza os recursos mais comuns e corriqueiros da *temporalidade*

¹¹² Ibid. , p.80 - 81

¹¹³ **Clepsidra** (do grego *Klepsydra*, pelo latim *clepsydra*) S. F. significa relógio de água. (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986., 1838p., p. 417. “*Clepsidre, horloge à eau qui mesure le temps par la durée de écoulement d’une certaine quantité d’eau. La durée normale de la représentation de 3 tragédies et d’un drame satyrique était, selon Navarre, de 8 à 10 heures.*” (Aristote. *Art Rhétorique et Art Poétique*. Tradução, com textos, introduções e notas por J. Voilquin e J. Capelle. 1ª Edição. Paris: Librairie Garnier Frères. 1944. 572p. nota 22, p. 557).

¹¹⁴ ARISTÓTELES, *Poética*; Tradução de Eudoro de Souza. Op. cit. p. 81.

representada, sobretudo com o auxílio das facilidades tecnológicas e dos efeitos disponíveis ao uso dos veículos audiovisuais.

Quanto aos *limites práticos* da *extensão* (da representação do espetáculo) é dispensável dizer que o tempo no veículo televisivo, que se constitui numa das grandezas de maior relevância, pelo custo financeiro que representa, é uma medida de natureza quase exata. O tempo de veiculação do programa totaliza em média de 38 a 40 minutos, contendo a narrativa de dois casos (histórias, mitos, fábulas), cada um em torno de 18 a 20 minutos, obedecendo a uma formatação bem codificada, inspirada no modelo aristotélico em alguns de seus aspectos.

Recapitulando, observa-se uma aproximação entre as prescrições aristotélicas para o *mito* bem constituído e o padrão das histórias do *LD* no tocante à completude, ao encadeamento causal, ao nexos entre as ações, de acordo com a necessidade e verossimilhança; e em relação à extensão, quando se refere ao *limite teórico* que contém o transe de fortuna e só parcialmente no tocante à *temporalidade representada*. Já do ponto de vista do *limite prático* da extensão, pode-se aproximar a curta duração de cada um dos blocos de simulação das histórias, também relativamente curtas do *LD* (18 minutos em sua totalidade, incluindo 8 a 10 minutos de simulação) da recomendação do Estagirita, que se refere a episódios curtos apropriados ao drama em oposição à longa extensão dos episódios nas epopéias: “Nos dramas os episódios devem ser curtos, ao contrário da epopéia, que, por eles, adquire maior extensão”.¹¹⁵ Note-se que se está referindo a *limites práticos* e evidentemente a duração e estruturação formal de episódios (formatados, no *LD*, em blocos de ação, que compõem cada caso) determinam a extensão de natureza pragmática do produto.

Descrevendo sobre episódio (do grego *episodion*, entrada), Pavis fornece o seguinte verbete, com três acepções:

1. A tragédia grega era segmentada em *episodia*, partes situadas entre as intervenções cantadas do *coro*. Os episódios são partes dialogadas entre o *prólogo* e o *êxodo* (a saída do *coro*), e compõem-se de longas *tiradas* ou *esticomitas*.
2. Em narratologia, um episódio é uma ação secundária, ligada indiretamente à ação principal e formando um todo (digressão).
3. Os episódios da fábula ou da intriga são as partes integrantes da narrativa.¹¹⁶

Então, em sua acepção técnica referente à tragédia grega, os episódios são subunidades cênicas (como se fossem partículas “subatômicas”) que compõem o todo da fábula (que seria o “átomo inteiro” e *uno*), colocados entre as partes de atuação cantadas do *coro*, e são desenvolvidos a partir de um argumento, de uma idéia geral de uma história a ser tecida. Aristóteles explica na

¹¹⁵ Ibid. , p. 98

¹¹⁶ PAVIS. Op. Cit. p. 131.

Poética que “episódio é uma parte completa da tragédia entre dois corais”¹¹⁷. O *episódio*, na concepção aristotélica, é o desenvolvimento de um *argumento*, que por sua própria natureza é breve, uma espécie de resumo, de sinopse. Veja-se o que o Estagirita recomenda para a construção mimético-literária, procedimento válido tanto para aplicação na tragédia quanto na epopéia: “Quanto aos argumentos [...] deve o poeta dispô-los em termos gerais, e só depois introduzir os episódios e dar-lhes a conveniente extensão”.¹¹⁸ E mais adiante: “[...] uma vez denominados os personagens, desenvolvem-se os episódios. Estes devem ser conformes ao assunto”.¹¹⁹

Em relação à estrutura e extensão da composição mimética, Aristóteles considera mais apropriada à tragédia a inserção de uma única fábula, enquanto o emprego de fábulas múltiplas seria mais adequado à epopéia. Neste sentido encontra-se outra identificação/ aproximação com a formatação recorrente dos casos do *LD* em relação ao drama, já que cada um dos casos narrados no programa, em geral, se aporta também a um único evento criminal, ou eventos correlatos intimamente ligados a ele. Observe-se a recomendação do Estagirita:

É, pois, necessário ter presente o que já por várias vezes dissemos, e não fazer uma tragédia como se fosse uma composição épica (chamo composição épica à que contém muitas fábulas), como seria o caso do poeta que pretendesse introduzir numa só tragédia todo o argumento da *Iliada*. Na epopéia, a extensão que é própria a tal gênero de poesia, permite que as suas partes assumam o desenvolvimento que lhes convém, enquanto nos dramas o resultado do desenvolvimento seria contrário à expectativa. Que bem o mostraram todos os poetas que quiseram incluir numa tragédia todo o argumento da *Ruína de Tróia*, em vez de uma só parte, como o fez Eurípides, ou toda a história de Niobe, contrariamente ao que fez Ésquilo. Todos esses poetas falharam, ou foram mal sucedidos nos concursos, e o próprio Agatão falhou pelo mesmo defeito.¹²⁰

Mas, na hipótese de se tomar o programa integral como uma unidade inseparável, ele estaria, neste aspecto, mais conforme a epopéia de múltiplas fábulas, já que o *LD* adota o formato de narrar duas histórias, portanto, pelo menos duas fábulas, sem necessária vinculação entre uma e outra, em sua veiculação habitual.

¹¹⁷ ARISTÓTELES. Op. Cit. p. 87

¹¹⁸ Ibid. p. 97 - 98. A extensão conveniente será curta para a tragédia e longa para a epopéia. Vale ainda destacar que o método referido por Aristóteles de partir do argumento em direção ao desenvolvimento dos episódios é procedimento usual na produção ficcional contemporânea, notadamente no veículo televisivo e constatado na construção dos episódios cobertos/ simulados no *LD*, ainda que, partindo de uma pauta relativamente sumária no início da cobertura, tal material se agigante em volume de informação no momento final da coleta de dados da investigação jornalística e que passe por um processo crescente de adequação em sua formatação que implica cortes, reduções e condensações dessa massa informativa no decorrer dos vários estágios (ou status) do roteiro e do produto finalizado, que assume a *conveniente extensão*. Tal elaboração está detalhada no Capítulo I.

¹¹⁹ Ibid. p. 98.

¹²⁰ Ibid. p. 100

É notável ainda que, no afã de buscar “coisas novas, novidades”¹²¹, o *LD* lance mão de *links* inusitados, entre uma história e outra, como se pôde constatar no programa veiculado no dia 25 de julho de 2002, quando foram narradas duas histórias sobre dois eventos criminais sem qualquer vinculação mais evidente quanto à motivação, autoria e agentes centrais da trama, mas simplesmente por conta de terem ocorrido na mesma cidade interiorana, em intervalo entre um evento e outro de cerca de 60 dias, e do segundo crime fatal ter sido praticado contra um personagem que esteve no velório do personagem assassinado no caso anteriormente narrado. A edição deste programa enfatizou os aspectos acima referidos, inclusive de que a vítima do segundo episódio “era uma das pessoas mais indignadas com o assassinato do conterrâneo, não suspeitando que seria a próxima vítima” – mas de um crime, ressalte-se, cujos autores nada tinham a ver com o primeiro. Transparece daí que a construção do programa operou uma vinculação de eventos de certa maneira forçada e aparentemente artificial – procedimento reiteradamente condenado por Aristóteles, que enfatiza o valor da íntima conexão dos fatos ou nexos das ações e da tessitura da intriga, a partir do necessário e verossímil.

Por outro lado, fazendo a conjectura oposta – e sempre em vista do horizonte teórico aristotélico como parâmetro desta análise – pode-se questionar se a conexão de fatos, como os tais listados acima, se configura suficiente e convincentemente argamassada, quanto à necessidade e à verossimilhança. Pareceria, sobretudo *necessário*, que a vinculação destes dois eventos - por terem acontecido na mesma cidade, em intervalo relativamente curto e envolvendo um personagem que apenas compareceu ao velório da vítima do primeiro caso – seja produzida sem forçar a estrutura deles para além dos limites do verossímil? A pesquisadora deste estudo, pautando-se pelo que emana da *Poética*, tende a achar que não. E que o expediente é um artifício – aliás, um recurso muito em voga na prática jornalística de buscar “ganchos” para estruturar matérias, destacando aspectos que poderiam até passar despercebidos ou não suscitar maiores ênfases. Ou seja, elegem-se destaques orientadores de uma leitura singular para o acontecimento, em muitos casos e freqüentemente a fim de “descobrir” aspectos inusitados ou diferenciais.

Vale ressaltar que o expediente de buscar “ganchos” é um recurso legítimo na elaboração das pautas e será eticamente aceito se não forçar a notícia para além do nexos estritamente verídico dos fatos. Ou melhor, que os nexos levantados como hipóteses sejam testados, averiguados ou, como se diz no jargão jornalístico, que eles sejam “checados”, antes da publicação. E, ainda que sejam publicados em tom conjectural – prática muito comum, sobretudo na mídia contemporânea de

¹²¹ Expressão do repórter Marcelo Movschowitz ao falar de tipos de histórias desejadas e prospectadas para a elaboração do programa. Vários outros construtores do programa se referiram a esta mesma idéia com termos semelhantes.

alta velocidade ou que opera em “tempo real”, dada à ferrenha competição no ramo, onde a rapidez de veiculação pode importar na validade ou invalidade temporal da notícia, em virtude de sua natureza efêmera –, terão tais nexos de ser transparentes quanto a se tratar de uma possibilidade ainda carente de confirmação e não uma mera ilação irresponsável, sem colocar na balança os males que poderá causar aos envolvidos injustamente ou, mesmo, acabar por lograr a opinião pública com inverdades e argumentos falaciosos, ardilosos ou fraudulentos.

Em resumo, o “gancho” é um recurso correto, passível de ser usado, no âmbito do jornalismo, com critério, sem forçar os fatos para além de nexos cabíveis e justificáveis, e nos limites éticos. Em contrapartida, o “gancho” não satisfaz, *a priori*, sempre e plenamente, a recomendação aristotélica quanto à composição da fábula baseada sob *o fundamento de uma ação una*, já que nem todos os sucessos da vida de uma personagem estão passíveis de serem conexos, necessários ou verossimilmente. Sobre isso, observe-se o trecho da *Poética*, em que, mais uma vez, o autor da *Odisséia* e da *Iliada* é elogiado, por respeitar a prescrição normativa:

[...] Homero, assim como se distingue em tudo mais, também parece bem ter visto este lado da poesia, quer fosse por arte, quer por engenho natural, pois ao compor a *Odisséia*, não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses, por exemplo o ser ferido no Parnaso e o simular-se louco no momento da expedição. Porque, de haver acontecido uma dessas coisas, não se seguia necessária ou verossimilmente que outra houvesse de acontecer, mas compôs, sobre o fundamento de uma ação una, a *Odisséia*, no sentido que damos a estas palavras, e de modo semelhante, a *Iliada*.¹²²

Visto isso, note-se que do ponto de vista da teoria do mito que determina a *ação una*, o programa veiculado no dia 25 de julho de 2002, com dois eventos criminais distintos vinculados, mas não indicando um encadeamento causal entre eles, se afasta da recomendação de Aristóteles. Por outro lado, lança mão do “gancho”, recurso habitual do jornalismo, para sua construção narrativa simbiótica.

Transpira desta comparação/ aproximação do “gancho” jornalístico com o expediente utilizado pelo *Linha Direta* (pelo menos, em uma de suas edições) mais um, até então impensado, sintoma da apropriação de sua narrativa de tal recurso, utilizado em comum e simbioticamente por jornalismo e dramaturgia, no âmbito do programa, porquanto ambos operam por via de construir leituras singulares, conectando fatos, ações, à primeira vista desconexos, mas que são passíveis de

¹²² ARISTÓTELES. Op. cit. p. 82.

levar a um novo conhecimento, seja ele essencial ou periférico, a depender do destaque que lhe for atribuído, seja ele justo ou exagerado (forçado).¹²³

7.3 Catástrofe: *cena obrigatória no Linha Direta*

Outra aproximação que se pode observar entre as histórias do *LD* e a teoria da tragédia diz respeito ao elemento *catástrofe*, relacionado na *Poética*: “[...] a catástrofe é uma ação perniciosa e dolorosa, como são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes”¹²⁴. Os conteúdos violentos, os crimes de impacto são os objetos preferenciais da simulação que decorre da cobertura jornalística do *LD*. Portanto, a *catástrofe* é elemento recorrente. O conceito dramaturgico de catástrofe (*katastrophê*) “designa o momento em que a ação chega a seu termo, quando o herói perece e paga tragicamente a falta ou o erro (*harmatia*) com o sacrifício de sua vida e o reconhecimento de sua culpa”¹²⁵ e neste sentido é identificado com o *desenlace* ou o *desfecho*. Embora Aristóteles seja claro quanto à natureza perniciosa e dolorosa da ação catastrófica, Pavis assegura que a catástrofe “não está necessariamente ligada à idéia de acontecimento funesto”¹²⁶, mas, às vezes, à idéia de conclusão lógica da ação: “O desenrolar verdadeiramente trágico consiste na progressão irresistível em direção à catástrofe final”.¹²⁷ A *catástrofe* é considerada apenas um caso particular de *desenlace* da ação, freqüentemente entre os gregos e *desfecho* menos “automático” na era clássica européia.

Se na tragédia grega ou do classicismo europeu a resolução através da catástrofe tem o sentido de resgate de uma mácula original, a expiação do erro trágico, centrada tal falha no indivíduo responsável (o herói, sua paixão, glória imerecida etc), projeta-se, ao contrário, em outra dimensão ao desembocar apenas num vazio existencial tragicômico, como expressa a obra de Samuel Beckett, numa situação absurda, em Eugène Ionesco e num escárnio total, a exemplo do que se percebe em Dürrenmatt. Na dramaturgia que se distancia dos rigores normativos da tradição

¹²³ É pertinente sublinhar que o recurso de buscar nexos entre fatos propiciadores de leituras singulares é extenso a todo campo do conhecimento, seja ele voltado ao estudo de objeto real ou ficcional, de objetivação de resultados práticos ou que visem elaborações teóricas, seja ele circunscrito nos limites das ciências exatas ou fora delas. Mas sempre dependentes ou de demonstração, de fundamentação provável ou de argumentação convincente. Veja-se, por exemplo, que estas espécies de “sinapses” criativas são de relevância capital no âmbito de atividades de “inteligência” (da espionagem, contra-espionagem e outras assemelhadas ditas “de defesa e segurança” de nações e instituições) e, de resto, de todas as que lidam no amplo ramo da informação e da comunicação, incluindo aí tanto a elaboração do discurso histórico-jornalístico, quanto da construção ficcional (romance policial, de espionagem, filme de suspense etc).

¹²⁴ ARISTÓTELES. Op. cit. p.87

¹²⁵ PAVIS. Op. Cit. p. 41.

¹²⁶ Ibid. p. 41.

¹²⁷ HEGEL apud PAVIS. Ibid. , p. 41. (HEGEL, *Esthétique*. Tradução de S. Jankélevitch. Paris: Aubier-Montaigne, 1965. p. 337.

clássica ou que necessariamente não está submetida a tal tradição, a catástrofe pode estender-se e permear-se por toda a peça, ao ser colocada em *flash-back*, no começo - uma técnica comum do drama analítico, no qual se levantam as razões e os conflitos que conduziram à saída trágica ou simplesmente catastrófica.

Note-se, contudo, que a técnica dramatúrgica analítica que consiste introduzir na ação presente o relato de fatos que ocorreram antes do início da peça e que são expostos depois de sucedidos está presente na tragédia grega, e o mais célebre exemplo é o de *Édipo Rei*, de Sófocles. “Édipo não passa, de certo modo, de uma análise trágica. Tudo já está ali e se acha desenvolvido”¹²⁸. Na *Interpretação dos Sonhos*, Freud observa, pelo viés da teoria psicanalítica, que “a ação da peça não é senão um processo de revelação [...] comparável a uma psicanálise”.¹²⁹ Embora a ação catastrófica, em seu sentido forte, em *Édipo Rei* esteja localizada ao final da tragédia (no desenlace) com a morte de Jocasta, a mãe do herói, e o subsequente autoflagelo e autodegrado do protagonista, pode-se atribuir que, pelo menos, *uma outra catástrofe a antecedeu*: o assassinato de Laio, o pai do herói, pelo próprio filho, constituindo não só a *ação perniciosa* que atinge o rei que havia rejeitado o filho recém-nascido, tentando evitar que se cumprissem as previsões do oráculo, e que afinal resulta em sua *queda*, como também corresponde simultaneamente à parte e origem da catástrofe do próprio Édipo que se antecipa à ação da peça, ainda que ele não soubesse disso e estivesse a viver a falsa glória.

Atente-se que a técnica de *antecipar a catástrofe*, em cenas condensadas preliminares ao desenvolvimento do enredo encadeado de maneira causal, faz parte da formatação do *LD*, justamente na simulação sinóptica inicial a que se chamou, aqui, também de “leadão”. Evidente que aí há uma enorme diferença na apresentação antecipada da catástrofe, realizada de maneira explícita em ações visíveis com todas as cores, enquanto a excelência da técnica narrativa dramática em *Édipo* se dá por uma introdução desta *catástrofe antecedente* por revelações que se vão confirmando, e se consolidando ao final, com a catástrofe conclusiva a que se submete voluntária e irresistivelmente o herói.

Ao tratar da técnica analítica no drama, Pavis entende que “a análise das razões que levaram à catástrofe torna-se o único objeto da peça, o que, eliminando toda tensão dramática e todo suspense, favorece o surgimento de elementos épicos”¹³⁰, observando ainda que “certos dramaturgos que recusam a forma dramática constroem suas obras de acordo com um esquema épico de demonstração e de acontecimentos passados e de *flash-back*, sendo o drama apenas uma

¹²⁸ GOETHE (a SCHILLER, carta de 2 de outubro de 1797) apud PAVIS. Ibid. , p. 14.

¹²⁹ FREUD apud PAVIS. Ibid. , p. 14.

¹³⁰ PAVIS. Ibid. p. 15.

vasta exposição da situação”¹³¹, que se faz notar em dramaturgias tão diferenciadas como a de Ibsen (*Os Espectros*) e a de Brecht em praticamente sua totalidade.

“Inversamente, na técnica e no drama sintéticos (ou dramaturgia da forma dramática pura), a ação se desenvolve em direção a um ponto de chegada desconhecido na partida, ainda que necessariamente atingido pela lógica da fábula e, portanto, de certo modo, previsível”¹³². O ponto de chegada referido pode ser ou não a *catástrofe*.

Quer se deixar claro que a *catástrofe*, mais que recorrente, é obrigatória no *LD*. É a chamada *cena obrigatória*. É a razão precípua dos objetivos do programa em sua caçada aos responsáveis, aos agentes reais da ação catastrófica. Ao ser apresentada antecipadamente ao desenvolvimento da história, como um modo de referir sua centralidade, sua importância, se afirma como o foco principal da narrativa potencialmente capaz de atrair o telespectador em torno de seu desenvolvimento integralizado posteriormente. E, claro, é a cena repetida, re-exibida no contexto da cadeia causal.

7.4 Situações do argumento propícias à obtenção do efeito trágico

Embora Aristóteles liste, explicitamente, quatro tipos de tragédia – “a tragédia complexa que consiste inteiramente de peripécia e reconhecimento, **a tragédia catastrófica**, como as de Ajax e de Ixion, a tragédia de caracteres, como Fitiótidas e Peleu, e em quarto lugar, a tragédia simples, como as Fórcidas, Prometeu e quantas se passam no Hades”¹³³ – resta saber se a presença do elemento *catástrofe* é condição suficiente para que histórias que contenham *ações catastróficas* logrem o *efeito trágico*.

Aristóteles prescreve “que situações os argumentistas devem procurar e quais devam evitar, e também por que via hão de alcançar o efeito próprio da tragédia”¹³⁴, ou seja, o *efeito trágico*:

Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso, deve imitar casos que suscitem o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação), segue-se evidentemente que nem deve introduzir-se homens muito bons, que passem da boa para a má fortuna, - caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância – nem também homens muito maus, que passem da má para a boa fortuna, - pois não há coisa menos trágica, porque lhe faltam todos os requisitos para tal efeito, não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. A fábula também não deve representar um malvado que se precipite da

¹³¹. Ibid. , p. 15

¹³² Ibid. , p. 15.

¹³³ ARISTÓTELES. Op. cit. p.99

¹³⁴ Ibid. , p.88

felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos de humanidade, também é certo que não desperta terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parece terrível nem digno de compaixão.¹³⁵

Recordando a observação tratada em trecho anterior, no *LD* tem-se a polarização desejada e recorrente entre criminoso mau, *pior que melhor*, e vítima boa, *melhor que pior*. Em muitos casos simulados, percebe-se que o *vilão* retratado aufere vantagens (“*boa fortuna*”) a partir de seus atos criminosos, sobretudo vantagens financeiras, ainda que sejam temporárias¹³⁶. Nesta situação do perverso (o *vilão*) que passa para a condição de felicidade, está descartado o *efeito trágico*, pois não suscita *terror*, nem *piedade* – sentimentos considerados por Aristóteles, como condicionantes para que se logre o efeito próprio da tragédia. *Pois não há coisa menos trágica* que tal configuração de argumento, além de não ser *conforme aos sentimentos humanos*.

Também é desaconselhada a situação do homem malvado que se precipite para a infelicidade, porque, embora satisfaça o *sentimento de humanidade*, não desperta terror e piedade, haja vista que *a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer*. Confrontando com a configuração modelar do *LD*, observa-se que tal estrutura, embora vise satisfazer o sentimento do público de justiça, de desejo de punição do culpado – o principal apelo do programa *LD*, como já se deixou evidenciado –, que corresponderia à situação de infelicidade justa para o merecedor do castigo, não alcança o *efeito trágico* decorrente da produção de terror e piedade, de acordo com a *Poética*.

Por outro lado, a vítima, geralmente configurada como boa criatura, sofredora da catástrofe, ao passar para a má fortuna geraria *repugnância* e não terror e piedade, segundo o Estagirita. Sendo a *Poética* “um texto elíptico e obscuro”¹³⁷ em alguns trechos e sobre alguns tópicos ela se mostra, à primeira vista e à superfície, contraditória. Veja-se, por exemplo, que, embora caracterize a produção do sentimento de *piedade*, a partir do que *é infeliz sem merecer* – que seria, *a priori*, de acordo com o senso comum, apropriado ao que despertaria, no público, a vítima em sua trajetória de infortúnio –, desaconselha tal estrutura do argumento, entendendo que ela geraria, antes, sentimento de *repugnância*.

¹³⁵ Ibid. , p. 88

¹³⁶ A formatação do programa é construída no sentido de que as possíveis vantagens imerecidas auferidas pelo *vilão* em consequência de seus atos criminosos sejam revertidas em castigo, com a prisão do foragido e sua submissão aos rigores da lei.

¹³⁷ COSTA, Lígia Militz da. Op. cit. p.7.

Aristóteles considera necessário a

[...] uma fábula bem constituída [...] que nela se não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e **não por malvadez, mas por algum erro de um personagem**, o qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior.¹³⁸

Talvez, daí se possa retirar a senha para a compreensão do porquê a *vítima*, possuidora de caráter *que propende para melhor do que para pior e que é infeliz sem o merecer*, não é configurada de modo a propiciar a geração do efeito apropriado à tragédia. Em primeiro lugar, ela é vítima de uma **malvadez**. E de outrem que **propende para pior**. Ela não satisfaz o perfil do *herói trágico*, que cai em desgraça por ter cometido um erro (falha trágica, *harmatia*). Sobre a falha trágica, que, submetida a influências moralizantes estóico e cristãs, recebeu interpretações que lhe conferiram o significado de “falha moral”, e que entendida por vários exegetas contemporâneos como “falha intelectual”, “erro de cálculo” “erro sem culpa” ou que corresponde a uma culpa que subjetivamente não é imputável, tratar-se-á posteriormente, quando da apropriação de mais elementos.

Contudo, lança-se já um “balão-de-ensaio” como antecipação a discussão posterior: não é de todo estranho conjecturar que configuração assemelhada ao erro trágico, por vezes, possa ocorrer, na composição da *vítima* do *LD*, a exemplo da criatura que “erra” por ser imprudente, por fechar os olhos diante dos sinais de evidência de uma iminente catástrofe, por confiar demais em quem não mereceria, revelando-se temerária; ou do indivíduo que “falha” por amar e se entregar a um outro não merecedor deste afeto e que, em determinado momento, se mostra cruel, perverso ou de índole assassina, entre outras tramas que remeteriam, a título de suposição, aos elementos *peripécia* e *reconhecimento*, tratados com destaque na *Poética*, devido ao seu valor de agregar potencialidades trágicas ao drama. Inclusive, a presença de tais elementos (já introduzidos neste estudo) define a *tragédia complexa*, em oposição à *tragédia simples*. Tratar-se-á sobre a classificação adotada no texto-referência, a partir destes elementos, com mais vagar, no decorrer desta confrontação que se vem delineando.

Por hora, tome-se como dedução provisória que, embora o elemento *catástrofe* seja constante nos argumentos do *LD*, o *efeito trágico*, tal qual é prescrito na *Poética*, não é alcançado no programa, porquanto tais argumentos não acolhem os requisitos recomendados. No *LD*, tem-se o elemento *catástrofe* que gera a passagem definitiva para a infelicidade, geralmente extremada com a morte da vítima (*que propenda para melhor do que para pior*) e o sofrimento de seus entes

¹³⁸ ARISTÓTELES, *Poética*. Op. cit. p.89.

queridos – desdita desencadeada **não** em conseqüência de uma falha de um *herói trágico*, que comete um erro isolado da sua índole, mas por um malvado, um *vilão* sem qualquer chance de vir a se arrepender, muito menos sofrer moral ou intelectualmente por sua falha (o crime), decorrente de um seu eventual desaviso, de um seu não-conhecimento de causa ou de uma irresistibilidade ontológica por errar, traço humano indelével de sua imperfeição.

Resumindo, a complexidade do *efeito trágico*, que é produzido a partir de uma falha (*harmatia*), em geral, por desconhecimento por parte do *herói trágico*, melhor que pior, que passa da dita para a desdita, suscitando *terror* e *piedade*, por ser *infeliz sem o merecer*, não tem correspondência com a estrutura modelar do argumento construído no *Linha Direta*, ainda que o elemento *catástrofe* seja constante em suas histórias (mitos, fábulas, tessituras da intriga). E se está em processo de constatação disso ao analisar a construção do personagem *vilão*, o causador da catástrofe, desde a sua (des) qualificação ética à sua trajetória delituosa (ações). Quanto à personagem *vítima*, a sofredora da catástrofe, que, embora invariavelmente acabe *infeliz sem o merecer*, não produziria na recepção *terror* e *piedade*, mas simplesmente *repugnância*, de acordo com a teoria da tragédia sistematizada na *Poética*, porquanto, até neste estágio do estudo, não satisfaz ao perfil clássico do *herói trágico*, como se tentará evidenciar em tópico posterior, quando, apropriado de mais elementos esclarecedores, se estiver apto a um parecer conclusivo.

Até aqui, tratou-se das situações de argumentos – delineadas, por Aristóteles, a partir da qualificação dos caracteres e seus destinos ditoso ou desditoso – que **não** satisfariam as condições de propiciar o efeito trágico. Mas o Estagirita diz explicitamente qual a situação ideal para obtenção do efeito próprio da tragédia:

Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há-de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres.¹³⁹

O *vilão* do *LD*, óbvio, não é configurado sob tais bases. O próprio termo já traz implícita e explicitamente a noção de vilania, a qualidade de vil, desprezível, de pouco valor. O *vilão* se distingue muito, sim, pelo *vício* e *injustiça*. Não pode ser identificado como um personagem em situação de qualificação moral intermediária, em face de sua configuração o posicionar no extremo da maldade, perversidade, crueldade, frieza, insanidade, maquiavelismo, entre outros domínios de exacerbação da negatividade. Seu erro não é isolado de sua índole geral. Seu erro ou erros, como

¹³⁹ Op. cit. p. 88 e 89

geralmente se evidenciam nas simulações, são manifestações de *vícios*, por sua própria natureza, *constantes*, reincidentes, ou seja, concretizações de *paixões* que se tornaram *hábitos*¹⁴⁰.

Por outro lado, a *vítima*, a sofredora da catástrofe que freqüentemente é configurada com a tendência de ser melhor que pior, pode ser compreendida, *a priori*, em termos conjecturais, como personagem na recomendada situação intermediária - haja vista que são retratadas, em geral, pessoas comuns. E ainda que sejam melhores que piores, das pessoas comuns não é exigido, pelo senso comum, ao menos na ambiência contemporânea, que se distingam, de maneira excepcional, pela virtude e justiça, como se desejam de governantes, legisladores, autoridades judiciais e religiosas, enfim, de indivíduos com responsabilidades públicas *diretamente* influentes sobre o destino coletivo¹⁴¹. Vale destacar, sobre este aspecto, que grande parte dos heróis trágicos gregos eram personagens com tais responsabilidades públicas. No pensamento aristotélico, segundo leitura de Augusto Boal,

A virtude é o comportamento mais distante dos extremos de comportamento possíveis em uma situação dada. A virtude não pode ser encontrada nos extremos: tanto o homem que voluntariamente não come como o comilão causam danos a sua saúde. Nenhum dos dois se comporta virtuosamente. [...] Ocorre o mesmo com as virtudes morais: Creonte pensa apenas no bem do Estado, enquanto que Antígona pensa apenas no bem da família, e por isso deseja enterrar o corpo de seu irmão invasor. Os dois se comportam de uma forma não virtuosa: seus comportamentos são extremos. A virtude estaria em alguma parte do meio termo. Seria necessário respeitar os interesses da família, mas também os do Estado. [...] O (homem) que foge de todos os perigos é um covarde, mas o que enfrenta todos os perigos é um temerário.
142

Contudo, “a virtude não está geometricamente no meio, não é equidistante: a coragem (virtude) de um soldado está mais perto da temeridade do que da covardia”¹⁴³. E por isso se entende porque Aristóteles, na *Poética*, se refere ao caráter do herói trágico como *melhor que pior*. Ele deve se situar mais propenso à virtude, embora não se distinga sobremodo por seu caráter virtuoso, porque, de fato, cometerá um erro importante e decisivo à condução de seu destino, que, segundo recomenda o Estagirita, deve ser desditoso.

¹⁴⁰ A noção dos termos aqui mencionados e/ ou correlatos, a exemplo de *vícios*, *virtudes*, *paixões tornadas hábitos e constância*, será abordada de maneira mais detida e com maior profundidade ainda neste capítulo, no item intitulado *Faculdades, paixões e hábitos*.

¹⁴¹ Embora a questão que envolve o público e o privado mereça, de alguns estudiosos sociais, concepções que dão conta de sua inter-relação, e abordagens tendentes à eliminação da oposição, permanece que alguns cargos e funções públicas enfatizam as responsabilidades coletivas, exigindo qualificações morais mais destacadas de quem os exercem.

¹⁴² BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 3ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.224p. p 32

¹⁴³ Op. cit. p.32

Ao se referir à “estrutura correta” da tragédia que é a de passar da dita para a desdita, o Estagirita cita, como exemplo de correção neste aspecto, Eurípides, apontando a equivocada crítica desfechada por seus contemporâneos ao tragediógrafo, “por assim proceder nas suas tragédias que, na maior parte das vezes, termina na desdita. [...] Eurípides, se bem que noutros pontos não respeite a economia da tragédia, revela-se-nos certamente como o mais trágico de todos os poetas”.

144

Em relação ao fim desditoso recomendado à fábula bem constituída, encontra-se invariavelmente correspondência no modelo adotado no programa em análise, que tem como objeto de sua representação cênica a reprodução de crimes de impacto consumados.

Aristóteles confere um segundo lugar, na sua escala de valoração de estrutura do mito, “à tragédia de dupla intriga, como a Odisséia, que oferece opostas soluções para os bons e para os maus”.¹⁴⁵ Mas atribui isso a concessões feitas pelos dramaturgos ao público, cuja preferência por desfechos dessa natureza é identificada como fraqueza, ao tempo em que considera tais duplas soluções mais adequadas à estrutura da comédia e não da tragédia:

Estas tragédias não parecem merecer o primeiro lugar, senão por astenia¹⁴⁶ do público, porque os poetas complacentes as compuseram ao gosto dele. Mas o prazer que resulta deste gênero de composições é muito mais próprio da comédia, porque nela os que são na lenda inimicíssimos, como Orestes e Egisto, se tornam por fim amigos e nenhum deles é morto pelo outro.¹⁴⁷

O invariável final infeliz das histórias do *Linha Direta*, vale destacar, descarta, evidentemente, a possibilidade de uma reversão radical no sentido da felicidade. Mas admite uma espécie de redenção operada por via do apelo ao público de contribuir com a localização do causador da catástrofe. Este chamamento à participação do telespectador no sentido de ajudar a

¹⁴⁴ Op. cit. p.89

¹⁴⁵ Op.cit. p.89 - 90. É possível que a tradução de Eudoro de Souza ao falar explicitamente em *tragédia* (gênero dramático) de *dupla intriga*, dando como exemplo a *Odisseia* (gênero narrativo, diégesis) tenha se valido da idéia de que a epopéia é considerada um dos gêneros trágicos. Já na tradução francesa, de Voilquin e Capelle, o trecho é o seguinte: “*Le second mode de composition, mis au premier rang par certains, consiste dans un double arrangement, comme dans l’Odyssée, où les dénouements sont contraires pour les bons et pour les méchants*”. (Op. cit. p. 461). Portanto, não aparece a expressão “tragédia” (*tragédie*) e sim “composição” (tradução nossa de *composition*), nos levando a crer que a segunda versão é mais coerente. Quiçá a tradução de Eudoro se aporte à natureza também trágica da epopéia.

¹⁴⁶ Astenia (Do grego *astheneia*) s.f.méd. Fraqueza orgânica; debilidade, fraqueza. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Ed.2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, 1838p., p.187.

¹⁴⁷ ARISTÓTELES. Op. cit. p. 90. Na versão francesa de Voilquin e Capelle o trecho é traduzido assim: “*Ce premier rang est dû à la pauvreté d’esprit des spectateurs, car les poètes ne font que suivre le goût du public, en lui servant ce qu’il préfère. Or ce n’est pas là le plaisir qu’on attend de la tragédie, c’est plutôt celui qui est propre à la comédie: ici les gens qui dans la fable sont les plus ennemis, comme Edipe et Egisthe, se séparent amis au dénouement et personne ne reçoit d’un autre le coup mortel*”. (Op. cit. p. 461). Portanto, não se fala em “astenia”, mas em “pobreza de espírito dos espectadores”.

fazer justiça, revertendo a situação extremamente infeliz e não *conforme aos sentimentos humanos* de se manter um crime sem castigo, poderia ser aproximadamente equivalente ao recurso complacente dos antigos dramaturgos gregos de satisfazer as expectativas do público, como aponta Aristóteles, claramente criticando o expediente. O raciocínio é o seguinte: oferecer a possibilidade de um desfecho infeliz para o merecedor da infelicidade, porquanto é o causador da infelicidade de outrem, satisfaria, ao menos em parte, o sentimento do receptor (*conforme aos sentimentos humanos*), ainda mais se ele é convocado a ser co-autor deste desenlace. Equivaleria a dizer: *Embora este desfecho seja irreversivelmente infeliz, o telespectador pode contribuir a ser menos infeliz, ajudando a punir o culpado do infortúnio*. O apelo é inequívoco.

7.5 Tragédia simples e tragédia complexa

-Peripécia e reconhecimento

Aristóteles classifica a simplicidade ou a complexidade dos mitos, a partir da ausência ou presença dos elementos *peripécia* e *reconhecimento*, considerados “os principais meios por que a tragédia move os ânimos”¹⁴⁸:

As fábulas podem ser simples ou complexas, porque tal é a natureza das ações que imitam. Chamo ação simples àquela que, sendo una e coerente, [...] efetua a mutação de fortuna, sem peripécia ou reconhecimento; ação complexa, denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambas conjuntamente.¹⁴⁹

E é necessário que os elementos citados “nasçam da própria estrutura interna da fábula, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verossimilmente”.¹⁵⁰ Sendo que “*peripécia* é [...] a súbita mutação dos sucessos, no contrário; e esta inversão deve produzir-se [...] de modo verossímil e necessário”¹⁵¹ e o “*reconhecimento*, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para a amizade ou inimizade dos personagens que estão destinados à dita ou à desdita”.¹⁵² O Estagirita considera que “a mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia”¹⁵³, a exemplo de *Édipo Rei*, de Sófocles, recorrentemente referida na *Poética* como paradigma de excelência e neste tópico, como um exemplar de tragédia complexa.

¹⁴⁸ ARISTÓTELES. Op. cit. p.78.

¹⁴⁹ Ibid. , p. 85

¹⁵⁰ Ibid. , p. 85

¹⁵¹ Ibid. , p. 85 - 86

¹⁵² Ibid. , p. 86

¹⁵³ Ibid. , p. 86

São apontadas outras formas, “pois com seres inanimados e casos acidentais, também pode dar-se”¹⁵⁴ o reconhecimento, além de também constituí-lo “o haver ou não haver praticado uma ação”¹⁵⁵. Mas a forma que melhor corresponde à essência da fábula é a ação, “porque o reconhecimento com peripécia suscitará terror e piedade”¹⁵⁶, sentimentos visados pela ação mimética trágica, da qual dependem a dita ou a desdita dos agentes. Aristóteles afirma que “o reconhecimento é reconhecimento de pessoas”¹⁵⁷ e passa a descrever as possibilidades de ocorrência de uma personagem em relação à outra e entre ambas. Em trecho adiante, se refere ao tópico ao tratar das situações trágicas em que a personagem age com conhecimento (como no caso da Medeia de Eurípides) ou na ignorância (Édipo) e das possibilidades do ato de reconhecer ocorrer antes ou depois da ação catastrófica, se posicionando quanto à qualidade das composições possíveis. Segundo conclui, o enredo

“[...] pior é o do sabedor que se presta a agir e não age; é repugnante e não trágico, porque sem catástrofe; [...] Vem, em segundo lugar, o caso do agente sabedor. Melhor é, todavia, o do que age ignorando, e que, perpetrada a ação, vem a conhecê-la; ação tal não repugna, e o reconhecimento surpreende. Mas superior a todos é o último, por exemplo, o que se dá no *Cresfonte*, quando Mérope está para matar o filho, e não mata porque o reconhece”.¹⁵⁸

Em trecho posterior (Cap. XVI), Aristóteles volta a descrever as várias espécies de reconhecimento, das menos artísticas, através de sinais congênitos, adquiridos ou exteriores ao corpo e do melhor ou pior uso deles, passando pelo “reconhecimento urdido pelo poeta, e que por isso mesmo, também não é artístico”, a exemplo do modo de Orestes, na *Ifigênia*, se dá a conhecer, “pois enquanto Ifigênia é reconhecida pelo envio da carta, diz Orestes o que o poeta quer que ele diga, e não o que a fábula exige”. Outro tipo de reconhecimento pode ocorrer por efeito de alguma reminiscência, impressões que se manifestam à vista de algo que ativa a memória e produz reações da personagem capazes de funcionar, para outras personagens, como sinalizadores de sua identidade. Outro tipo levantado pelo Estagirita é o por silogismo, “inventado pelos sofistas”, a exemplo do reconhecimento de Orestes nas *Coéforas*, de Ésquilo, pelo raciocínio que se esboça assim: “alguém chegou que me é semelhante, mas ninguém se me assemelha senão Orestes, logo, quem veio foi Orestes”. Outro ainda combinado com um paralogismo da parte dos espectadores, tal qual ocorre no *Ulisses, Falso Mensageiro*:

¹⁵⁴ Ibid. , p. 86

¹⁵⁵ Ibid. , p. 86

¹⁵⁶ Ibid. , p. 86

¹⁵⁷ Ibid. , p. 86

¹⁵⁸ Ibid. , p. 92

“Que Ulisses seja o único que possa tender o arco, e nenhum outro senão ele, tal é a invenção do poeta e hipótese sua (ainda que Ulisses dissesse que havia reconhecido o arco sem o ter visto); ora o supor que o reconhecimento de Ulisses se efetue deste modo, eis o paralogismo”.¹⁵⁹

Aristóteles considera que, de todos os reconhecimentos, melhores são os que derivam da própria intriga, quando a surpresa resulta verossímil e são estes que dispensam artifícios, sinais e objetos sinalizadores. Mas confere um segundo lugar aos produzidos por silogismo.

7.6 A vítima sem heroísmo trágico

Visto isso, volta-se à indagação do porquê a *vítima* do *LD*, que em alguns casos é personagem configurada de modo a passar por experiências que se aproximam, num certo sentido, às que envolvam *peripécia* e *reconhecimento* – elementos que determinam a complexidade da tragédia -, não corresponde ao perfil do *herói trágico*, segundo já se adiantou em termos provisórios. Note-se que se ressaltou que tal configuração da *vítima* ocorre assim, “em alguns casos” e num certo sentido de aproximação.

Em relação ao primeiro pressuposto, a *peripécia*, pode-se afirmar que acontece, com frequência, de não haver propriamente uma *expectativa*¹⁶⁰ a ser revertida, porque a trama corre linearmente no sentido de efetivação do que já se espera acontecer, inclusive já anunciado no “leadão” ou resumo simulado ao início do desenvolvimento da narrativa, ou seja, anterior à *exposição*¹⁶¹. E ainda que se neutralize este aviso prévio ao início do desenvolvimento da trama como uma volta ao ponto zero da narrativa dramática, permanece que o *clímax* no enredo se dá pela mudança de fortuna da vítima, quase sempre com sua morte, ou seja, com a catástrofe, sem *peripécia* evidente no enredo, haja vista que este *clímax*, quando muito, é preparado num crescente previsível deste mesmo fim. Em outros termos: o transe de fortuna da vítima – correspondendo ao

¹⁵⁹ Ibid. , p. 96

¹⁶⁰ “Enquanto forma dramática, o teatro especula sobre a expectativa do acontecimento no espectador, mas esta expectativa tem sobretudo por objeto, por antecipação, a conclusão e a resolução final dos conflitos”. PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 1ed. São Paulo: Perspectiva, 1999, 483p. p. 152. O verbete acrescenta que “é a ‘expectativa ansiosa do fim’”. (DEMARCY apud PAVIS, ibid. p. 152). “Certos motivos ou cenas da peça têm por função única anunciar e preparar a seqüência, preparando um suspense e uma tensão”. (PAVIS. Ibid. p. 152).

¹⁶¹ “Na exposição (ou *exposição do tema*, como se dizia no século XVII), o dramaturgo fornece as informações necessárias à avaliação da situação e à compreensão da ação que vai ser apresentada. O conhecimento desta ‘pré-história’ é particularmente importante para peças de intriga complexa. Ela é indispensável a todo texto dramático que imita ou sugere uma realidade exterior e apresenta uma ação humana”.(PAVIS, ibid. p. 153). Em relação ao “leadão” ou sinopse simulada, vale lembrar que os mitos tradicionais e heróicos de que se valem as tragédias eram de amplo conhecimento do público, que lá acorria para desfrutar da fruição própria da encenação ou do arranjo que o dramaturgo fez destes mitos de domínio público.

ápice da trama – ocorre freqüentemente sem peripécia, que é a reviravolta imprevista, a súbita mudança dos sucessos no seu contrário. Lembre-se que Aristóteles admite a mudança de fortuna sem peripécia, que assim caracteriza a *ação simples* em diferenciação à *ação complexa*. Portanto, o transe de fortuna não é em si próprio peripécia, embora se encontrem interpretações que tendem a coincidir estas noções, a exemplo de Pavis ao afirmar que, “segundo Aristóteles, é a passagem da felicidade para a infelicidade ou o contrário”.¹⁶² Ora, se há a admissão de transe de fortuna sem peripécia, a primeira não é automaticamente a segunda. “Para Freytag, é ‘o momento trágico em que, na seqüência de um acontecimento imprevisto, ainda que verossímil no contexto da ação anteriormente exposta, muda o rumo da busca do herói e a ação principal para uma nova direção’”.¹⁶³

Transpira que, embora a mudança de fortuna seja uma alteração radical que possa ser entendida como uma espécie de peripécia no enredo, por ser também uma mutação brusca dos sucessos, ela possa ocorrer sem uma reversão de expectativas criadas pela narrativa no público. Quer dizer: o transe de fortuna, que em si é uma ruptura, acontece na direção esperada. No *LD*, tal mudança de fortuna se opera, quase sempre, com a consumação da catástrofe, já prevista e linearmente construída no enredo para ser (re) apresentada. Ou seja, quase sempre sem peripécia que determine, como consequência, o transe. Então, pode acontecer que a mudança de fortuna coincidente com a catástrofe não necessite de uma peripécia ou que o enredo exija uma reviravolta anterior dos sucessos ou um acontecimento imprevisto precedente, para que isso ocorra, na chamada *ação simples*. Por outro lado, acontecimentos (ações) potencialmente capazes de “justificar” (ou de se constituírem em causas de) uma mudança de ações do vilão podem ser entendidos como peripécias no enredo. Haja vista que a situação de contraste do “paraíso” anterior e o “inferno” posterior, quando ocorre, é sobremodo explorado no *Linha Direta*.

Quanto a reconhecer um parentesco ou algo do tipo mostra-se bastante inverossímil e tal expediente já merecera crítica desde o Renascimento italiano, da parte do dramaturgo cômico florentino Antonfrancesco Grazzini, apelidado *Il Lasca*. “O primeiro prólogo a *La Gelosia* [*O Ciúme*] (1550) censura a abjeta devoção dos autores (seus) contemporâneos à prática clássica, em especial o recurso improvável da descoberta de parentes ignorados”¹⁶⁴. Assim, no *LD*, também não

¹⁶² Ibid. p. 285. O verbete inicia explicitando: “No sentido técnico do termo a peripécia situa-se no momento em que o destino do herói dá uma virada inesperada”.

¹⁶³ FREYTAG apud PAVIS. Ibid. p. 285.

¹⁶⁴ CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. 1ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 538p. 1997. p. 40. Note-se, entretanto, que vários programas televisivos, baseados no conceito de “serviço de utilidade pública”, têm se empenhado em localizar parentes desaparecidos, a exemplo do jornalístico *Bahia Meio Dia*, da TV Bahia. Outro exemplo vem de um produto tradicionalmente ficcional: a telenovela *De Corpo e Alma*, de Glória Perez, inseriu, intercalando em generosos espaços de sua narrativa dramática, o movimento de mães da Candelária que procuravam seus filhos desaparecidos, muitos deles por ação

se observou nada do tipo internamente nos enredos das histórias, mas tão-somente a intenção do programa de fornecer meios de reconhecimento por parte dos telespectadores dos criminosos procurados, constituindo o seu superobjetivo.

Mas, se o *reconhecimento* pudesse ser estendido ao desvelar de uma personalidade que ainda não se havia revelado num indivíduo, crê-se que esta situação seria mais que eventual, mas talvez recorrente na tessitura da intriga no programa *LD*. A vítima se depara, com frequência, com “um algoz que não conhecia em verdade”, mas que lhe era familiar, pessoa próxima, um namorado, um marido, um suposto amigo, um vizinho, alguém íntimo que despe a pele de cordeiro e se revela um monstro. Quer dizer: essa revelação de traços de caráter, de índole violenta até então não manifesta, essa descoberta grave da verdadeira personalidade de alguém próximo é notadamente recorrente nas histórias do *LD*. E como aparecem tais traços de caráter até então desconhecidos? Através de ações. E ações que revertem *a expectativa da vítima que vivencia a descoberta* (se houver tempo para isso) e não a do telespectador do programa, que já prevê o terrível (até mesmo porque já viu, com todas as cores, no “leadão” que se antecipa ao início da história). É freqüente, no programa, a trama que mostra o contraste entre o momento que antecede e sucede à descoberta: o “antes”, alegre, pacífico, tranqüilo e o “depois”, assustador, violento, terrível.

Contudo, não há, constantemente, tempo hábil ou a situação que permita à vítima elaborar tal descoberta em relação ao seu algoz, que exponha a si mesma, em conseqüência, o seu suposto “erro” (seja este por imprevidência, ingenuidade, teimosia, boa fé lograda, temeridade, seja por “paixão incoseqüente” ou qualquer motivo que se esboce), haja vista que a morte, lançada sobre ela muitas vezes de maneira súbita e inesperada, não permitiria o processo mais complexo e posterior ao *reconhecimento* que desencadeia a tomada de consciência de sua “falha”¹⁶⁵. Em se tratando de uma catástrofe que não culmine em morte, e que a sobrevivência da vítima lhe permitisse o estado de consciência, tal elaboração seria, *a priori*, factível, embora nada que se compare com a complexidade e profundidade da expiação da culpa e o ganho de sabedoria do herói trágico neste

de redes criminosas de tráfico de crianças, incluindo o monstruoso tráfico de órgãos. O procedimento era a exposição das fotos dos desaparecidos, além dos relatos dessas mães, que tentavam desesperadamente pistas de seus filhos, na esperança de que fossem **reconhecidos** por alguém entre os milhares de telespectadores. É claro que havia também a intencionalidade da denúncia em rede e todas as implicações de efeitos de pressão sobre as instituições, sua inoperância diante da extensão, incidência e gravidade do fenômeno criminal, além de expor o grau de corrupção das instituições que partilhavam de “doações” ilegais e seus tentáculos.

¹⁶⁵ Veja-se, por exemplo, a tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*, considerada por Aristóteles modelo de excelência de “tragédia complexa”, por conter os elementos *peripécia* e *reconhecimento* conjugados, em medidas e estruturas ideais. O *reconhecimento* de Édipo de sua própria identidade lhe expõe, em conseqüência, a dimensão de sua falha, num processo complexo de tomada de consciência e de vivência do sofrimento, ampliando com isso o efeito trágico de terror e piedade.

percurso de tomada de consciência¹⁶⁶. No padrão modelar do *LD*, aparece, por vezes, uns indícios de arrependimento da vítima sobrevivente, assim como de seus parentes ou pessoas próximas que lamentam sua imprevidência, temeridade ou algo semelhante. Vale aqui ressaltar que a construção narrativa do *LD* tecida à superfície dos fatos, para atender ao pragmatismo do palatável consumo ao alcance do gosto popular, não mergulharia numa abordagem de tal densidade própria à tragédia antiga.

Também se evidencia que a *vítima*, na estrutura da narrativa dramática do programa, não adquire a posição de personagem central da ação. Esse lugar é definitivamente ocupado pelo *vilão*, que conduz a trama, através de suas ações, que culminarão com o crime de sua autoria. O *vilão*, foragido e procurado, é o personagem principal. É a partir dele que se tece a intriga. É a partir do conjunto de seu *pensamento*, ou seja, de seus objetivos, desejos, suas decisões, motivações, emoções, metas, ambições, traduzidos em ações que chegam ao ápice da catástrofe, que se desenvolve o enredo da história. O *vilão* é o *protagonista* da história. À vítima resta apenas uma posição passiva de sofrer a consequência da catástrofe, planejada ou fermentada de alguma forma, e levada a cabo pelo vilão. A *vítima* é a *antagonista*, e quase sempre sem opor resistência eficaz, na seqüência de ações engendradas pelo vilão. Embora ainda esteja entre as personagens mais importantes da trama, é a *personagem coadjuvante*, no sentido em que “ajuda” a ação a desenvolver-se, mas não é o agente determinante da ação. O desfecho de seu destino e fortuna, sempre catastrófico, já foi definitivamente selado. Enquanto que, em relação ao *vilão*, na edificação de expectativas criadas pela narrativa, se aguarda um desenlace ainda por vir.

Considerando tais fatores acima referidos como diferenciais decisivos e argumentação suficiente, conclui-se, em resumo, que a *vítima* não satisfaz ao perfil clássico do *herói trágico*, o *protagonista*, o personagem central que conduz a trama, através de sua ação trágica.

7.6.1 Mártir sem causa?

Fugindo temporariamente do corpus teórico aristotélico e por meio de uma breve especulação, é tentador ventilar a possibilidade da vítima do *LD* se enquadrar numa categoria mais aproximada da configuração do *mártir*, porquanto invariavelmente é submetida a um *martírio*, a sofrimentos extremos inaceitáveis e imerecidos.

¹⁶⁶ Ressalte-se aqui que, ao lado da expiação da culpa, o herói experimenta um ganho de sabedoria, a exemplo de Édipo, que com seu infortúnio absorveu as qualidades de Tirésias, o cego que via melhor do que os que tinham olhos. A cegueira real de Édipo é do tempo que ainda tinha olhos fisiologicamente perfeitos. O vazamento de seus olhos por si próprio o equipara a Tirésias, o vidente, o sábio. O autoflagelo corresponde à experiência transcendente de “ver” sem olhos.

Contudo, seria razoável imaginar a vítima como *mártir*, levando em conta que o seu sofrimento, em geral, não é em favor de uma *causa coletiva* – seja ela política, social, religiosa ou de qualquer outra natureza motivacional –, mas, recorrentemente, em consequência de intrigas interpessoais ou, no máximo, de conflitos restritos ao âmbito familiar ou de grupos de pessoas próximas?

Veja-se o que traz o verbete correspondente à acepção *mártir*, no dicionário Aurélio:

(Do grego *mártyr*, 'testemunha', pelo latim *martyre*) S. 2 g. 1. Pessoa que sofreu tormentos, torturas ou a morte por sustentar a fé cristã. 2. Pessoa que sofre tormentos ou a morte por causa de suas crenças ou opiniões. 3. Quem se sacrifica, sofre ou perde a vida por um trabalho, experiência, etc: mártir da ciência. 4. Pessoa que sofre, que padece muito. ¹⁶⁷

Note-se que só a quarta acepção - “pessoa que sofre, padece muito” - se enquadraria, à perfeição, no perfil delineado freqüentemente pela vítima do programa. Porém, os aspectos concernentes a sacrifício “por um trabalho ou experiência”, por motivo de “sustentar crenças, opiniões” já não satisfazem à configuração habitual das personagens que representam o papel de vítima no *LD*. Embora o verbete não explicitamente sobre “causas coletivas”, ele acaba por remeter a esta idéia. Isto porque, até mesmo as convicções pessoais passíveis de conduzir alguém a martirização, de tornar alguém vulnerável a este extremo de oferecer-se ou entregar-se ao martírio, têm reflexos evidentes num universo de coletividade. Quem é mártir o é por alguma causa - geralmente tida por elevada e tomada como imprescindível, no sentido de promover alguma consequência necessária a um objetivo coletivo -, ou, no mínimo, em prol de alguém. Portanto, encerra sempre uma condição de altruísmo inequívoco.

Em consequência da breve prospecção em torno da noção de *mártir*, verifica-se que a vítima do *LD*, embora experimente o tormento e/ ou a morte, não se encaixa nesta categoria plenamente, porquanto não completa a condição típica de martirização consciente, voluntária e altruísta, por uma causa que ultrapasse o campo individual.

7.7 Pensamento e caráter

Em alguns trechos anteriores, falou-se aqui em *pensamento*, inclusive ao se reportar aos elementos qualitativos da tragédia listados por Aristóteles, e por ocasião do estudo de configuração de personagens do *LD*. Agora, de volta à *Poética*, concentrar-se-á nesta noção cunhada pelo

¹⁶⁷ Op.cit. p.1098

Estagirita, assim como, por meio de um procedimento de comparação, tecer-se-á algumas considerações sobre a imbricação que possa ter com a noção de *caráter*, já introduzida neste estudo:

[...] a tragédia é imitação de ações e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e nas ações assim determinadas, tem origem a boa ou má fortuna dos homens. [...] Entendo por fábula a composição dos atos; por caráter o que nos faz dizer das personagens que vemos agir, que elas têm tal e tal qualidade; e por pensamento, tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar uma decisão.¹⁶⁸

Enquanto o caráter (*ethos*) é definido por uma qualificação destacadamente ética manifestada nas ações, o pensamento (*dianóia*) é “elemento lógico”¹⁶⁹ que se concretiza nas falas e expressões (*elocução, lexis*) das personagens, revelando suas decisões, convicções e objetivos. Contudo, *ethos* e *dianóia* são inseparáveis. “Juntos, constituem a ação desenvolvida pelo personagem”, observa Augusto Boal¹⁷⁰. Embora os considere indissociáveis, ele admite, para fins didáticos, se poder dizer que “*ethos* é a própria ação e a *dianóia* a justificação dessa ação, o discurso. O *ethos* seria o próprio ato e a *dianóia* o pensamento que determina o ato”. Acrescente-se a essa noção que o caráter (*ethos*) é o aspecto que qualifica a personagem eticamente, através de sua ação – e, também, por meio de palavras, já que “o discurso é, em si mesmo, ação¹⁷¹, e que, por outro lado, não pode existir ação por mais física e restrita que seja, que não suponha uma razão”, ou seja, a motivação da ação que é sustentada pelo pensamento.

O caráter é determinado por escolhas morais: “[...] quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o caráter”¹⁷², o que equivale a dizer que, se uma fala ou ação depender de escolha, estará revelando caráter, e será bom o caráter, se for boa a escolha e vice-versa. Escolha que, por sua vez, manifestada nas ações (incluindo aí o discurso) determina a boa ou má fortuna dos agentes.

¹⁶⁸ Op. cit. p. 76 e 77.

¹⁶⁹ Expressão usada por COSTA, Lígia Militz. Op. cit. p.19

¹⁷⁰ BOAL, Augusto. Op. cit. p. 48 - 49.

¹⁷¹ Recorde-se nossa argumentação sobre a ação desenvolvida pelos depoentes (parentes e amigos das vítimas) do *Linha Direta*, ocasião em que defendemos que o discurso (depoimento) dessas pessoas se constitui em *ação atualizada* de vivências passadas e reveladora de sentimentos atuais manifestos, ora configurado como monólogo, ora como diálogo.

¹⁷² ARISTÓTELES. Op. cit. p. 93.

De acordo com o Estagirita, o pensamento “consiste em dizer o que faz parte de tal assunto e a esse convém”¹⁷³ e “é aquilo em que a pessoa demonstra que algo é ou não é, ou enuncia uma sentença geral”¹⁷⁴. E o outro “elemento, entre as partes discursivas é a elocução”¹⁷⁵, sobre o quê diz: “[...] denomino elocução o enunciado dos pensamentos por meio das palavras, enunciado este que tem a mesma efetividade em verso ou em prosa”¹⁷⁶.

Lígia Militz da Costa, em sua remontagem exegética da *Poética*, confirma quase literalmente estes trechos traduzidos por Eudoro de Souza, entendendo por pensamento a “capacidade de dizer o que é inerente a um assunto e o que convém”¹⁷⁷, e por elocução ou expressão o “enunciado dos pensamentos por meio das palavras, com efetividade igual em prosa e verso”¹⁷⁸.

Definido por Costa como “elemento lógico”, transparece ainda que o pensamento, entendido como o complexo supra-estrutural da personagem, não se restringe à elaboração de decisões apenas num campo duro de uma operação racional isenta de paixões¹⁷⁹ (desejos, dúvidas, angústias, iras, mágoas e outras emoções desestabilizadoras). São as “razões” das personagens que fundamentam suas decisões e ações, e, portanto, passíveis de emergirem de um contexto minado pelas paixões. Aliás, vale ressaltar o quanto a paixão é ingrediente *frequentemente importante* nas construções do gênero dramático, particularmente na composição das personagens, sobretudo naquelas filiadas à tradição aristotélica e/ ou elaboradas a partir das convenções de matriz realista nela inspiradas. Portanto, as motivações das personagens para se expressar ou agir de tal ou tal maneira *nem sempre* decorre de argumentos e conclusões racionalmente concebidos ou comprováveis num plano de enunciados gerais, de validade universal.

7.7.1 Rejeição brechtiana à unidade dos caracteres

É pertinente aqui intercalar, de maneira resumida, algumas das idéias centrais do corpo teórico do “teatro épico” de Bertold Brecht, que constituíram uma das mais notáveis reações aos postulados aristotélicos para o gênero dramático, em particular, *no tocante às noções já tratadas*

¹⁷³ Ibid. , p. 79

¹⁷⁴ Ibid. , p. 79

¹⁷⁵ Ibid. , p. 79

¹⁷⁶ Ibid. , p. 79

¹⁷⁷ COSTA, Lígia Militz. Op. cit. p.20

¹⁷⁸ Ibid. , p. 20

¹⁷⁹ Paixão entendida aí como “*sentimento ou emoção levados a um alto grau de intensidade, sobrepondo-se à lucidez e à razão*”; ou na acepção definida como “*disposição contrária ou favorável a alguma coisa, e que ultrapassa os limites da lógica*”. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 2ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 1838p. , p.1248.

neste estudo. Além de Brecht recusar a idéia do Estagirita de que o drama deva ser um todo fechado, uno, harmônico, perfeito, que contenha princípio, meio e fim, tendo como resultado uma composição uniforme, linear, com encadeamento causal necessário, e, ao invés disso, valorizar a montagem, independência das cenas, numa recusa à coerência da intriga, inclusive rechaçando as conhecidas unidades de ação, espaço e tempo em favor da fragmentação, ele rejeita – e é o que se pretende por em relevo aqui – a *unidade dos caracteres*, aspecto que Aristóteles deixa transparecer ao longo de suas prescrições na *Poética*.

Aristóteles pede ainda unidade dos caracteres, coisa que Brecht também não pode aceitar, e por uma razão suficientemente radical: não existe personalidade; o homem é compreendido tão-só como o “conjunto de todas as relações sociais”.¹⁸⁰

Sem pretensão de se alongar, aqui, sobre tal concepção de homem, claramente de orientação marxista, contrapôs-se brevemente a idéia brechtiana que recusa a *unidade dos caracteres* tão-somente a título de evidenciar mais uma filiação que o programa *Linha Direta* herda da tradição aristotélica, distanciando-se da ruptura preconizada por Brecht, porquanto as personagens do *LD* são configuradas de modo a acatar a unidade dos caracteres, revelada até mesmo na tendência acentuada por uma polarização entre vítima e vilão, a partir da qualificação ética imanente à noção de caráter. Ainda que estas composições de personagens do *LD* sejam rudimentares e carentes de profundidade e densidade, além de propensas ao maniqueísmo operado pela exacerbação entre bom e mau, permanece – e mais que isso, se evidencia – que encerram unidade de caracteres.

Expostas, reiteradas vezes, as noções de *pensamento* e *caráter*, é percebida a importância capital que assumem na configuração das personagens, em obras que se pautam pela tradição aristotélica. Portanto, tais noções, acredita-se, constituem instrumento válido de análise, a fim de prover a fundamentação que se lançou mão, para a categorização da tipologia-padrão *vítima-vilão* do *LD*.

7.8 Faculdades, paixões e hábitos

Segundo a interpretação de Boal, a tragédia, tal qual foi entendida por Aristóteles, “devia imitar tão-somente as ações determinadas pela alma racional do homem”, que, por sua vez, podia ser dividida em três partes: *faculdades*, *paixões* e *hábitos*. Faculdade é tudo aquilo que o homem é capaz de fazer, ainda que não o faça. “É pura potência e é imanente à alma racional”. E embora a

¹⁸⁰ BORNHEIM, Gerd A., *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975, 123p. p. 28.

alma racional contenha potencialmente todas as faculdades, apenas algumas chegam a se realizar e estas são as paixões.

Uma paixão não é meramente uma possibilidade, mas sim um fato concreto. [...] Enquanto seja simples possibilidade, será simples faculdade e não paixão. Uma paixão é uma faculdade *atoalizada*, uma faculdade que se transforma em ato concreto. [...] Nem todas as paixões servem de matéria para a tragédia. Se um homem, em determinado momento, exerce casualmente uma paixão, esta não será uma ação digna de uma tragédia. É necessário que esta paixão seja constante nesse homem. Isto é: por sua incidência deve ter-se convertido em um hábito. Por isso, podemos afirmar que, para Aristóteles, a tragédia devia imitar as ações do homem, mas tão-somente aquelas produzidas pelos hábitos de sua alma racional. Fica excluída, portanto, a atividade puramente animal e também as faculdades e paixões que não se hajam convertido em hábitos. Isto é, os acidentes.¹⁸¹

A argumentação de Boal fornece arsenal para confrontar e descobrir aproximações com a intenção visada na seleção de casos para o *Linha Direta*, que evita tratar sobre acontecimentos violentos acidentais, sem uma fermentação de motivos, *a priori*, entre os agentes envolvidos no evento criminal, portanto evitando *paixões* que não se tornaram *hábitos* - o quê significa que não são traços caracterizadores constantes da personalidade dos agentes- , logo, que se constituíram em meros *acidentes*.

7.9 Falha trágica (*harmatia*)

- Erro moral ou intelectual?
- O herói erra imerso na ignorância ou conscientemente?

A partir das diversas interpretações teóricas produzidas, tem-se que não há entendimento consensual sobre a natureza da falha trágica (*harmatia*), que seria, *a priori*, um erro isolado cometido pelo herói - que sempre tende a ter um caráter elevado, embora circunscreva-se na escala de um “caráter médio”. E que o herói é levado ou não a cometer o erro por obra do destino inexorável (pelo menos, como se destaca que ocorre em algumas das tragédias gregas) faz parte também deste debate. Várias discussões problematizaram sobre a natureza *moral* ou *intelectual* desta falha. Diversos autores tendem a entendê-la em sua dimensão intelectual, como erro de juízo, como erro de julgamento, sobretudo porque o próprio Aristóteles deixa transparecer na *Poética* que o erro do herói trágico não reside numa deficiência moral, como aponta Gerd Bornheim¹⁸².

¹⁸¹ BOAL, Augusto. Op. cit., p. 29 - 30.

¹⁸² BORNHEIM, Gerd A., *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975, 123p. p.75.

Lembre-se, neste sentido, a explícita idéia de subordinação do caráter à ação, à fábula, indicando a recusa do Estagirita a reduzir o herói ao caráter e, ao invés disso, compreendê-lo por sua ação. Recorde-se ainda que Aristóteles afirma que a finalidade da tragédia é a imitação de ação e vida e não de caracteres.

Já Marvin Carlson tende a acatar a interpretação sobre a falha do herói trágico na sua dimensão moral: “O próprio fato de Aristóteles ter incluído termos como ‘virtude’ e ‘vício’ [...] parece apontar nessa direção”.¹⁸³ Contudo, Carlson parece reconhecer a validade, ao menos, da discussão que põe em foco a leitura que enfatiza o aspecto intelectual da falha trágica, que é, segundo afirma, a opinião do comentarista Leon Golden. Diz Carlson:

Em outros lugares (da *Poética*) ele (Aristóteles) utiliza o termo (*harmatia*) de forma mais ambígua, e seu exemplo típico de tragédia, o Édipo Rei, apresenta um herói cujas ações poderiam ser fruto tanto da ignorância quanto da imoralidade. De qualquer forma, parece necessário que a *harmatia* seja inconsciente a fim de ocorrerem o reconhecimento e a descoberta.¹⁸⁴

Além de admitir a ambigüidade que permeia o texto do Estagirita quanto ao aspecto moral ou intelectual da falha trágica (também chamada de “erro de cálculo”, sobretudo pelos que enfatizam o aspecto intelectual), Carlson considera a necessidade de que ela seja cometida pelo herói de forma inconsciente, portanto isenta de ser uma decisão consciente, de pleno conhecimento e voluntária. Então, é pertinente indagar se nesta condição de inconsciência é possível que o herói efetue uma operação intelectual capaz de conferir ao seu erro uma característica de erro de julgamento, de erro de cálculo, de natureza intelectual?

Ao realizar sua remontagem exegética da concepção aristotélica sobre a tragédia, Boal lê que ela “imita as ações da alma racional do homem (paixões habituais), em busca de uma felicidade que consiste no comportamento virtuoso” e que “o homem pode se comportar de uma maneira totalmente virtuosa e nem por isso ser considerado virtuoso, ou de uma maneira viciosa e nem por isso ser considerado vicioso”.¹⁸⁵ Segundo sua apreciação do pensamento de Aristóteles, são necessárias quatro condições para que o comportamento seja considerado vício ou virtude: *voluntariedade, liberdade, constância e conhecimento*.

¹⁸³ CARLSON, Marvin., Teorias do Teatro: Estudo Histórico-crítico, dos Gregos à Atualidade. Título original em inglês: *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, 538p. p.17.

¹⁸⁴ Ibid. , p.17

¹⁸⁵ BOAL, Augusto. Op. cit. p. 33

“A *voluntariedade* exclui o acidente. Isto é: o homem atua porque decide voluntariamente atuar”.¹⁸⁶ Logo, há uma intencionalidade implícita. Sobre a segunda condição, a *liberdade*, fica excluída a violência exterior. “A virtude é o comportamento livre, sem pressões exteriores de nenhuma índole”.¹⁸⁷ Sobre a *constância*, Boal entende que, “como as virtudes e os vícios são hábitos e não apenas paixões, é necessário que o comportamento virtuoso ou vicioso seja também constante”, observando neste sentido que:

Todos os heróis da tragédia grega agem consistentemente da mesma maneira. Quando a falha trágica de um personagem consiste precisamente em sua incoerência, esse personagem deve ser apresentado como ‘coerentemente incoerente’. Mesmo neste caso, nem o acidente nem a casualidade caracterizam o vício ou a virtude.¹⁸⁸

Quanto à condição de *conhecimento*, Boal explica que “é o contrário da ignorância. A pessoa que age tem diante de si uma opção cujos termos essa pessoa conhece”.¹⁸⁹ Sendo assim, como explicar os casos de Otelo e de Édipo? Este último considerado por Aristóteles o herói trágico por excelência? A par das discussões sobre a existência ou não de *conhecimento* (que confere características de virtude ou vício ao comportamento do agente), Boal opina que Otelo desconhece a verdade, já que Iago mente sobre a infidelidade de Desdêmona, esposa do herói mouro, que cego de ciúmes, mata-a. Mas considera que a falha trágica de Otelo não é ter assassinado sua esposa.

Este não era um acontecimento “habitual”. Ao contrário, o seu constante orgulho e a sua teimosia irrefletida, esses sim, eram hábitos. Em vários momentos da peça, Otelo conta como arremetia contra seus inimigos sem medir as conseqüências da sua ação. Sua soberba foi a causa da sua desgraça, e sobre isso Otelo tinha perfeita consciência, perfeito conhecimento.¹⁹⁰

Portanto, fica caracterizado o vício da soberba, que cumpriria, segundo Boal, as condições de *voluntariedade*, *liberdade*, *constância* e *conhecimento*. O mesmo tipo de argumento, ele usa para apontar a falha trágica de Édipo, que, a seu ver, não é ter assassinado seu pai e casado com sua mãe gerando filhos-irmãos – ações concretas do herói. “É lógico que estes não eram atos

¹⁸⁶ Ibid. , p. 33

¹⁸⁷ Ibid. , p. 34

¹⁸⁸ Ibid. , p. 36

¹⁸⁹ Ibid. , p.34

¹⁹⁰ Ibid. , p.35

‘habituais’”¹⁹¹, ressalta, lembrando que o *hábito* ou a *constância* é uma das características do comportamento virtuoso ou vicioso, de acordo com a concepção de Aristóteles.

Se lemos com atenção a peça de Sófocles veremos que Édipo, em todos os momentos importantes de sua vida, revela seu extraordinário orgulho, sua soberba, sua autovalorização, que faz com que ele se acredite superior aos próprios deuses. Não é a Moira (o Destino) que faz com que ele caminhe para o seu fim trágico; ele mesmo, por decisão própria, caminha para a sua desgraça. É sua intolerância que o leva a matar um velho (que descobre, posteriormente, ser seu pai), porque este não o tratou com o devido respeito, numa encruzilhada. E quando decifrou o enigma da Esfinge, foi uma vez mais por orgulho que aceitou o trono de Tebas, e a mão da Rainha, uma senhora com idade suficiente para ser sua mãe. Para infelicidade sua, era! Caramba: uma pessoa a quem os oráculos (espécie de macumbeiros ou videntes da época) haviam dito que ia se casar com sua própria mãe e matar seu próprio pai deveria ter um pouco mais de cuidado a abster-se de matar velhos com idade de ser seu pai, e de casar-se com velhas com idade de ser sua mãe. Por que não o fez? Por orgulho, por soberba, por intolerância, por acreditar-se adversário digno dos próprios deuses. Estas são as suas falhas, estes são os seus vícios. Conhecer ou não a identidade de Jocasta, e de Laio, era inteiramente secundário. O próprio Édipo, quando reconhece seus erros, reconhece estes fatos.¹⁹²

Portanto, a falha trágica de Édipo não ocorre por obra do destino, decorre de uma sua falha de caráter, por definição, habitual, não um mero acidente. Ou seja, uma paixão tornada hábito (a soberba), prevalecendo, assim, a idéia de uma deficiência moral constante. De acordo com o que emana da interpretação de Boal, ainda que o erro tenha sido possível por uma *paixão tornada hábito* (e por isso mesmo não sendo um *acidente*) e uma *paixão atozada* ou traduzida em ato, permanece que sua gênese é uma falha moral (no caso de Édipo, sua soberba). Então, nesta leitura de Boal não se trata de um erro de natureza intelectual, erro de juízo, mas de um erro de caráter. Ou será que a soberba poderia estar circunscrita no âmbito de uma falha de percepção intelectual? Avançando neste vetor que lê uma dimensão moral associada à falha, pode-se acrescentar que o erro do herói manifestado por uma paixão tornada hábito (constituindo um vício), é isolado de sua índole geral, posto que se constitui em apenas *um erro* (a soberba¹⁹³) entre muitas virtudes que lhe possam ser atribuídas, a exemplo, no caso de Édipo, de sua intencionalidade sincera de desvelar a verdade, sua preocupação com o bem-estar do povo, com a justiça etc. Portanto, tratar-se-ia de uma falha moral, habitual, constante, mas assim mesmo, isolada entre outras tantas virtudes. E neste caso, uma falha de caráter isolada de sua índole geral propensa a ser de natureza elevada.

¹⁹¹ Ibid. , p.35

¹⁹² Ibid. , p. 35 - 36.

¹⁹³ Já que a *soberba*, entendida por orgulho excessivo, pode resumir e encerrar os demais defeitos apontados.

Talvez se possa colocar esta discussão nestes termos: Ou o herói age conscientemente, com conhecimento de causa (e sua falha pode ser tanto de natureza intelectual quanto moral ou as duas combinadamente) ou agirá na ignorância ou inconsciência, e, neste caso, sua falha só poderá ter aspecto moral e não intelectual - já que uma decisão desta natureza pressupõe que o agente tenha conhecimento de causa e erre no cálculo. Entretanto, pode-se ainda interpretar o “erro de julgamento” ou “erro intelectual” ao modo de um “erro de percepção” imanente à condição humana imperfeita, ou seja, “[...] uma ‘falha’ no sentido da incapacidade humana de reconhecer aquilo que é correto o obter uma orientação segura. Assim, o homem que não naufraga em uma falha moral vai a pique porque, dentro dos limites da sua natureza humana, não está à altura de determinadas tarefas e situações”.¹⁹⁴ Tal concepção aponta para uma condição basicamente trágica do ser humano, na sua incapacidade de compreensão da vida e de si próprio, sucumbindo diante das forças contrárias. A rejeição à exegese da falha moral e o aceite da idéia de uma “falha intelectual” imbuem a concepção de um “erro sem culpa” ou de uma “culpa que subjetivamente não é imputável”.

No âmbito de uma “falha” que é culpa neste sentido, mas não no sentido estóico ou cristão, dá-se o trágico em muitos dos dramas do teatro ático, e precisamente nos de maior efeito. Até onde, todavia, uma culpa dessa espécie deriva da falha do espírito humano ante a superioridade das forças contrárias, eis um ponto sobre o qual, entre outras obras, as *Traquinianas* de Sófocles muito nos esclarecem.¹⁹⁵

Lesky, contudo, adverte que tal observação não autoriza a por a força neste esquema de interpretação, porquanto na tragédia grega, especialmente em Ésquilo,

“[...] pode aparecer também a culpa moral em nosso sentido, como elemento motor. Não como se neste caso tudo se resolvesse por um simples ajuste entre culpa e expiação, já que o pensamento do autor trágico cala muito mais fundo, mas a culpa moral, e por certo a culpa moral imputável, também pode ser para ele um dos dados reais com que tem de contar”.¹⁹⁶

Portanto, na objetivação da tragédia grega estão presentes tanto o erro de percepção quanto o erro moral, ainda que diferenciado dos conteúdos aderidos sob influência do estoicismo e do cristianismo, com toda a sua carga moralizante, de acordo com o autor austríaco, especialista em dramaturgia Ática. E ele aponta as raízes da contaminação de conteúdos moralizantes estóicos na tragédia:

¹⁹⁴ ¹⁹⁴ LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. 3ed. Tradução: J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva. 1996. 336p. p. 29-30

¹⁹⁵ Ibid. p. 44

¹⁹⁶ Ibid. p. 45

A idéia de que a culpa trágica será também, necessariamente, uma culpa moral já encontrou seu preparo eficaz na Antiguidade. A característica mais importante e de maiores conseqüências dos dramas de Sêneca foi que, neles, os materiais da grande tragédia ática receberam uma nova configuração, de dentro para fora, uma transformação dentro do espírito estóico. Assim, o palco trágico converteu-se no cenário paradigmático das paixões, que o sábio estóico combate com afinco como a fonte de todo o mal. Figuras da antiga mitologia, tais como Fedra ou Atreu, agora estão ali para dar, ao espectador ou ao leitor o exemplo admoestador de onde vai parar o homem, quando não sabe conter dentro dos limites seu coração apaixonado por meio da força do Logos.¹⁹⁷

O potente efeito da tragédia clássica sobre o Ocidente, na época de sua eclosão espiritual, segundo Lesky, não derivou de modo algum dos grandes tragediógrafos áticos. Foi o latino Sêneca, em grau decisivo, o portador dessa influência. “Porém, com suas peças também adquiriu relevo a tendência estóico-moralizante e Kurt von Fritz pôde demonstrar como essa linha de desenvolvimento ligou-se necessariamente a uma outra que procedia do cristianismo e de sua consciência do pecado”.¹⁹⁸ Desde então, as sentinelas da culpa e da expiação se ergueram, abafando qualquer outra possibilidade de conceber o trágico, visão que foi realimentada na concepção barroca, que entendia o teatro como instrumento de promoção de justiça.

Abordados alguns dos aspectos que envolvem a questão da falha trágica, retome-se a linha de interpretação de Boal que sugere a concepção da falha sob a tonalidade de uma *paixão tornada em hábito*: A partir da observação dos personagens do *LD*, verifica-se que o *vilão* age sempre com *conhecimento, voluntariedade, liberdade* e não raro, demonstra sua vocação criminosa através de *constantes* comportamentos coerentes com esta índole delituosa. Muito raramente, o programa retrata casos com personagens que viviam em relativa normalidade e que, de repente, numa espécie de surto inesperado, comete um crime bárbaro. Contudo, estes casos não correspondem ao padrão das histórias do *LD*, como comentou o então diretor de simulação Paulo Buffara¹⁹⁹, responsável pelo *Caso Primos*, enredo que encerra esta característica excepcional, e ao qual a pesquisadora deste estudo acompanhou a gravação, por ocasião da coleta de dados em campo.

Por uma curiosa coincidência, outro caso acompanhado durante a pesquisa de campo – o *Caso Rio Negrinho*, direção de Frederico Mayrink – traz a trama de um indivíduo que, tendo uma vida aparentemente normal, de repente, comete uma série de crimes envolvendo pessoas com quem jamais teve algum contato, muito menos conflito, caracterizando uma situação de surto. Apesar da situação ter sido repetida em dois dos três casos que constituem o corpus principal (o de observação

¹⁹⁷ Ibid. p. 42

¹⁹⁸ Ibid. p. 42

¹⁹⁹ O *Caso Primos* foi a última história sob direção de Paulo Buffara no *LD*, já que estava em processo demissionário neste período. O comentário, sem registro eletrônico, sobre o atípico enredo deste caso ocorreu durante as gravações da simulação.

in loco) deste estudo, a constatação de que histórias com personagens que cometem crimes de maneira repentina (portanto, personagens que não apresentam coerência na *constância* de suas ações) se constituem em exceção no *LD* decorre também do cruzamento das informações das fontes – é só lembrar que estas se referiram insistentemente a crimes planejados e envolvimento entre vítima e assassino anterior ao evento criminal - e da observação contínua que se tem feito do programa nos últimos 18 meses.

Contudo, além da dinâmica própria do veículo televisivo que está sempre a exigir adequações de todo o tipo e ainda pela característica de laboratório experimental que tem marcado o próprio programa *LD*, como algumas vezes já se destacou aqui, a despeito da crescente codificação de seu formato, deve-se levar em conta que na trilha por *coisas novas, novidades*, a incidência de personagens possuidores de tais traços atípicos possa aumentar e constituir uma relevância futura. Por enquanto, constitui, claramente, uma exceção.

Diante do exposto acima e considerando a complexidade envolvida neste debate, a pesquisadora deste estudo tende a admitir que o erro trágico tanto pode se manifestar e se objetivar na sua dimensão moral, quanto pelo viés da incapacidade intelectual inerente ao humano de perceber sempre, adequada e coerentemente o mundo e a si próprio.

7.10 A tragédia no coração das alianças

Em diversas circunstâncias, aqui neste estudo, referiu-se ao estabelecimento, no programa *LD*, do padrão de histórias que envolviam relações anteriores ao evento criminal (catástrofe) entre vítima e vilão, assim como se comentou também sobre as recorrentes motivações criminais restritas ao campo das vivências interpessoais, e freqüentemente envolvendo personagens do microcosmo familiar ou de pequenos grupos sociais de íntima proximidade.

Na teoria da tragédia, em particular no estudo do mito e mais especificamente ao delinear o efeito trágico produzido a partir dos sentimentos de terror e piedade, Aristóteles estipula que as ações, sempre violentas, que geram tais emoções devem acontecer “no coração das alianças”²⁰⁰, a exemplo de matricídio, fratricídio, infanticídio, parricídio, ou envolvendo amigos ou pessoas próximas. Todas essas tipificações de crime já tiveram ocorrências registradas no *LD*. A audiência assídua do programa é testemunha da recorrência desses eventos catastróficos, sobretudo, no seio familiar. Eles sempre repercutem com impacto difícil de se apagar da memória e, portanto, é dispensável lembrá-los, até mesmo para poupar o leitor que por aqui se aventure. Em virtude disso,

²⁰⁰ A expressão é cunhada por COSTA, Lígia Militz da. Op. cit. p. 28.

fique-se só com o programa do dia 8 de agosto de 2002, que incluiu uma história exemplar sobre intrigas entre pessoas íntimas: duas famílias tradicionalmente amigas iniciam uma guerra, por motivo extremamente banal - conflito que se prolonga já por uma década, gerando várias baixas dos dois lados. Observe-se a recomendação do Estagirita:

Consideremos, agora, quais de entre os eventos da fábula parecem de tremer e quais os de compadecer. Ações deste gênero devem necessariamente desenrolar-se entre amigos, inimigos ou indiferentes. Se as coisas se passam entre inimigos, não há que compadecer-nos, nem pelas ações nem pelas intenções deles, a não ser pelo aspecto lutuoso dos acontecimentos; e assim também entre estranhos. Mas, se as ações catastróficas sucederem entre amigos, - como por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando aconteçam outras coisas que tais -, eis os casos a discutir.²⁰¹

Pode-se afirmar com segurança, após pelo menos um ano e meio de observação contínua do programa semanal da TV Globo, que as tramas preferenciais do *LD* são desse tipo, envolvendo arco de alianças quebrado. Inclusive, tal predileção é confirmada por vários de seus profissionais, eleitos como informantes deste estudo, de acordo com o quê já foi citado neste sentido.

Registre-se ainda que, embora muito assiduamente os crimes que recebem o tratamento de simulação no programa sejam fatais, há também uma ocorrência apreciável de crimes de estupro, abuso sexual contínuo e prolongado contra filhos, enteados, sobrinhos, crianças que moram na vizinhança do agressor, entre outras inúmeras modalidades de crueldades praticadas por maníacos sexuais, psicopatas, ou qual que seja a patologia que acometem estes indivíduos transgressores, demonstrando mais uma vez que os eventos criminais preferenciais do *LD* se desenrolam por ruptura de normas/ leis/ tabus no “coração das alianças”.

7.11 “Exotismo” – O diferencial no enredo

A enorme variedade de modalidades criminais reconstruídas no *LD* remete à categoria de análise *tipo ideal de história*, sobre a qual elaborou-se uma tabela, particularmente, no que se refere ao item da predileção por *coisas novas, novidades*, ou seja, por histórias que apresentem algum diferencial no enredo, sob pena, em caso contrário, de torná-las repetitivas, de acordo com o que revelou alguns dos profissionais do programa, fontes dessa pesquisa. Portanto, há busca e preferência declarada por histórias que encerrem diferenciais nas tramas, para evitar repetição de temas. Inclusive, em vista deste objetivo, é rastreado, com insistência, certo “exotismo” de casos

²⁰¹ ARISTÓTELES. Op. cit. p. 90 e 91.

extremos de violência. Em outras palavras, são eleitas, preferencialmente, ocorrências violentas que se afiguram como inéditas e ou inusitadas, impensadas pelo senso comum, numa perspectiva de demonstrar os extremos que estão passíveis de atingir a crueldade ou insanidade humana, ou ainda a perversidade capaz de estilhaçar as alianças consideradas as mais *sacralizadas*, como são as que se estabelecem no núcleo familiar.

7.12 O espetáculo

É por demais conhecida e polêmica a importância reduzida que, aparentemente, Aristóteles atribui ao espetáculo cênico, que, “é mais emocionante, mas é menos próprio da poesia”²⁰². Ou quando se refere à produção de terror e piedade, em que se expressa da seguinte maneira:

Podem surgir o terror e a piedade por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque a fábula deve ser composta de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo.²⁰³

A supremacia e autonomia da obra pré-existente (obra literária, ou mais precisamente, da fábula, da tessitura da intriga, da composição do mito), em relação ao espetáculo encenado são aí colocadas em termos claros e também no trecho em que conclui: “Na verdade, mesmo sem representação e sem atores pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, mais bem se entende o cenógrafo que o poeta na realização de um bom espetáculo”.²⁰⁴

Quanto à idéia que emana do texto sobre a autonomia da obra literária (da narrativa dramática não encenada), admite-se amplamente sua plausibilidade, embora não tenha faltado quem dela fosse crítico, defendendo sua dependência carnal da encenação, como se o espetáculo fosse a realização plena da obra escrita ou construída *a priori*. Sabe-se que este debate foi levado por muitos realizadores/ teóricos do teatro, inclusive no sentido contrário, de afirmar a supremacia do espetáculo, numa atitude radical em contestar qualquer subordinação ao texto. Ou a decretar - neste sentido, de maneira acertada - a autonomia da encenação em relação ao texto, como várias experiências de montagens cênicas confirmam exequível.

O ponto de vista considerado razoável nesta questão aponta para uma autonomia ambivalente, de obra literária e espetáculo, descartando qualquer supremacia ou subordinação entre

²⁰² ARISTÓTELES. Op. cit. p. 79

²⁰³ Ibid. , p. 90

²⁰⁴ Op. cit. p. 79

eles²⁰⁵. Isso significa que um pode prescindir do outro, demandando e oferecendo fruições diversas do leitor ou espectador. A autonomia da encenação várias montagens teatrais a demonstraram até mesmo numa perspectiva histórica, desde a *improvisação* de mitos e fábulas tradicionais narradas dramaticamente por menestréis, à prática da Comédia Dell’Arte na Idade Média se valendo de roteiros básicos para a cena improvisada, até as mais radicais experiências dramatúrgicas ao longo do século XX e seus brutais rompimentos com cânones coercitivos para as artes cênicas. E, por outro lado, a provada resistência de vários textos dramáticos (estruturados em base da ação direta de personagens) nunca ou pouco encenados, como peças autônomas de prestígio literário inquestionável.

Tais considerações assumidamente breves foram incluídas aqui, apenas a título de situar a discussão, mas sem qualquer intenção de aprofundar na complexidade desta temática, mas tão somente para confrontar com a dinâmica de construção do programa *LD*, objeto deste estudo, como se verá na seqüência da argumentação.

De retorno à *Poética*, observe-se como fica patente a idéia aristotélica de que o espetáculo cênico é inferior do ponto de vista artístico, no seguinte trecho: “Querer produzir estas emoções (terror e piedade) unicamente pelo espetáculo, é processo alheio à arte e que mais depende da coregia²⁰⁶”.²⁰⁷ Em sua defesa por fábulas bem constituídas e ao sistematizar modelos normativos adequados à produção de terror e piedade – emoções próprias do gênero tragédia –, Aristóteles subordina o *espetáculo* a um patamar abaixo da composição do mito, induzindo a se pensar que os recursos que são próprios da representação cênica, por ele considerados *alheios à arte*, são artifícios impróprios e indignos aos poetas.

Embora não se esteja aqui com a intenção de discutir tal convicção atribuída ao Estagirita, porquanto ela já foi por demais criticada e contestada, inclusive na prática de montagens teatrais, e que há muito tempo a *autonomia do espetáculo cênico* goza da condição de um paradigma amplamente aceito, vale destacar que, neste aspecto, a tendência do mundo contemporâneo na produção do *espetáculo* já ultrapassa até mesmo os limites do estritamente artístico, com a utilização crescente de uma diversidade de mídias, cada vez mais sofisticadas e recursos inusitados.

O espetáculo é uma categoria elevada à condição de representação social, tão ampla e abrangente, na contemporaneidade, que ocupa o interesse de uma miríade de estudiosos não estritamente especializados no campo da arte, mas, numa perspectiva transdisciplinar, de

²⁰⁵ Consult. MENDES, Cleise Furtado. *As Estratégias do Drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 84p. 1995.

²⁰⁶ Coregia (do grego *choregia*), cargo ou funções de corego, que na Grécia Antiga era cidadão, sobretudo entre os homens de posse, que superintendia a escolha e os ensaios dos coros das tragédias, comédias e demais festas públicas, e supria todas as despesas. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Op. cit. p.478.

²⁰⁷ ARISTÓTELES. Op. cit. p. 90

antropólogos, etnólogos, filósofos e sociólogos, a exemplo de Guy Debord (*A Sociedade do Espetáculo e Comentários Sobre a Sociedade do Espetáculo*), Michel Maffesoli (*No Fundo das Aparências*) e Jean Baudrillard (*A transparência do Mal – Ensaio Sobre os Fenômenos Extremos*), que abordaram o tema da *espetacularização do cotidiano*, sob diversos ângulos e com ênfases e valorações diferenciadas.

Contudo, este estudo se restringe a observar que o *espetáculo*, na mídia televisiva²⁰⁸ – que se vale preponderantemente de recursos icônico-visuais e também de amplas possibilidades sonoras –, é elevado a patamares estratosféricos de importância. E como tal, não poderia deixar de ser no programa *Linha Direta*, em que o *produto final da elaboração cênica*, incluindo aí a narrativa diegética em superposição e também em simbiose com a narrativa dramática, certamente goza de ampla *autonomia* em relação ao roteiro (em seus vários estágios) e às demais peças subsidiárias de sua construção (copião em VT e relatório do jornalismo), ainda que estejam carnalmente a eles unidos para sua realização. Sobre isso, vale recordar que tais peças subsidiárias, embora importantíssimas para a construção do programa, são apenas *instrumentos internos* para a elaboração do produto final, não tendo qualquer destino no sentido de sua publicação. Portanto, a ênfase de relevância recai justamente sobre o *espetáculo* – o programa finalizado –, que vai ao ar, em sinais de uma rede que hoje é de alcance supranacional. Vale ainda detalhar que os *efeitos* (de imagens, sons etc), inclusive aqueles chamados “especiais”, são recursos próprios do *espetáculo*, e que experimentam incessantemente acelerados avanços tecnológicos, produzindo uma diversidade notável, e que são extremamente valorizados tanto pela produção, quanto pela recepção.

E diga-se mais: o *espetáculo*, no *LD*, não só desfruta de *autonomia*, como alcança *status superior de relevância*, porquanto é o produto que é veiculado, a versão a que toda a tele-audiência toma conhecimento, encerrando aí o aspecto estético-formal que ele assume como definitivo para a recepção.

É justificável que Aristóteles, na Grécia Antiga, não pudesse sequer suspeitar que a civilização tenderia, no futuro, a se tornar uma “sociedade do espetáculo”, e de um espetáculo globalizado, como se tem hoje. Então, o que interessa aqui observar é o que a *Poética*, a partir de seus delineamentos normativos, oferece de resistente, através do tempo, à arte mimética e às formas de que dela se utilizam, em particular, ao programa de jornalismo policial *Linha Direta*, que se vale de recursos da dramaturgia, inclusive de alguns prescritos no modelo aristotélico, como se vem evidenciando nesta cruzada de confrontações. Continuando nessa trilha, atente-se para este trecho da referida obra:

²⁰⁸ E em todas as mídias audiovisuais: cinematográficas, digitais etc.

Quanto aos que procuram sugerir pelo espetáculo, não o tremendo mas o monstruoso, esses nada produzem de trágico; porque da tragédia não há que extrair toda a espécie de prazeres, mas tão só o que lhe é próprio. Ora como o poeta deve buscar apenas o prazer inerente à piedade e ao terror, suscitadas pela imitação, bem se vê que é na mesma composição dos fatos que se ingeram tais emoções.²⁰⁹

Quais os limites que separariam o tremor ou o terror do *monstruoso*? Acaso o *monstruoso* não suscitaria o terror? A sutileza dessa separação o Estagirita deixa transparecer no seu texto oblíquo, quando se refere à inadequada produção de *repugnância*, ao invés da aconselhada produção de *piedade e terror*, emoções suscitadas pela imitação, para a obtenção do *efeito trágico*, produção essa identificada por ele como *prazer*. Aliás, o prazer advindo da mimese, da imitação considerada traço congênito do ser humano, é também abordado no capítulo IV da *Poética*:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, gerariam a poesia. O imitar é congênito no homem [...] e todos os homens se comprazem no imitado. A prova é o que acontece perante o artefato: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, as representações de animais ferocíssimos e de cadáveres.²¹⁰

Muito sugestivo para o estudo comparado que se empreende aqui, sobre o *Linha Direta*, o enunciado aristotélico sobre o prazer advindo da imitação de coisas repugnantes (e por extensão/ aproximação, monstruosas) - objetos de enfoque do programa televisivo, que elabora sua construção cênica a partir de eventos criminais verídicos, quase sempre acentuadamente repugnantes e monstruosos.

Em sua revisão comentada e “remontagem exegética” da *Poética*, Lígia Militz da Costa considera que “o texto indica que a congenialidade da imitação no homem manifesta-se tanto na produção das representações como na sua recepção, ou seja, no prazer que os homens experimentam diante delas”.²¹¹

Mais uma vez lembrando que este estudo não tem qualquer pretensão de análise no campo da recepção, mas não querendo deixar sem comentário o que dele emerge de pertinente, a partir da confrontação com as idéias expressas na obra de Aristóteles, nota-se que a continuidade relativamente prolongada (sobretudo para os padrões televisivos) do programa *LD*, já no seu terceiro ano de exibição semanal consecutiva, decorrente, é claro, de seu sucesso de audiência, é

²⁰⁹ ARISTÓTELES. Op. cit. p. 90

²¹⁰ Ibid. , p.71

²¹¹ COSTA, Lígia Militz. Op. cit. p.14

indicador do *prazer* auferido pela recepção, advindo da imitação de coisas repugnantes, por exemplo, *cadáveres*.

A causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também igualmente aos demais homens, se bem que muito menos participem dele. E efetivamente, tal é o motivo porque se deleitam ante as imagens, pois, olhando-as, podem apreender e discorrer sobre que seja cada uma delas, como, por exemplo, dizer que isto é tal.²¹²

Ao que a comentarista Militz da Costa interpreta:

“A afinidade com a representação mostra-se, entretanto, vinculada a outra tendência também natural no homem: a aprendizagem, o conhecimento. A produção de representações, consistindo num trabalho de abstração da forma própria, corresponde a uma aprendizagem, uma vez que se constitui numa maneira de o homem elevar-se do particular para o geral. [...] Evidencia-se, a partir daí que o prazer para o qual a representação aponta é um prazer intelectual e de reconhecimento, que associa a forma imitada com um objeto natural conhecido”.²¹³

Porquanto a recepção não se constitui objeto de atenção deste estudo, ele se limitará a ressaltar a presença predominante de *conteúdos violentos repugnantes* no programa *LD* e não poderá deixar de notificar que a atratividade que eles exercem sobre sua gigantesca audiência é, portanto, comprovada, considerando a exibição continuada deste produto por tantos anos na TV Globo, que “não bate prego sem estopa”, quer dizer, não veicula, por temporadas extensas, o que não produz sucesso de público, como de resto qualquer outra tevê comercial. Em termos mais simplificados: se o programa está tanto tempo sendo exibido é porque tem audiência e, se isso ocorre, é em virtude de agradar uma larga faixa de público, que se compraz com os conteúdos violentos, repugnantes e monstruosos ali veiculados.

7.13 Catarse

Evitou-se deliberadamente até aqui a falar no termo *catarse* (*kátharsis*), não só porque diz respeito mais ao estudo da recepção do que da produção, que é o foco pretendido neste estudo, como também porque ele encerra complexidade e problematização difíceis de superar, sobretudo sem uma incursão prévia sobre as considerações correlatas retidas na *Poética*, e sem lançar mão

²¹² ARISTÓTELES. Op. cit. p. 71 e 72.

²¹³ COSTA, Lígia Militz. Op. cit. p.14. “Essa forma de conhecimento operada pela mimese, enquanto produção (elevação do particular ao geral) é explicada por Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot” (Op. cit. cap. 4 nota 1, p. 164), de acordo com a nota nº 5 da obra de Costa (op cit. p.14.)

sobre alguns tópicos do pensamento complexo que se pode extrair do corpus aristotélico. Por tudo isso, preferiu-se deixar esta abordagem para o derradeiro momento e para não pecar por uma completa omissão, embora se advirta, a despeito da sua importância, que merecerá aqui apenas menções breves, muito longe de cobrir as considerações e os aspectos tratados pelos estudiosos do tema.

Referida apenas duas vezes nos fragmentos da *Poética*²¹⁴ que chegaram até nós, mas não explicada e definida a contento aí pelo Estagirita, aparecendo ainda no Livro 2 da sua *Ética a Nicômaco*, a palavra *catarse* suscitou interpretações diversas, que vão desde a sua tradução direta como um termo médico grego significando *purgação* ou *eliminação*, passando pela exegese que a lê, pelo foco de um conteúdo de fundo moral, como *purificação* de emoções (ou sentimentos), até a idéia de uma espécie de iluminação intelectual promovida pela própria estrutura estético-artística da obra, sugerindo apropriada a tradução do termo por *clarificação*, como propôs Leon Golden²¹⁵.

Sob o escudo que defende o que quis dizer Aristóteles, as interpretações do termo *catarse* permaneceram, segundo assinala Mendes, “defasadas”, quando confrontadas com a produção contemporânea, incluindo aí a “releitura de obras do passado”. As soluções apresentadas lhes parecem “excludentes e insatisfatórias”.

O conceito permaneceu, na crítica e na teoria literária, associado a uma determinada forma de mimese, e em especial de mimese dramática, onde a semelhança entre as personagens e os seres reais que imitam, dentro de um contexto coerente de ações, de causalidade lógica, permitiria ao leitor/espectador identificar-se com essa criação à sua imagem e viver por empatia esses destinos, experimentando uma descarga de emoções ou alívio da tensão psicológica.²¹⁶

A leitura mais divulgada que dá conta de uma relação/ vivência empática do leitor/ espectador com a personagem dramaturgicamente semeou o terreno para as reações de teóricos e praticantes das artes cênicas do século XX, em especial Bertold Brecht, que, com seu chamado “teatro épico”, desferiu os golpes mais fundos no modelo aristotélico:

[...] o que Brecht mais ataca em toda a tradição aristotélica é a função da *catarse*. Se o espectador deve ser purgado de certos sentimentos, ele é

²¹⁴ *Catarse* é citada quando da definição de tragédia, no capítulo VI: “É, pois, a tragédia imitação de ações de caráter elevado, completa em si mesma, de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do drama, imitação que se efetua, não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação (*kátharsis*) desses elementos”. (ARISTÓTELES. *Poética*. Op. cit. p.76). E também “num sentido técnico, para descrever a convalescença de Orestes da loucura”. (CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. Op.cit. p15).

²¹⁵ CARLSON, Marvin. Op. cit. p. 16.

²¹⁶ MENDES, Cleise Furtado. Op cit. p.16

‘engolido’ pelo espetáculo, no sentido de que a sua atividade é gasta, usada. O importante, contudo, não é aliviar o homem ou melhorar a sua alma, mas despertar a atividade do espectador enquanto ser social. A catarse torna pacífico o homem em relação ao mundo; o espectador passa a sentir-se em casa no mundo, como se esse fosse eterno. Mas, segundo Brecht, nesta etapa final do capitalismo, o teatro deve mostrar que o mundo, longe de ser eterno, é regido por valores que devem e podem ser modificados. Esse processo de despertar o espectador para uma tarefa que ele deve assumir é a mola impulsionadora que permite compreender as intenções últimas do teatro de Brecht. E em relação a essas intenções últimas surge a função do famoso efeito épico [...].²¹⁷

Entendida por sua função/ conseqüência alienante, a *catarse* é repudiada por Brecht, que introduz o *efeito épico*, também chamado de *distanciamento crítico*, que consiste na utilização de recursos cênicos capazes de exigir do espectador mais elaboração crítico-intelectual assentada em valores de sua totalidade como ser social, que o seu envolvimento de entrega absoluta ou predominantemente emocional. A emoção não poderia absorver toda a energia do espectador, sob pena de torná-lo passivo diante do espetáculo e impotente diante de um mundo eivado de injustiças que demanda transformação, sobretudo econômico-social.

Contudo, sabe-se que o fundador do *Berliner Ensemble*, autor do *Pequeno Organon*, manifestou que a sua rejeição à *catarse* - entendida por seu viés de se realizar por efeito da identificação ou vivência empática do espectador com a personagem produzida pela mimese de ações - não significava alijar o receptor da emoção ou uma recusa a ela mesma (a emoção), mas um deslocamento, sujeitando-a ao rigor da crítica e com isso, promovendo a inquietação e o impulso no sentido da mudança - o contrário da aceitação, da dor aplacável por acomodação advinda da empatia.

A rejeição à *catarse* ou a ruptura com o processo empático foi operada ainda de maneira mais radical pela produção de outros dramaturgos contemporâneos ao século XX, então dita de vanguarda. O radicalismo *antiaristotélico* daquela vanguarda é bem representado por autores como o irlandês Samuel Beckett (*Esperando Godot*) e o romeno de nacionalidade francesa Eugène Ionesco (*A Cantora Careca*). O *nonsense* do chamado “teatro do absurdo” é sintoma da ruptura, não apenas com um ou outro aspecto pontual, mas com a totalidade do modelo aristotélico, assentado no pensamento de que o universo tem um sentido essencialmente positivo, enquanto a elisão de sentido é a tônica dos autores que seguiram ou foram contaminados por essa tendência filosófico-estética do absurdo, com variantes notáveis, entre eles, sobre a concepção de homem e sua incapacidade de crer e se comunicar, e de mundo irracional, ilógico e sem objetivos.

²¹⁷ BORNHEIM, Gerd A. Op. cit. p. 28.

A estrutura que Aristóteles encontra na tragédia fundamenta-se, em última análise, no fato, jamais posto em dúvida, de que o cosmo tem uma estrutura e um sentido basicamente positivos. No caso de Brecht, é apenas o mundo atual [o do século XX], com sua estrutura social caduca, que se tornou absurdo, e o seu teatro pretende lançar mão de recursos que permitam a instauração de um novo humanismo. Já o niilismo dos autores de vanguarda [do ‘teatro do absurdo’] não permite qualquer crença ou a idéia de atingir um novo sentido.²¹⁸

A apreciação de Bornheim que vê estes autores confinados a uma posição de passividade ou no máximo expressando uma revolta ao niilismo ocidental, “que parece então ser uma espécie de ponto conclusivo”²¹⁹, assim como idéias afiliadas a estas sobre a concepção moderna e niilista do trágico, que decretam a impossibilidade absoluta de sentidos e que dão ênfase à representação que amesquinha a imagem humana, a exemplo do que pensa Lukács, encontra um ponto de vista redentor em Mendes, quando afirma que “a imitação do *nonsense* é em si mesma uma busca de sentido”²²⁰. A inércia caracterizadora das personagens ou a “não-ação” no absurdo seria justamente a revelação de um desequilíbrio que está sendo rejeitado.

8. O fenômeno trágico é possível nos dias atuais?

A pergunta – a título de uma reflexão complementar e hierarquicamente periférica e subordinada aos objetivos centrais deste estudo – vem a propósito de uma conjectura sobre a possibilidade do *Linha Direta* - que, como já se evidenciou, centra sua abordagem sobre acontecimentos catastróficos, de extremas conseqüências, provocando alterações radicais nos destinos ou transe de fortuna das personagens, entre outros traços coincidentes ou aproximados da teoria da tragédia, a exemplo de dar preferência às rupturas violentas no “coração das alianças” – instaurar o *fenômeno trágico* ou mesmo ser capaz de gerar ou refletir algum tipo de experiência trágica, sobretudo por ter como objeto de sua construção dramático-jornalística episódios não-ficcionais, mas de fato ocorridos na vida real, de proximidade temporal e envolvendo agentes cujos destinos ainda estão em processo.

Logo de início, quer se deixar patente que a intenção, ao abordar assunto tão complexo, extenso e refratário a uma definição quanto o problema do trágico não é a de chegar a um termo conclusivo, mas tão-somente um esforço reflexivo sobre o tema, tratando de levantar alguns dos pressupostos para instauração do fenômeno trágico, assim como aspectos importantes a ele

²¹⁸ Ibid. p. 29

²¹⁹ Ibid. p. 30

²²⁰ MENDES. Op. cit. p. 56.

relacionados, comungando com Lesky que “é da natureza complexa do trágico o fato de que, quanto maior proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição”.²²¹

Pensa-se também como Lesky que “toda a problemática do trágico, por mais vastos que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia Ática e a ele volta”²²², já que tais composições miméticas que atingiram o seu ápice de perfeição, no século V, diferenciadas, é bem verdade, na abordagem e por utilização de elementos formais diversos na lavra dos grandes trágicos Ésquilo, Sófocles e Eurípides, fornecem um amplo panorama de investigação sobre a intangível, porém fascinante essência do trágico.

Embora a tragédia Ática represente “a mais perfeita objetivação da visão trágica do mundo” de que se tem conhecimento, na obra de arte dramática, os germes do trágico foram apontados, a exemplo do que fez Karl Jaspers (no capítulo *Sobre o Trágico*, da obra *Da Verdade*, 1947), como presentes não só na produção épica de Homero (*Iliada* e *Odisséia*), como potencialmente latentes nas sagas dos islandeses, assim como nas lendas heróicas de todos os povos do Ocidente à China. Do mesmo modo, a maioria dos cantos épicos transmitidos pela tradição oral que foram estudados por Bowra (1952), em sua disseminação mundo afora, apresenta elementos trágicos.²²³ Contudo, Lesky contrapõe afirmando que a epopéia homérica “não é mais que um prelúdio à objetivação do trágico na obra de arte, ainda que seja um prelúdio muito importante”.²²⁴

Pelo fato de a tragédia ter atingido seu patamar mais elevado de elaboração complexa, de sentido e de correspondência ao espírito do receptor da época, na Grécia Clássica, não é tarefa fácil ao indivíduo contemporâneo penetrar no sentido profundo do fenômeno trágico. Embora a discussão em torno de temas advindos da tragédia Ática e seus mitos continuem a suscitar debates e a gerar mais especulações no seio de diversas disciplinas, desde a literatura à psicologia e filosofia, das artes cênicas à história, entre outras, e que a *Poética* de Aristóteles, obra seminal sobre o drama, mostre resistência e influência até os nossos dias, sobretudo visível na teledramaturgia brasileira e cinematografia norte-americana produzida por Hollywood, é captada uma verdadeira transformação do sentido profundo do fenômeno trágico.

É certo que palavras como “trágico” e “tragédia” vêm passando por uma banalização crescente, um esvaziamento progressivo de seus conteúdos originais, assumindo outras acepções, popularizadas inclusive na mídia, mas, em geral, associadas a eventos de intensidade negativa, que

²²¹ LESKY. Op. cit. p. 21.

²²² Ibid. p. 23.

²²³ Ibid. p. 23 - 24

²²⁴ Ibid. p. 26

podem ser, até mesmo, fenômenos naturais, como um furacão ou enchente de um rio, que não dependam da ação humana²²⁵.

Por outro lado, vale atentar também para a observação de Lesky quanto à evolução do conceito de trágico, que, partindo de sua elevada concepção do acontecer trágico revelada em multivariadas refrações na tragédia clássica, perde-se em boa parte no helenismo posterior, e desponta para um outro patamar de complexidade, carregado do peso de cosmovisão, como aparece na contemporaneidade - ainda que o termo seja empregado em acepções descomprometidas como se disse no parágrafo anterior. Veja o que diz o autor:

[...] a palavra “trágico”, sem dúvida alguma, desligou-se da forma artística com que a vemos vinculada no classicismo helênico e converteu-se num adjetivo que serve para designar destinos fatídicos de caráter bem definido e, acima de tudo, com uma bem determinada dimensão de profundidade. [...] Mais ainda, com o adjetivo “trágico” designamos uma maneira muito definida de ver o mundo como, por exemplo, Sören Kierkegaard, para a qual nosso mundo está separado de Deus por um abismo intransponível. A noção de que nosso mundo é trágico em sua essência mais profunda é bem mais antiga que a nossa época, mas compreende-se que especialmente esta se sinta dominada por idéias desse tipo.²²⁶

O fenômeno trágico ocupou o interesse de muitos autores, a exemplo de Nietzsche, Goethe, Hegel, Kierkegaard, Jaspers, Pohlenz, K. Von Fritz, Bernhardt, Kitto, Scheler, Weber, entre outros que produziram tantas teorias e abordagens quantas divergências possam gerar um assunto complexo. Diante do fato incontornável de que este estudo, de natureza circunscrita à obtenção de titulação de mestrado, e que este tema em particular vem na qualidade de oxigenação subsequente e secundária aos objetivos centrais - embora de inegável importância e que exerce irresistível atração para um desenvolvimento posterior mais abrangente - ele se propõe no momento a uma breve olhadela no assunto. Por esta razão, dentre tantos que se aventuraram a entender o problema do trágico, pinçou-se, aqui, Gerd Bornheim, a quem transparece que a dificuldade advém da resistência que envolve o próprio fenômeno: “Trata-se, em verdade, de algo rebelde a qualquer tipo de definição, que não se submete integralmente a teorias. Justifica-se: deparamos na tragédia com uma situação limite, que habita regiões impossíveis de serem codificadas”.²²⁷

Com esta certeza e a anunciada despreensão de superá-la, o filósofo ressalta alguns aspectos que permitem uma aproximação do tema, para investigar a possibilidade de vigência ou da

²²⁵ É claro que vários eventos catastróficos da natureza têm sido atribuídos como resposta à ação predatória da civilização sobre o meio ambiente, ao desequilíbrio ecológico provocado pela mão humana.

²²⁶ LESKY. Op. cit. p.26

²²⁷ BORNHEIM, Gerd. Op. cit. p.71

situação do fenômeno trágico na produção contemporânea, advertindo que o assunto não pode ser reduzido ao âmbito do exclusivamente estético:

De fato, não é suficiente fundamentar a tragédia tão-só a partir da esfera da obra de arte: não é apenas a obra de arte que dá a si própria a sua tragicidade. Deve-se dizer, pelo contrário, que o trágico é possível na obra de arte porque ele é inerente à própria realidade humana, pertence, de um modo precípua, ao real.²²⁸

A dimensão trágica da realidade humana poderia ser sua finitude, contingência, imperfeição, limitação ou a separação ontológica, para usar a expressão consagrada por Sartre. Mas estas não são por si mesmas trágicas. “A separação ontológica é muito mais o elemento possibilitador do trágico”, diz Bornheim, dando razão a Max Scheler por considerar o trágico pertencente à esfera dos valores.

A separação ontológica pode ser vivida de um modo trágico, embora não seja em si mesma trágica. Por isto seria irrisório considerar o fenômeno trágico como algo universal e necessário: há pessoas destituídas de sensibilidade para o trágico, assim como há também culturas ou períodos da cultura que desconhecem o trágico ou que permanecem cegos à sua densidade. Explica-se dessa forma que esse gênero dramático que é a tragédia não possa surgir arbitrariamente; que de fato a tragédia só tenha surgido na cultura ocidental, e mais, em certos momentos dessa cultura.²²⁹

Portanto, o fenômeno trágico é sempre contextualizado, *historicizado*. Para que ocorra é indispensável não só que haja um sujeito, o *homem trágico*, mas um sentido de *ordem* objetiva da realidade em que se contextualiza. Sendo que esta ordem pode ser “o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor e até mesmo (e sobretudo) o sentido último da realidade”²³⁰. Quando o homem entra em conflito com o sentido da *ordem* se estabelece a ação trágica. E este sentido de ordem é sempre transcendente, ultrapassa a individualidade do homem. No drama grego, a falha trágica (*harmatia*) do herói se mantém como objetividade ao dar conseqüência à alteração/subversão das relações entre deuses e homens e, não raro afetando, a própria vida pública.

O contrário da justiça, harmonia ou medida é a injustiça, desmedida ou *hybris*. Se o homem rompe com o sentido da ordem objetiva que lhe é transcendente, confinando-se na individualidade de seu ser, ele está em desmedida (*hybris*), na desordem. E também na aparência, na mentira, no contrário da verdade (*alethéia*). Observe-se que a glória de Édipo, reinando sobre Tebas, casado

²²⁸ Ibid. p.72

²²⁹ Ibid. p.72 - 73

²³⁰ Ibid. p.73 - 74

com a rainha Jocasta, depois de ter decifrado o enigma da Esfinge e devolvido “a ordem” à cidade-nação é apenas glória e ordem aparentes. O desvelar da mentira o pega no auge da falsa glória, da aparente glória. E a reconciliação do homem trágico com o sentido da ordem se dá através de sua queda.

Herói trágico e sentido da ordem se resolvem, pois, em termos de conflito e reconciliação. Na medida em que um dos pressupostos perde sentido e força, o teor trágico da ação enfraquece, perde sua razão de ser. [...] Mas o fundamento último e radical do trágico é precisamente a ordem positiva do real: desde que o real tenha valor positivo, o trágico se pode verificar.²³¹

Lembrando que Aristóteles, em sua teoria da tragédia, dá ênfase à *ação* (objetividade), recusando-se a reduzir o herói trágico ao seu caráter (subjetividade), haja vista que *a tragédia é imitação de ação e vida e não de caracteres* e que estes se revelam através da *ação*, o herói trágico, por agir em base de sua subjetividade, erra por incidir em desmedida, por afrontar/ subverter a medida, a harmonia, a ordem que o transcende, e esta, no pensamento aristotélico, tem um sentido basicamente positivo.

[...] o conflito trágico deriva de um não-estar – ou não poder estar – completamente na justiça: o homem como que vive entre a justiça e a injustiça, entre o ser e a aparência. E a evolução do trágico consiste na descoberta da aparência e na conquista conseqüente do ser. Em outros termos: o homem é um ser ‘híbrido’, no sentido de que pode perder de vista a sua medida do real, transcendente, e emaranhar-se na aparência ou na desmedida, confinando-se à sua própria imanência. Em última análise, toda tragédia quer saber qual é a medida do homem. Toda tragédia pergunta se o homem encontra a sua medida em sua particularidade ou se ela reside em algo que o transcende; e a tragédia pergunta para fazer ver que a segunda hipótese é a verdadeira. O não-reconhecimento dessa medida do homem acarreta, pois, o trágico.²³²

Mas as essências que estão em tensão no fenômeno trágico não são permanentes, são afetadas e transformadas pelas realidades históricas. A tragédia (gênero literário) foi cultivada em apenas dois períodos ou situações históricas – a Grécia do século V e a Europa dos tempos modernos –, ambos atravessando crises religiosas, o primeiro experimentando o declínio do mundo grego homérico e o outro as rupturas com a religiosidade medieval, incidindo num processo de secularização ou laicização da vida humana, correspondendo a momentos de choque entre antagônicas concepções de vida. Com tal consciência, Bornheim dá razão a Hegel, acatando sua

²³¹ Ibid. p. 75

²³² Ibid. p. 80

tese, pelo prisma da história, de que “a ação trágica se situa entre a realidade objetiva, substancial, e o subjetivo, individual”.²³³

Se a “justiça divina” era a medida, o sentido da ordem objetiva, a “crise do divino” mostrou-se o terreno fértil para o fenômeno trágico florescer. Não se trata de neutralização ou supressão do divino, mas de crise, de conflito. Pois que a supressão ou neutralização implicaria na ausência da medida transcendente, do total desaparecimento do sentido da ordem objetiva. E, sem a referência da medida transcendente ao indivíduo, não se estabelece o conflito, impossibilitando o fenômeno trágico. Assim como, no sentido oposto, a total adesão ao divino e a permanência estável do indivíduo com este sentido de ordem objetiva, não possibilitaria, também, o fenômeno trágico.

De tudo exposto, inclusive de que a produção de tragédias, no seu sentido forte, tenha ocorrido em circunstâncias históricas bem delineadas como momentos de crise, segue que o fenômeno trágico é *historicizado*. Para entender a evolução do trágico, note-se que a vivência religiosa nos tempos modernos - ao menos na maioria das religiões no âmbito do Ocidente e, sobretudo, as de inspiração cristã - passou a ser encarada como tarefa individual e subjetiva do crente.

É esta preeminência progressiva da vida interior que desvigorou o trágico e a extensão objetiva da ação trágica. Na medida em que o subjetivismo dos tempos modernos se torna mais forte, menos exequível é a tragédia. Por isso, mais do que dizer que o cristianismo é incompatível com a tragédia, deve-se colocar a raiz da debilidade na intensificação, através da história, do processo subjetivador do cristianismo.²³⁴

A diferença notável da tragédia moderna em relação à da antiguidade clássica estaria justamente associada à vigência do subjetivismo nos tempos modernos, segundo defende Bornheim, acatando as idéias de Kierkegaard e o citando:

O herói trágico (moderno) é subjetivamente refletido em si, e esta reflexão não o expulsa apenas de todo contato direto com o Estado, a família e o destino, mas frequentemente o desliga de sua própria vida anterior. [...] A tragédia moderna não tem, pois, primeiro plano épico, nem herança épica.²³⁵

²³³ Ibid. p. 82

²³⁴ Ibid. p. 83

²³⁵ KIERKEGAARD apud BORNHEIM, Ibid. , p.86. (O autor consultado traduz trecho do ensaio *Le Reflet du Tragique ancien sur le Tragique moderne* in *Ou bien... Ou bien*, trad. Prior e Guignot, Gallimard, Paris, 1943, p. 112. in nota de rodapé)

O que arremete à crise a tragédia moderna é o esvaziamento de sentido de uma ordem objetiva, metafisicamente estável. O subjetivismo funciona como repelente ao fenômeno trágico, que perde o vigor sem referência do substancial objetivo. E mais: quando o sentido de uma ordem objetiva é basicamente negativo, o trágico migra para uma dimensão cósmica em que todo esforço humano individual de desvendar seu erro ou sua culpa redonda em nada, posto que se encontra não-referenciado em qualquer positividade transcendente.

A experiência ‘trágica’ fundamental do século XX é que a tragédia se transfere da esfera humana, ou da *hybris* do herói, para o sentido último da realidade, confundindo-se, assim, com uma objetividade ontológica esvaziada de sentido – qualquer coisa como uma ontologia do nada.²³⁶

Desse jeito, a desmedida é a própria realidade objetiva, abandonando o homem na orfandade de um mundo sem sentido ou sob os desígnios de um Deus injusto que não permite critérios à priori ou transcendentais, para dimensionar a injustiça humana. Na hipótese de se considerar a supressão total de Deus, e, no caso de uma inversão em que o sentido de uma ordem objetiva é apenas circunstancialmente negativo, como em sistemas sócio-políticos injustos, o homem será a única medida capaz de instaurar a justiça.

O herói encarna a justiça, destituído de *hybris* (ou com uma *hybris* relativa, que decorre simplesmente das exigências da intriga), enquanto o mundo ou a situação objetiva é injusta: inverte-se, pois, a relação trágica.²³⁷

A tarefa do homem, nesta inversão, é encontrar/ identificar a medida e instaurá-la no mundo, que a partir dele, de sua capacidade reflexiva e de sua ação positiva, pode ser justo e ganhar sentido positivo. Desse modo, invertida, a experiência trágica moderna é possível, embora radicalmente diferente da objetivação da tragédia antiga, assentada na concepção de uma harmonia transcendente preestabelecida, afrontada, consciente ou inconscientemente, pela desmedida do homem.

Se a realidade objetiva circunstancial é injusta e se o homem é dotado de capacidade de identificar a injustiça e instaurar a justiça, a queda deve ser da realidade injusta, por exemplo, a queda ou condenação de um regime político socioeconômico injusto ou dos comportamentos preconceituosos de uma sociedade racista, sexista, classista, etnocentrista etc. E mesmo sem Deus, sem um sentido de divindade, o homem tem como “sentido imanente” um ideal de justiça terrena,

²³⁶ Ibid. , p.89

²³⁷ Ibid. , p.90 - 91

mundana, capaz de gerar a medida que ele encontra no estabelecimento de uma ética de sentido positivo e produtivo. A existência de um ideal imanente de mundo justo capaz de estabelecer uma ética aceita numa perspectiva coletiva, quer dizer, **transformada em norma**, para permitir um convívio mais harmonioso ou menos bárbaro entre os homens, significa reconhecer uma medida que ultrapassa a dimensão individual em favor de um projeto coletivo ou um sentido transcendente ao individual.

O sentido de uma ordem objetiva positiva estável é originário do próprio ideal de justiça do homem que se estabelece como ética, como norma, portanto como objetividade que antecede, questiona e é capaz de se impor sobre a desmedida, a desordem. Portanto, há um referencial de medida objetiva, ainda que ela parta do próprio homem no contexto de um Estado laico e não mais “dada” por uma divindade. **O conflito trágico, então, se dá por um confronto entre o ideal de justiça estabelecido enquanto norma, estável, e a realidade circunstancial em desordem.** Esta sim, que deve expiar sua culpa e cair em desgraça. E sendo a realidade circunstancial injusta produzida pelo próprio homem, ela é produção da parcela de homens que não têm o ideal de justiça estabelecido como norma, o que equivale dizer que o conflito é, em última análise, entre homens justos e homens injustos. Levando em consideração que a *hybris* é imanente ao próprio homem, enquanto generalidade, pode-se inferir que os homens justos procuram superá-la estabelecendo e aceitando normas e os homens injustos se recusando a empreender esta tarefa, persistindo no erro e na desmedida.

Se o raciocínio aqui desenvolvido procede, tem-se em consequência que alguma experiência trágica é possível nos dias atuais, ainda que tenha se destituído de seu sentido original, do seu sentido forte, apontando para uma transformação do fenômeno trágico. É neste ponto que se desejava chegar para tentar responder à pergunta lançada anteriormente à discussão sobre a evolução (não no sentido de melhora, mas de transformação) e de vigência do fenômeno trágico na atualidade, para conjeturar a possibilidade do programa *Linha Direta* vir a operar, oferecer ou refletir algum tipo de experiência trágica.

Viu-se que **no âmbito do Estado laico, a medida é dada pela norma dos homens ou pelas leis.** As leis brasileiras – em particular, a Constituição e o Código Penal – funcionam como o referencial de justiça, ainda que como tradução reflexiva do ideal de justiça de alguns homens, que representam, em tese, a maioria. No *LD*, tem-se a reprodução da desmedida radical do *vilão*, do homem injusto, que produz a *catástrofe* em desrespeito às leis que representam a medida. Deixando para trás, o *caráter* do vilão – aspecto já bastante referido aqui neste estudo -, mas enfatizando sua *ação catastrófica*, ele é um homem em desmedida. Por outro lado, embora se disponha de leis relativamente estáveis (ainda que imperfeitas e a demandar reformas) como medida, a realidade

objetiva que se apresenta é que os sistemas policiais e judiciais são ineficientes. A máquina policial contaminada pela corrupção, brutalidade e ineficácia; o sistema judiciário moroso e inepto; a sociedade assentada nos contrastes da concentração de renda em mãos da minoria e da miséria absoluta da maioria, desempregada e sem perspectiva e, para quem o Estado está ausente em todos os setores, decorrendo daí que um poder paralelo e criminoso ocupe estes espaços vagos, tudo isso conspira para neutralizar as leis, a medida.

A escalada da violência em conseqüência de uma complexidade de fatores que não cabem aqui enumerar, mas sugerir como fatores de desmedida gerada no âmbito da realidade objetiva vigente configura a “situação trágica” que se consolida na atualidade brasileira, já que a aspiração geral é contra a impunidade ampliadora/ facilitadora da violência e que o retorno à medida das leis eficientes seja, de fato, o referencial. Em outros termos: existe a medida da lei relativamente estável, mas não completamente estável, porque atravessando um momento histórico de crise acentuada entre forças (ou concepções) antagônicas representadas, por um lado, pela parcela que aspira e acredita na justiça (na coerção eficiente das leis) e, por outro, pela parcela, nada desprezível, que não se vê amparada por esta justiça e, portanto, não a crê e não a aceita como medida, estabelecendo suas próprias “leis paralelas”. Admitindo-se que o “fenômeno trágico” se instaura em momentos históricos delineados como de crise profunda entre concepções de vida, e, neste caso, por concepções que garantam a sobrevivência dessas parcelas da sociedade em contraste acentuado, tem-se o terreno fertilizado para uma experiência trágica.

Permanece que a medida é a lei, que é desrespeitada tanto pelo criminoso, quanto pela sociedade em geral que o fermenta e não o pune, ele que é o culpado direto da ação catastrófica, punindo, em conseqüência, toda a sociedade, também culpada, não só por ser omissa em relação à impunidade, mas por ser o próprio fermento da injustiça traduzida nos contrastes que está a cooptar, configurando uma circularidade da culpa, do erro, da desmedida. Acrescente-se que esta parcela considerável de homens em desmedida com as leis é parte e corpo da mesma sociedade.

O programa *Linha Direta* se vale basicamente da revolta/ indignação que a sociedade alimenta no tocante à impunidade dos criminosos ou dos agentes diretos das catástrofes. Portanto, recorrendo ao sentido da culpa individual de alguns infratores, particularizando esta culpa, ao tempo que isenta a sociedade em geral de sua culpa. E mais, chamando esta sociedade à responsabilidade de ajudar a fazer a justiça particularizada, ao fornecer, quando possível, o paradeiro dos foragidos. Nesta trilha transparece que programa *LD* e sociedade (representada aí pela larga faixa de público que lhe dá audiência) aspiram o mesmo objetivo de restabelecer a medida estável da lei eficiente, ainda que para isso se necessite de reformas na legislação. E, neste caso, ambos não estão focados na culpa geral da sociedade mantenedora de contrastes sociais e

econômicos, mas tão-somente nas fragilidades das instituições que desestabilizam a medida da lei, ou melhor, que são incapazes de a assegurar. A coerção/ punição da lei eficaz é o que importa para manter o sentido da ordem objetiva no campo de uma estabilidade aceitável.

Talvez se possa conjecturar que ao assistir a mimese de ação produzida pela simulação do *LD*, a partir de um acontecimento real, e por empatia com a *vítima*, a sofredora da catástrofe, o telespectador se apiede dela e seja acometido pelo sentimento de terror, já que pode estar exposto à situação semelhante. Por rejeição ao *vilão*, seja levado à revolta, à indignação, ao medo, ao sentimento de “vingança justa” ou de querer punir o culpado e, por fim, à denúncia. Nesta hipótese, o telespectador, por um processo empático com a vítima, por uma tendência de sentir o que sentiu a vítima naquela circunstância extrema de violência não teria sua energia gasta, jogada fora como dor acomodada e aplacável na impotência de um sentimento sem conseqüência, se puder colaborar efetivamente na punição do culpado, o causador do sofrimento de outrem, com quem se identificou, pelo poder de persuasão da mimese de ação.

Embora a probabilidade de conhecer e de estar em condições de fornecer pistas do paradeiro de foragidos seja bastante reduzida ao telespectador individualmente, a chance disso ocorrer por ação de algum entre os milhares que assistem ao programa se multiplica, como, de fato, se constata nos números da incidência de acusados e ou condenados capturados pelo auxílio do público nesta tarefa de delação. Mesmo nesta circunstância, o telespectador apiedado da vítima, em terror pelo que lhe aconteceu e que poderia acontecer a si próprio ou a qualquer de seus entes queridos, deseja, *conforme os sentimentos humanos* destacados por Aristóteles, que ele seja localizado e detido. E, se isso ocorre, a descarga de emoções ou o alívio de tensão psicológica proporcionado pelo processo empático gera também uma satisfação prazerosa ao que constata, ao menos, o encaminhamento de uma punição ao culpado.

O tipo de reconciliação desejada pela sociedade neste “conflito trágico” se resolve na opção de punir seus membros em flagrante desmedida, enquanto que a desmedida da própria sociedade permanece no âmbito de sua falsa glória, da sua pseudojustiça, do seu aparente desejo de promover o princípio da igualdade da lei perante os homens, estes, já de origem, desiguais na sociedade.

Já se destacou, aqui neste estudo, que a prolongada veiculação do *LD* para uma gigantesca audiência constitui um indicador do prazer auferido pelo telespectador contumaz com a espécie de enredo ali veiculado, predominantemente centrado em conteúdos violentos ou mais especificamente em crimes previstos em lei, portanto, acontecimentos que afrontam a medida da realidade objetiva e relativamente estável, representando a desmedida (*hybris*) de seus agentes.

Em conclusão do confronto que se empreendeu aqui entre o modelo aristotélico para o drama sistematizado na *Poética* e o padrão de construção do *Linha Direta* sugere-se que muitos aspectos encontram coincidências, aproximações e afastamentos, mas que predominam condições para afirmar que o programa adota, em suas linhas gerais, a raiz de tradição aristotélica, que afinal forneceu os fundamentos de uma diversificada família de estéticas dramáticas, a que se costuma referir como **tradição dramatúrgica ocidental**.

Embora o *LD*, enquanto composição mimética interna, se afaste das situações de argumento recomendadas para obtenção dos sentimentos de terror e piedade, e que o fenômeno trágico, em seu sentido forte, originalmente objetivado na tragédia Ática, não seja reproduzível nos dias atuais, tende-se a concluir que, por meio de uma transformação ou mesmo de uma inversão de sentido da experiência trágica, ressaltada como *historicizada*, algum tipo de experiência a ela afiliada é possível observar na atual sociedade brasileira, e que o programa reflete esta *tragicidade*, sob o ângulo de proporcionar uma falsa reconciliação da sociedade com ela própria, ao operar e oferecer à audiência as condições de uma vivência empática com as personagens, avançando neste processo de identificação/ rejeição a ponto de disponibilizar ferramentas para que possa mudar o destino ou fortuna dos agentes culpados das catástrofes, a quem aspira que expiem sua culpa, seu erro, sua desmedida, em desacordo com a medida da realidade objetiva, que é a lei estabelecida pelo homem e a partir dele, no Estado laico.

9. Influências de estéticas modernas no *Linha Direta*

A incursão que se realizou através do texto fundador da teoria e crítica da tradição dramatúrgica ocidental, a *Poética* de Aristóteles, que apontou as matrizes que orientaram - e que continuam, em larga escala orientando - a produção ficcional no Ocidente, multirefletida em tantas estéticas modernas através de re-significações várias, conduz a nossa investigação a avançar sobre as que mais elementos carregam, em semelhança, aos apropriados pela opção estética do programa *Linha Direta*. Elegemos o melodrama e o *Grand Guignol*, como referentes das influências mais aparentadas ao tipo de *realismo grosseiro* do *LD*.

9.1 O melodrama

A lenta metamorfose que atingiu durante todo o século XVIII os gêneros artísticos tradicionais, e em particular o teatro, unida ao surgimento, com a Revolução francesa, no final do período, de um público que incluía os setores populares, sensibilizado ao máximo por anos de

mudanças radicais e sangrentas, contribuiu para o nascimento do que convém denominar, com toda propriedade, uma estética melodramática²³⁸.

Verdadeira febre pelo teatro se intensificou neste período e o decreto liberal de 1791, na França, que autorizava qualquer cidadão a “construir um teatro (aberto ao) público e representar obras de todo os gêneros”²³⁹ traduziu e veio a coroar a irresistível atração pelo que se representava nos palcos, lugar privilegiado que transformava em mitos e encantamentos as situações de violência que se desenvolviam nas ruas até à exaustão. A fórmula melodramática assumiu sua forma definitiva, no final do século, correspondendo a uma moral que preenchia, nesse momento, as aspirações de todos os setores da população.

*La pasión de las clases más populares se alimenta com o espectáculo de la virtud oprimida y triunfante; e así perdurará por todo lo que resta del siglo. La burguesía, que se adueña de los negocios públicos, aplaudió también el melodrama, porque reaccionaba contra los excesos del teatro anticlerical y del teatro negro importado de Inglaterra, [...]. Además, la burguesía apreció el melodrama porque atemperaba y ponía cierto freno a las tentativas más audaces del teatro de la Revolución, practicaba el culto de la virtud y de la familia, exaltava el sentido de la propiedad y los valores tradicionales, y en definitiva proponía una creación estética que ajustaba sus formas a reglas muy precisas. Y mientras tanto la aristocracia – tanto da antigua como la nueva – no se privó de descender a codearse con el público de los Boulevards, para asistir a espectáculos que preservaban, al menos en el melodrama clásico, el sentido de la jerarquía y el reconocimiento del poder vigente.*²⁴⁰

O poder recém instaurado, através de uma censura eficiente e discreta, e com a cumplicidade mais ou menos consciente dos autores, utilizou o mais que pôde o entusiasmo popular pelo melodrama, já que este oferecia uma visão da sociedade em que se exaltavam às virtudes civis, militares e familiares, reconciliava todas as ideologias numa tentativa de reconstrução nacional e moral, ou ao menos na busca de um fortalecimento das instituições sociais, morais e religiosas. A característica quase institucional destes dramas foi percebida por alguns comentaristas e, desde os primeiros sucessos do gênero, os críticos e autores buscavam determinar, ainda que sob abordagens diversas, as origens desde novo gênero. Inquietos com a acorrida de multidões aos teatros dos *boulevards* (*Ambigu-Comique*, da *Gaité* ou da *Porte-Saint-Martin*)

²³⁸ THOMASSEAU, Jean-Marie. *El Melodrama*. (Tradução sem assinatura para o espanhol da edição francesa de título original: *La mélodrame*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984). México: Fondo de Cultura Económica, Encuadernación Progreso, 1990. 158p. p. 11.

²³⁹ *Ibid.*, p. 11

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 12

deixando salas oficiais esvaziadas, os críticos torceram o nariz desprezando o melodrama que alterava tantos hábitos estéticos e cuja originalidade não percebiam.

Mas os dramaturgos, em particular o célebre Pixérécourt (apelidado de o “*Corneille dos boulevards*”, autor do estrondoso sucesso *Coelina ou l’Enfant du Mystère*, de 1800, traduzido para vários idiomas e apresentado por toda Europa), trataram de buscar as origens do melodrama em gêneros nobres, orgulhosos que estavam com a missão de humanistas do teatro, para enfrentar a oposição que, com frequência, o taxava de gênero inferior. O melodrama coexistiu com este estatuto ambíguo, durante todo o século, recebendo o aplauso do público e o desprezo dos críticos.

*Cuando la historia literaria habla del melodrama y de sus orígenes, lo hace casi siempre en términos de esclerosis y de decadencia, explicando as veces el nacimiento del género como un debilitamiento de la tragedia. Es cierto que la tragedia – cuyas transformaciones trató Voltaire de provocar y teorizar – va abandonando poco a poco, a lo largo de este siglo XVIII, sus dimensiones metafísicas, sustituyendo los conflictos psicológicos por debates morales y adoptando una estructura novelesca más patética que trágica. Los efectos teatrales se multiplicaron en ella en detrimento de la “tristeza majestuosa”.*²⁴¹

Pode-se dizer que as pretensas buscas da origem do melodrama nas tragédias clássicas se mostram por demais lisonjeiras, tanto para os autores quanto para o público deste gênero, que mais aproximadamente estaria do *drama burguês*, pelo viés da exploração sistemática dos efeitos patéticos. Os criadores do chamado *melodrama clássico* (1800-1823) trataram de alicerçá-lo com regras precisas e concepções dramáticas que enfatizavam sua missão pedagógica de promover a “sã moral e a boa política”. A vocação educadora teria que se adaptar ao público heterogêneo, em boa parte inculto. Pixérécourt declarou que escrevia suas peças para pessoas “que não sabem ler”. Mas, entre outros autores, assumiu o papel de teórico a fim de dotar o novo gênero de estatuto literário e teatral que o conferisse prestígio.

*Para lograrlo, los melodramaturgos atenuaron los extremismos revolucionarios, implataron sus códigos en nombre de la verosimilitud y la decencia, aspirando en una primera época a vincular el espíritu del melodrama con el prestigio de la tragedia.*²⁴²

²⁴¹ THOMASSEAU. Op. cit. p.17

²⁴² THOMASSEAU. Op. cit. p.28

O acatamento da “regra das três unidades” (ação, tempo e lugar) – uma interpretação equivocada herdada do Neoclassicismo às recomendações de Aristóteles para o drama – foi um sintoma deste esforço por uma organização técnica normativa do melodrama. Não faltaram também preocupações mercadológicas: o título das peças teria que ser atraente, causar efeito. Um dos mais famosos autores de sua época, Hapdé, dizia que “para fazer um bom melodrama basta conseguir um título e calcular bem seu efeito”. O impresso francês *Courrier des Spectacles* fornece a mesma idéia: “Os autores conheciam o poder das palavras. Um nome extraordinário é uma espécie de talismã para a multidão. Sua imaginação se põe a julgar de antemão, forja mil idéias singulares [...]”(tradução da autora).²⁴³

O popular melodrama colocava em cena “os bons e os maus em situações apavorantes ou enternecedoras”²⁴⁴ e o objetivo era comover o público. Apesar da pouca preocupação com o texto literário que não chegou a revelar autores de talento estilístico notável, mas, se valendo de “grandes reforços de efeitos cênicos”²⁴⁵, a onda do melodrama foi capaz de produzir uma geração de criadores que tinham qualidades e afinidades evidentes com o trato da cena e sem que tivessem sempre consciência disso, “provocou uma nítida diferenciação entre o literário e o teatral” (tradução da autora)²⁴⁶. “Esta forma se desenvolve no momento em que a encenação começa a impor seus efeitos visuais e espetaculares, a substituir o texto elegante por golpes de teatro impressionantes”.²⁴⁷

Os ingredientes usuais e o tratamento maniqueísta são estruturados numa codificação mais ou menos fixa: harmonia inicial, infelicidade causada pelo tirano ou traidor perverso, triunfo da virtude, castigos e recompensas. As personagens, claramente configuradas no terreno da maldade ou da bondade,

[...] não têm nenhuma opção trágica possível; elas são poços de bons ou maus sentimentos, de certezas e evidências que não sofrem contradição. Seus sentimentos e discursos, exagerados até o limite do paródico, favorecem no espectador uma identificação fácil e uma catarse barata. As situações são inverossímeis, mas claramente traçadas: infelicidade absoluta ou felicidade indizível; destino cruel que acaba se arranjando (no melodrama otimista) ou que permanece sombrio e tenso, como no *roman noir*; injustiças sociais ou recompensas feitas à virtude e ao civismo.²⁴⁸

²⁴³ Ibid. , apud THOMASSEAU. p. 32.

²⁴⁴ PAVIS. Op. cit. p. 238

²⁴⁵ Ibid. , p. 238

²⁴⁶ THOMASSEAU. Op. cit. p. 8

²⁴⁷ PAVIS. Op. cit. p. 238

²⁴⁸ Ibid. , p. 238-239

Note-se que Pavis expressa a inverossimilhança das situações calcadas em pólos estanques, embora a verossimilhança tenha sido justamente uma das preocupações manifestadas da cena melodramática, que recorria à “regra das três unidades”. A principal justificativa, em geral, invocada da função das tais unidades é a exigência da ação verossímil. A cena unificada teria o poder de dar ilusão ao espectador do *feito de real*, como reza a cartilha neoclássica. O espectador não aceitaria em duas horas de representação passar por lugares e temporalidades múltiplas, já que ficariam perceptíveis os vazios da construção dramática, provocando efeito de distanciamento. Mas mesmo esta idéia pode ser entendida no sentido inverso: concentrar o acontecimento obrigaria a cortes, omissões e manipulações pouco verossímeis. Há aí um paradoxo que, de qualquer sorte, tem sido superado pela dramaturgia posterior ao classicismo europeu.

É, portanto, preciso procurar em algum outro lugar que não numa noção de verossimilhança absoluta, a justificativa das regras das unidades, e primeiro explicá-las pelas condições materiais dos palcos do século XVII: apesar de toda maquinaria, as mudanças de lugar e de tempo são imediatamente visíveis e obrigam ao público a aceitar uma convenção simbólica, pois o palco não se transforma ainda, como no final do século XIX, num lugar ou um tempo outros.²⁴⁹

É atribuída às limitações técnicas da época essa justificativa dos neoclássicos focada nas unidades que revela uma ambigüidade quanto à verossimilhança. Mas destaque-se que a concentração da cena por eles defendida é uma aceitação, ao mesmo tempo, da convenção teatral, do jogo teatral. Trata-se, portanto, de divisar se a cena se propõe mais à ênfase de “mascarar” a representação para conferi-la um efeito ilusionista de real da ação humana ou aceitar sem reservas o caráter artístico e teatral da representação – um assunto hoje já completamente absorvido pela consciência contemporânea, sobretudo pela vivência histórica e a coexistência de tantas dramaturgias que rejeitaram radicalmente estes cânones, haja vista que a forma dramática começou a ser trincada por intervenções épicas desde o século XIX e que as unidades foram pulverizadas mais nitidamente no século XX, inclusive a da “ação una” (única que ainda goza de certa aceitação consensual dos teóricos e dramaturgos), visto que a multiplicidade e complexidade expulsaram a idéia de mundo unificado e a consciência unificadora do homem.

Neste sentido, outro argumento é freqüentemente invocado para explicar a arraigada convicção dos neoclássicos quanto às unidades, em particular, à da ação. Diz respeito e

²⁴⁹ PAVIS. Op. cit. p. 424

corresponde à concepção de mundo centrada no homem: “[...] a crença universalista e fixa no homem que pretende decidir de uma vez por todas a natureza humana e os meios artísticos de representá-la”²⁵⁰. O humanismo clássico pretendeu resolver o mundo em base da universalização do homem.

O homem clássico é, primeiro, uma consciência inalienável e indivisível que se pode reduzir a um sentimento, uma propriedade, uma unidade (quaisquer que sejam os conflitos que são o tema das peças, mas que são feitos para ser resolvidos [seja de maneira feliz ou catastrófica]). Com a força desta unidade das motivações, das ações, o teórico não supõe, por um segundo sequer, que também a consciência possa ela também explodir, a partir do momento que não mais refletir um mundo unificado, universalizado e que surgir uma falsa consciência, ruptura social ou psicológica. A partir do momento que há corte e dialogismo [...] a unidade que dá segurança voa em estilhaços, o dialogismo e a diversidade a substituem.²⁵¹

Procedeu-se, aqui, uma digressão, inclusive de recuo no tempo, em torno da “regra das três unidades” pela necessidade não só de preencher uma lacuna quanto às interpretações neoclássicas sobre a tradição aristotélica que estavam a exigir alguma abordagem e que afinal surgiu a oportunidade, mas, lembre-se que ela foi introduzida na seqüência de tecer observações quanto ao comentário de Pavis à inverossimilhança das situações no melodrama e a este ponto retorna-se, agora. Tal observação é fruto justamente da inverossimilhança que se revela aos olhos contemporâneos a polaridade entre bem e mal tão fortemente definidos quanto na cena melodramática. Esta mesma polaridade está presente não só na construção dramaturgica das situações que levam até as extremas de violência, quanto nas personagens *vítima* e *vilão* do *Linha Direta*.

Note-se também que a missão didática expressa nas lições morais de evidenciar que o vício (o crime) deva ser punido e castigado e a virtude deva triunfar está posta no superobjetivo do programa. Assim como está claro o *approach* ao patético de herança novelesca, traduzidos nos tons emocionais concentrados nos dolorosos depoimentos dos parentes da vítima, mas fartamente distribuídos em toda narrativa e em particular na cena principal do crime. A comoção dolorosa, o sofrimento, enfim, o *pathos* é sobremodo requisitado. Há uma clara ênfase sobre a manifestação de tais sentimentos penosos, com tendência à afetação e à exacerbação.

²⁵⁰ Ibid. , p. 424

²⁵¹ Ibid. , p. 424

Assim como o freqüente monólogo ao início do melodrama clássico que recapitula acontecimentos anteriores ao desenvolvimento da ação representada ou que aparece no transcorrer da peça para atualizar e explicar o público sobre aspectos que terão importância e consequência na trama, o *monólogo patético* é uma marca da estética melodramática. Tem uma função inequívoca de provocar ou manter o *pathos*. Seja encenado pelo personagem malvado expondo suas crueldades, perversidades de sua alma ou seu remorso, ou venha protagonizado pelo bem encarnado na vítima, que se lamenta e roga pela Providência, o monólogo patético é enfatizado por acordes da orquestra e por pontos suspensivos no texto.

Provocar ou manter o *pathos* parece bem explorado na estrutura do LD, não só na colocação estratégica dos depoimentos dos parentes e amigos da vítima (na impossibilidade dela mesma vir a depor, já que quase sempre é vítima fatal), em vários momentos da montagem narrativa, mas a intensificação do *efeito patético* por *pontos suspensivos da fala* que é natural dos depoimentos comovidos – já caracterizados em capítulo anterior como *monólogos* ou *diálogos*²⁵². Esta naturalidade do discurso fragmentado, suspenso ou entrecortado pela comoção, pelas lágrimas ou revolta, no entanto, merece ênfase tanto em sua cobertura de tempo de exposição (tempo da cena “muda”, porém muito significativa), quanto na aproximação da cena em *close*, em *zoom* da câmara sobre detalhes do corpo: sejam mãos ou tez que se contraem, sejam lágrimas que explodem ou mesmo a tentativa de contenção dessas emoções dolorosas. A sonoplastia, por sua vez, poderá optar por um silêncio expressivo ou acordes enfáticos da dor, de fato sentida.

Foram recursos recorrentes do melodrama quantidades generosas de *apartes*, utilizados em geral pelo personagem mau a fim de atualizar o espectador das complicações da intriga e de suas verdadeiras intenções. Considera-se aqui que o monólogo carregado de *pathos* no LD exerça também uma função de *aparte* na estrutura narrativa, porquanto parece muitas vezes dirigir-se diretamente à audiência. Percebe-se como um desabafo que precisa ser gritado, denunciado, quando não tem o apelo direto à contribuição pública para que se faça a justiça e ou a exigência às autoridades policial e jurídica de reparo, do castigo merecido ao criminoso.

Sobre a temática geral do melodrama as semelhanças com o LD transparecem ainda mais evidentes. Um artigo do parisiense *Diário de Debates*, de 1823, ao comentar *La Pauvre Orpheline* (*A Pobre Orpheline*), de Caigniez e Paccard, resume os elementos principais da temática melodramática tradicional:

²⁵² Recorde-se que os depoimentos dos parentes e amigos da vítima foram considerados *monólogos* quando aparecem em montagens que não incluem o interlocutor/ entrevistador, e quando essa presença do repórter é perceptível na edição, como *diálogo*.

“El interés de este melodrama parte de la misma base que todos os melodramas pasados, presentes y futuros. Aparecen en ellos un opresor y una víctima; un malvado poderoso que aplasta la debilidad y la virtud, hasta el momento en que el cielo se inclina por el inocente y fulmina al culpable. Todo esto no es nada nuevo, pero encuentra eco en un fondo inagotable de justicia y de humanidad que late en los espectadores del Boulevard. Todos los días derraman nuevas lágrimas por la jovencita perseguida, y arrojan torrentes de aplausos ante el castigo del monstruo que sacrifica a sus pasiones los derechos más sagrados de la naturaleza.”²⁵³

Opressor e vítima. Vilão e vítima. Criminoso que oprime sua vítima. O tema da *perseguição* é o eixo de toda intriga melodramática, protagonizada por um malvado que personifica esta perseguição, de acordo com a distribuição maniqueísta das personagens. Perseguição implacável à vítima que urge reparação. Antes, o mundo apresenta o espetáculo de sua própria harmonia. As peripécias dramáticas geram um violento patetismo de intensidade crescente no desenvolvimento das cenas. E, no momento que tudo parece indicar o triunfo definitivo do mal, acontece algo que reverte no sentido de propiciar um castigo exemplar e consagrar a vitória da virtude sobre o vício. Depois do castigo merecido se dissipam os males e tudo volta a ingressar numa ordem cujo equilíbrio havia se quebrado.

No *LD*, tem-se a idéia de uma harmonia anterior à catástrofe. E a catástrofe ocorre invariavelmente. O mal vence, ainda que temporariamente. Mas uma harmonia relativa poderá ser restabelecida por uma nova perseguição, sim, no vetor contrário: ao agente gerador da catástrofe. Uma perseguição reparadora daquela que gerou o crime. A perseguição que se deseja deve ser empreendida ao perseguidor e algoz da vítima. O telespectador é convocado a auxiliar nesta *perseguição reparadora* que há de castigar o vício, com a prisão do foragido acusado de ou já condenado por crime e sua submissão à lei.

No melodrama tradicional, a perseguição termina em um ou vários *reconhecimentos*, marcando-se com “a voz do sangue” ou “a cruz de minha mãe” o apogeu patético do drama, acentuado ainda mais pela técnica recém-introduzida nos palcos do *quadro vivo*, que cristaliza a cena com os personagens imóveis, cena ainda mais impressionante pelo auxílio de vibrações tremulantes da orquestra. A força dos laços familiares (“a voz do sangue”), além de se constituir numa fatalidade impossível de ser driblada, forja um jogo de preparação patética e dramática muito utilizada pelo melodrama: o *pressentimento*. O *reconhecimento pressentido* será retardado ao máximo e só ocorre coincidindo com a obra da justiça. A perseguição mantém o suspense até que

²⁵³ Apud. THOMASSEAU. Op. cit. p. 35-36

se livra o espectador desse “sofrimento” com um brusco reconhecimento. E quanto mais abrupto for o reconhecimento, mais poderoso será o efeito patético.

São pertinentes aqui algumas observações comparativas com o *LD*. Sobre o *reconhecimento*, entendido como reconhecimento de pessoas (geralmente parentes) que vá importar em reversão de expectativas ou peripécias, já se disse que ele não é elemento interno da trama no programa televisivo em análise, pelo menos de maneira recorrente, e é remetido invariavelmente ao telespectador a quem cabe a tarefa de dar pistas do foragido, completando a tarefa do “drama” por um desenlace mais palatável da história. Pode ocorrer reconhecimento na tessitura interna da trama, por conta de alguma testemunha do crime, mas nada que venha a reverter o acontecimento catastrófico, este sim, definitivamente recorrente. Argumentou-se anteriormente que se o reconhecimento pudesse ser estendido a uma noção de reconhecimento de caráter, de personalidade, aí sim, o *LD* apresenta alguns casos exemplares. E associado ao elemento *pressentimento* se detectou alguns episódios, como o que foi apresentado em 19 de setembro de 2002, em que um marido pressente e chega mesmo a ter visões do assassinato de sua esposa por um antigo amigo da família e vizinho já mantido afastado do convívio, por ter demonstrado sua cobiça sobre a tal mulher. Este pressentimento, premonição ou mais apropriadamente *previsão* teria sido possível pela aparição do espectro (elemento de *féerie*²⁵⁴) de sua mãe falecida, que lhe teria avisado até mesmo do dia do crime, que afinal se confirmou. Além desse, casos em que mães pressentem alguma catástrofe com seus filhos são sobremodo freqüentes no *LD*.

O melodrama clássico concede um plano secundário às intrigas amorosas. O amor estragaria ou subverteria a divisão maniqueísta da humanidade em indivíduos bons e maus, tal como propõe o melodrama. Em sua ética, o amor é uma paixão e como tal é um erro contra a razão e o bom senso, um fator de desequilíbrio pessoal e social, que só acontece, basicamente, aos malvados e aos tiranos. Para os heróis, o amor não deve ser mais que um descanso, um esparecimento, um consolo, um recreio, um prazer moderado. Na escala de valores melodramáticos, ele é colocado abaixo dos sentimentos de honra, patriotismo e do sublime amor filial e maternal. Nos malvados ele se reduz a gestos e palavras que não escondem a ambição de apoderar-se de bens, dotes e heranças. Em suma, o melodrama prefere, ao amor paixão sexual preterido, a expressão patética do amor

²⁵⁴ Chama-se *féerie* (diretamente do francês, sem correspondente em português) a uma peça que se baseia em efeitos fantásticos, maravilhosos, espetaculares e de magia. Entre os elementos de *féerie*, podem se listar a aparição de fantasmas, mortos, espectros, seres maravilhosos e mitológicos (fadas, duendes etc). A citada simulação do caso optou pela encenação da visão sobrenatural do homem, utilizando-se de efeitos visuais produzidos a partir da capacidade tecnológica e da maquinaria do veículo. A solução cênica por *deus ex machina* é sobremodo facilitada pelas mídias eletrônica e digital. Opondo-se a uma solução “lógica”, não parece automática e necessariamente artificial e irrealista se o espectador acreditar na concepção de que a intervenção divina ou sobrenatural é aceita como verossímil. Além disso, pode o receptor pactuar da fantasia como tal, lhe emprestando “fê cênica” no plano de representação simbólica, na cena não realista.

filial e maternal contrariado por separações, desaparecimentos e, ao final, coroando-a com o reconhecimento reconciliador. Contudo, a partir de 1815, sob influência da sensibilidade romântica, o melodrama vai dando importância crescente a amores desditosos.

Já se disse que os personagens do melodrama tradicional assumem polarização absoluta em extremos monolíticos: bons de um lado e perversos do outro, sem qualquer convergência possível. Há identificação precisa entre as funções dramáticas com os caracteres. Tal identificação imediata é facilitada pela caracterização visível, incluindo aparência física e gestos bastante codificados das personagens. Como se não bastasse, essa leitura instantânea oferecida ao espectador era ainda reforçada pelos personagens secundários que o permitirão identificar e classificar os principais. O processo se completa através de um jogo mudo muito codificado e por meio da audição de uma frase musical particular, que anunciava ou acompanhava a entrada de cada personagem em cena.

*Es fácil comprender, entonces, la predilección del melodrama por los personajes mudos, cuyo lenguaje mimado se adecuaba a esta ética simplificada. Únicamente el malvado, en su relativa complejidad, se permitía a veces equívocos de lenguaje.*²⁵⁵

É irresistível aqui ressaltar a quase total abolição dos diálogos entre as personagens, nas simulações do *LD*. Eles já foram até mais utilizados em suas edições iniciais. Mas, devido à ambígua circunstância de reproduzir diálogos que teriam supostamente acontecido no episódio real, muitas vezes sem qualquer testemunha que viesse a confirmar o conteúdo, e que tal se constitui numa tensão à credibilidade da cobertura jornalística, gerando críticas contundentes de analistas vários, o recurso dialógico praticamente desapareceu das simulações. Atualmente, ele tem uma função bastante limitada de reforço da ação, através de expressões próximas das monossilábicas em cenas de confronto físico das personagens, em que a ausência total de reações verbais pareceria bastante inverossímil, ou em cenas coletivas em que testemunhas sobreviventes à catástrofe pudessem reconstituir as falas. De qualquer sorte, permanece que as personagens em ação no *LD* se aproximam, também neste ponto da mudez, das melodramáticas, num sintoma coincidente da *ética simplificada* que transparece da abordagem do programa.

As personagens do melodrama são *personas*, máscaras em seus comportamentos e falas acentuadamente codificadas e identificáveis de imediato. Tal tipologia fixa se pode reduzir a algumas máscaras mais recorrentes: o mau, a vítima inocente e o cômico, entre os tipos principais, e o protetor misterioso e o nobre pai, entre os secundários. Os malvados do melodrama podem se encontrar em um mau-caráter da família que corrompe a criança da casa, mas a preferência dos

²⁵⁵ THOMASSEAU. Op. cit. p. 42

autores recai sobre um que chega repentinamente e sabe de um segredo comprometedor do herói ou da heroína. A aparência física desse vilão é estereotipada: cabelos negros, olhos cinzentos e rosto pálido. Em cena, cochicha, torcendo olhos e lançando maldições com voz cavernosa e ameaçadora. Em geral este vilão é ateu, estrangeiro, exilado ou desertor do exército. Ao final, raramente recebe o castigo fatal, mas é mais comum acabar preso.

Outro vilão do melodrama burguês é “o grande senhor malvado” que apresenta outro aspecto físico, de falsa aparência de honestidade e grandeza, mas logo se denuncia ao demonstrar seu orgulho e crueldade. Seu fim será mais violento que de outros vilões e virá por uma derrota num combate ou duelo, ou mais freqüentemente será tragado por uma catástrofe natural. Ao “mau-caráter da família” e “ao grande senhor malvado” correspondem no melodrama histórico o “conspirador” e o “tirano”. O primeiro é um tipo que vai fomentar complôs contra soberanos magnânimos, clementes e justos, com artimanhas e habilidades incríveis, além de parecer ter o dom da onipresença, e é movido pela ambição ou vingança. Recorre ao auxílio de subalternos e outros bandidos, mas será desmascarado numa festa, onde estava disfarçado. O “tirano sanguinário” é mais ambíguo: personagem de contrastes é ao mesmo tempo bonachão e brutal e, ao final, corrige-se e passa a ser um monarca modelar. Quando isso não ocorre, os tiranos podem se apaixonar e entrar em conflito com o herói, o rival superior, e acabar morrendo em batalhas, duelos ou no cadafalso.

Thomasseau chama atenção para o fato de nenhum desses tiranos serem franceses. Os mais sanguinários são ingleses, os mais apaixonados, italianos, os mais tolos, espanhóis e os mais cruéis, porém os que mais se arrependem, os orientais²⁵⁶. Note-se o sentido subjacente do etnocentrismo de viés nacionalista da clássica dramaturgia melodramática francesa em evidência nesta opção da nacionalidade dos vilões. Alguns tipos menos recorrentes são: o do malvado que se arrepende, utilizado nas peças que pretendem por em relevo a clemência do herói, e a mulher má, tipo raríssimo, já que o melodrama atribui às mulheres o papel de guardiãs das virtudes familiares. Os bandidos, o confidente do malvado, os assassinos a soldo são todos comparsas de segundo plano, visto que o vilão é um solitário. *“Pues la justicia final parece más poderosa cuando se abate sobre um solo culpable: la dispersión disminuiría sus efectos dramáticos”*.²⁵⁷

Isto está a sugerir uma associação com aquela idéia que se lançou aqui, por ocasião da reflexão sobre a evolução do trágico, a respeito da particularização da culpa ao indivíduo criminoso, numa sociedade que, por sua vez, tem sua culpa no cartório por manter e cultivar os contrastes sociais geradores de violência, ao legitimar regimes sócio-econômicos injustos, e,

²⁵⁶ Ibid. , p. 44

²⁵⁷ Ibid. , p. 45

portanto, constituindo-se em cooptante dela mesma e, em conseqüência, comparsa do crime, numa circularidade de culpa. O castigo individualizado, caso a caso, parece ter um efeito dramático mais potente, segundo afirma Thomasseau. E este é o que interessa ao *LD*, como representante do *status quo* da sociedade de que faz parte e para quem veicula suas mensagens. Mas para fenômenos de violência generalizada como o crime organizado carioca, com seus tentáculos em diversas instâncias do poder, e raízes bem fincadas na ausência do Estado (e seus serviços que seriam necessários) nas áreas de pobreza, a questão ultrapassa a esfera do indivíduo culpado, para expor o problema social bem mais complexo e abrangente. Este que extrapola os limites do dramático para se constituir num dilema trágico da sociedade de classes de extremos contrastes.

Mas voltando ao melodrama, observa-se que o personagem malvado, por conta da perseguição a que submete sua vítima, é o motor deste gênero. Sem suas articulações maldosas, a trama perderia a sua essência, a sua característica, todo o seu sabor dramático e exacerbação patética. Sobre isso, destacou-se já neste estudo que é o *vilão* quem conduz a trama no *Linha Direta*, sendo então considerado o protagonista principal da história. No melodrama tradicional, o desenlace sem o castigo do vilão deixaria insatisfeito um público ávido de compensações, “que espera o mau à saída do teatro para vaiá-lo” (tradução da autora)²⁵⁸, assim como o público do *LD* que, se tiver uma pista do foragido, vai ao telefone fornecê-la ao *call center* do programa ou se sente compensado ou aliviado com sua captura.

No outro pólo da tipologia melodramática, os personagens não são tão diversificados quanto os maus. A vítima inocente e perseguida tem a função dramática de enfrentar situações terríveis de opressão que vão despertar sentimentos de comiseração. As mulheres e as crianças vão melhor desempenhar este papel patético. A mulher representa a encarnação das virtudes domésticas, esposa exemplar, mãe amantíssima, que sofre com dignidade os ultrajes. São criaturas dóceis, boas, bonitas, generosas e devotadas ao extremo, sensíveis, com capacidade inesgotável de sofrer, chorar e enfrentar o infortúnio de separar-se de seus filhos amados. Além de aceitarem com boa dose de conformismo a dupla submissão conjugal e filial, enfrentam freqüentemente maldições paternas, violações, a desconfortável situação de casamentos secretos, entre outras. É uma sofredora por vocação. Só a partir de 1815, com a ascensão daquela sensibilidade do romantismo começam a aparecer nos melodramas paixões avassaladoras e adultérios.

Contudo, o efeito patético atingirá seu pico mais alto na dramaturgia melodramática com as crianças abandonadas ao frio e à solidão. Geralmente são dois meninos, um bem pequeno e um outro maior, que assumirá o papel de protetor do menor em substituição aos pais perdidos.

²⁵⁸ Ibid. , p. 45

Abandonados à sua própria sorte, vão enfrentar em desigualdade, porém com muita candura, a perversidade e os abusos dos mais fortes nas ruas, e, ao final, reencontram e são acolhidos na célula familiar de onde foram desgarrados ou mesmo expulsos.

A história do *Linha Direta* identificada para efeito funcional interno no programa por *Caso Rio Negrinho*, ao qual acompanhou-se a gravação da simulação em locação externa, no dia 19 de novembro de 2001, reúne a um só tempo os papéis das duas vítimas inocentes perseguidas e indefesas: uma mulher e seu filho, garoto imberbe, serão atacados e mortos, ela estuprada antes, por um homem jovem. Mulheres e crianças são vítimas bastante freqüentes no programa. É claro que também na vida real, de onde são extraídas estas histórias narradas no *LD*, elas são alvo constante, ao lado de adolescentes e jovens pobres, de agressores - incidência constatada por uma miríade de estatísticas focadas na violência. Mulheres violentadas e assassinadas à vista de seus filhos, crianças mortas por pais ensandecidos que querem punir suas mães, e até mesmo famílias inteiras, com vários menores entre os membros, dizimadas, são assunto recorrente do *LD*, e que intensificam sobretudo o efeito patético da trama.

Nesta incursão de cunho comparativo entre *Linha Direta* e melodrama, com a intenção de detectar influências, inspirações ou aproximações possíveis com o gênero, deparou-se curiosamente com um afastamento significativo: o *melodrama policial e judicial* - considerado uma diversificação do gênero clássico, que em si já carrega a virtualidade da sua variação - apresenta, com freqüência, um inocente acusado e aflito com suspeitas de um crime, das quais só se livrará na última cena, mediante a comprovação de sua inocência. O acusado do crime faz aí o papel da vítima inocente e perseguida. Ao contrário, no *LD* o acusado é sempre o vilão.

O *melodrama policial e judicial*, fundamentalmente ancorado nos mesmos princípios da vítima inocente perseguida, na polarização maniqueísta entre bem e mal do seu predecessor tradicional, consiste em deslocar a dimensão desta polaridade no sentido de evidenciar a maldade, a perversidade das aparências, a pseudoverdade da superfície. Tanto que o vilão poderia ser descoberto entre os menos críveis a princípio, a exemplo de uma anciã doente que era na verdade uma envenenadora, como se apresenta em *L'Aïeule (A Avó)*, de Dennery, datado em 1863, constituindo um potente *golpe de teatro* - um imprevisto, uma surpresa que altera o desfecho da peça.

São associados, num caldeirão dramático, ingredientes tais como: cenário que por si já é tão teatral quanto uma sala de júri popular; a colocação em cena do personagem de um policial perspicaz e obstinado; o foco e a insistência no erro judicial; a descrição aos espectadores de episódios de vida e hábitos de personagens envolvidos na trama em que se revelam ódios entre membros da mesma família e coisas similares; e a articulação, incluindo montagens e

desmontagens, de um quebra-cabeça, que só na última cena - costumeiramente de grande impacto - será remontado em definitivo. O gênero foi aperfeiçoando lentamente suas técnicas, concedendo prioridade ao planejamento do crime, sua maneira de ser colocado em cena e a investigação policial.

Além de coincidir com a época de produção intensa do *romance policial*, do qual o melodrama adaptou vários títulos, o gênero obteve êxito devido à utilização de elementos extraídos de acontecimentos reais de grande repercussão publicados por jornais. Aí se vê uma interface com o *LD*, quanto à matéria original de sua abordagem retirada de fatos verídicos. No final do século XIX, a produção de melodramas policiais e judiciais era abundante e costumava ser estereotipada.

É claro que o formato do *Linha Direta* está na mão contrária à tarefa de evidenciar a inocência de acusados, como se lança o produto ficcional melodramático nesta sua variação temática. O programa se ocupa da tentativa de evidenciar o crime e a culpa do acusado, a partir de sua própria investigação jornalística e da denúncia formalizada pelo Ministério Público, e de promover sua caçada, através da exposição do caso, inclusive encenado por simulações, em rede nacional e do apelo ao público para contribuir com ela.

Mas seria interessante imaginar um cenário inverso e aqui fica registrada a sugestão – embora demandasse uma reformulação bastante radical no formato original: na hipótese em que as circunstâncias aparentes levassem o programa a simular um caso cujo esclarecimento, pela justiça, terminasse no contrário das expectativas, o próprio programa deveria simular esta reversão, não só pelo imperativo ético de reparação moral, ainda que relativa, ao antigo acusado, que passaria à condição de vítima, mas também porque teria à sua frente um assunto de *efeito patético* inequívoco, de largas possibilidades no campo do *infotimento*. A sugestão tem validade não só como reparação de um suposto erro do programa, mas teria ainda aplicabilidade em outros casos da realidade em que o erro do inquérito policial ou da instrução judicial ou de ambos pudesse, enfim, ser demonstrado. Quiçá não surgisse outro suspeito acusado, do tipo da velhinha envenenadora!

Na trilha de análise que se percorre aqui, outra semelhança do *Linha Direta* com os traços marcantes da cena melodramática converge no sentido do uso maciço de efeitos espetaculares traduzidos em muitos recursos cênicos. Se tais recursos no melodrama tradicional vieram a marcar o limite entre o literário e o teatral, no *LD* é parte integrada de sua construção e nem poderia deixar de ser, visto que o veículo audiovisual tevê e a parafernália técnica disponível hoje em dia favorecem a exploração de efeitos que têm alto poder de sedução sobre o público.

Vale aqui destacar que entre os recursos, o *efeito de real*, expressão emprestada de Roland Barthes²⁵⁹ que se aplica à literatura e às artes cênicas, é um dos alvos principais, já que a simulação do programa se situa no âmbito de criar a ilusão de real durante a fruição da narrativa, ainda que estampe os caracteres “simulação”, no vídeo. O *efeito de real* é justamente a impressão de real que o espectador experimenta, tendo a sensação de estar assistindo ao acontecimento em verdade, transportado pela representação simbólica à realidade, e neutralizando sua condição de ficção e representação estética. O *efeito de real* se opõe ao chamado *efeito teatral*, que expõe e revela imediatamente sua origem artificial e lúdica, e em que a cena renuncia voluntariamente à ilusão. Nas simulações do *LD*, que pretende uma reconstituição de alta fidelidade do acontecimento, de fato ocorrido anteriormente na realidade, o *efeito de real* é sobremodo perseguido. Mas note-se que o efeito é limitado pela informação de que é uma reconstrução cênica. Então, o telespectador que frui a cena tendo a ilusão de real, sabe simultaneamente que as câmaras da tevê não flagraram o acontecimento original, mas estão a reproduzir cenicamente o fato real.

A estética melodramática que viveu seu apogeu ao final da Revolução francesa até meados da década de 1830, sobrevive e prospera hoje no teatro de *boulevard*, nas telenovelas (vide em especial as mexicanas exibidas na televisão brasileira) e nos “romances baratos”, e de maneira progressivamente em desuso nas fotonovelas (publicações que rareiam na mesma proporção dos avanços das novas tecnologias midiáticas): “livrou-se de seus instrumentos um tanto vistosos do *roman noir* ou do melodramático fácil, refugiando-se em mitos neoburgueses do casal ameaçado ou dos amores impossíveis”²⁶⁰. Já no começo do século XX, é na tela de cinema que o melodrama vai renovar seu vigor. Os primeiros filmes recorreram à estética do gênero e alguns de seus autores chegaram mesmo a escrever roteiros de cinema. Nota-se sua influência nos filmes de espionagem, nos de capa-e-espada e principalmente nos *westerns*, que repetiram os estereótipos e a tipologia melodramática. Inspirado nesta estética, mas sob uma forma paródica, o que significa em sua negação e crítica, um teatro da derrisão e de efeitos visuais faz uma verdadeira carreira de sucesso junto ao público.

Muitos artistas – por exemplo, J. Savary e o *Magic Circus* – e muitos animadores populares são fascinados por este concentradíssimo caldo de cultura burguês que é o melodrama e pela repulsão/ fascínio que ele continua a exercer sobre nossos contemporâneos. Aqui o melodrama (como o *grand guignol*) reafirma sua cumplicidade com a teatralidade e o espetacular.²⁶¹

²⁵⁹ BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. In: Communications, n. 11. Paris: Le Seuil, 1968.

²⁶⁰ PAVIS. Op. cit. p. 239

²⁶¹ Ibid. , p. 239

9.2 *Grand Guignol*

O *guignol* originalmente era um teatro de fantoche que existiu em Lyon, no final do século XVIII, vindo da Itália e introduzido nesta cidade francesa por Laurant Mourget, que lá o instalou, em 1795, numa sala de espetáculo transformada rapidamente num espaço popular. Nesta manifestação, provavelmente influenciada por Polichinelo²⁶², *Guignol* era um personagem popular que, ao lado de seu companheiro *Gnaton*, dedicava-se a enfrentar situações de oposição ao autoritarismo dos governantes. Simbolizava a impertinência escarnekedora e a rebeldia a toda autoridade.

Uma manifestação com o mesmo nome, mas completamente diferenciada surge em Paris, um século depois (final do século XIX), representada não mais por fantoches, mas por atores e circunscrita a uma temática sensacionalista e macabra que envolvia casos de violência, crimes, horrores vários, perfazendo um repertório que ia de assassinatos, estupros, torturas de mulheres, suicídios, raptos, tudo sempre com muito sangue, até o universo do fantasmagórico. Contudo, note-se e pasme: “O objetivo era cômico, ou seja, explorar o prazer que o susto e o medo podem suscitar”.²⁶³ O maior centro de criação, exibição e difusão desta forma teatral foi o *Théâtre du Grand Guignol*, fundado em Paris (*l’impasse Chaptal*²⁶⁴), em 1897, por Oscar Métenier, o secretário do então comissário de Polícia, e por isso apelidado de “*chien de commissaire*” (“cão de comissário”), que fazia cumprir as sentenças dos condenados à morte, assistindo-os ao pé da guilhotina. Portanto, uma significativa ligação havia entre suas duas atividades profissionais. E tudo indica que auferiu expressivos lucros com seu empreendimento comercial, pois o *guignol* foi bastante atraente às demandas populares por emoções fortes.

Pradier lê o *Grand-Guignol* como o “teatro do nervosismo e de situações extremas que acumula desordenadamente num bricabraque cênico lugares comuns do pavor, da ferocidade e do mal-estar” (tradução da autora)²⁶⁵. Segundo ele, esta forma teatral que, em seu tempo, esteve ligada e antenada com as pesquisas médicas sobre hipnose, histeria, fobias, desvios de toda espécie relacionados à criminologia acompanha também o avanço da literatura produzida a partir destas investigações, sobretudo a do naturalismo e de seus pressupostos sobre a hereditariedade do vício. Fundamentado nesta idéia, Pradier considera que no *Grand-Guignol* trata-se “de experiências a

²⁶² VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987. 231p. p.98

²⁶³ *Ibid.*, p. 99

²⁶⁴ *Impasse* é beco, rua sem saída.

²⁶⁵ PRADIER, Jean-Marie. *Le Grand Guignol – Bon sang! Mais ça crève les yeux!* In: *Europe*. Paris: Revista mensal francesa Nº 835-836 nov.-dez. 1998.301p. p.99

tentar”, o que lhe sugere indagar se não mereceria a denominação de “Teatro Laboratório”, na perspectiva em que é percebido hoje.

Pradier detecta um sentido “profético” neste teatro que representava atrocidades: “Este teatro é uma provocação modernista. [...] A cena antecipa. Ela anuncia os transbordamentos do eugenismo ²⁶⁶, os desastres científicos e a perversidade fria do doutor Mengele, geneticista e antropólogo desviado que, nos campos do IIIº Reich se lançará a experimentos de atrocidades sobre os deportados” (tradução da autora)²⁶⁷. Assim como o surrealismo foi uma reação face ao cataclismo da Primeira Guerra Mundial, o *Grand Guignol* é o profeta da segunda ²⁶⁸.

O cruzamento de prazer e medo, ilusão e verdade estão na base de fruição desta forma teatral centenária que ocupa um espaço menor, de segunda categoria, na história do teatro. Contudo, é inegável que parte do imaginário brutal-explicito-mórbido-escatológico e sem meios-terros do *guignol* foi apropriada por manifestações posteriores, algumas delas paródicas ou que funcionaram para um certo público com esta tonalidade. Veja-se, por exemplo, a cinematografia extensa do brasileiro Zé Mojica Marins, que vem despertando interesse não só de estudiosos, mas de um certo público especializado e que é atraído por sua estranheza mórbido-cômica.

Ao mesmo tempo risível e tenso, o *Grand Guignol* trafega nos limites do “mau gosto”. Apropria-se do *grotesco*, como essência fundadora da natureza humana, de seus baixos instintos, que se aportam também ao baixo ventre - o que faz evocar aquela função, a um só tempo, “libertadora e regeneradora” do riso de que fala Bakhtin²⁶⁹. “Nos espasmos do riso e da angústia, o ritmo e a alternância de peças curtas e entrecortadas, se praticava, entre o simulacro e o exorcismo, uma teatralidade do aprisionamento, da anomalia e da vertigem, onde são rebatidos os limites do inominável e do *não-mostrável*”.(grifo e tradução da autora) ²⁷⁰. Pradier diz que é um teatro “para chorar de rir e morrer de medo” ²⁷¹.

Este teatro de elevado paroxismo emergiu por impulso e no rastro de uma sensação coletiva de angústia que marcou todo o período anterior por sucessivos distúrbios (múltiplas revoluções, guerras, golpes de estado), a partir da Revolução²⁷², em associação ainda a um ambiente de

²⁶⁶ De “eugenia”, a “ciência que estuda as condições mais propícias à reprodução e melhoramento da raça humana”. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Op. cit. p.734.

²⁶⁷ PRADIER, Jean-Marie. *La Science Ou La Passion D'Événtrer*. In: *Europe*. Paris: Revista mensal francesa Nº 835-836 nov.-dez. 1998.301p. p.120

²⁶⁸ Ibid. , p 120

²⁶⁹ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo-Brasília: Edunb – Hucitec. 1993.

²⁷⁰ PRADIER, Jean-Marie. *Le Grand Guignol – Bon sang! Mais ça crève les yeux!* In: *Europe*. Op cit. p.100

²⁷¹ Ibid. , p. 100

²⁷² SABATIER, Guy. *Idéologie et Fonction Sociale du Grand-Guignol à ses Origines*. In: *Europe*. Op cit. p 139

violência da época (o *Quartier de Montmartre* concentra a sangria) e de uma certa ótica de que o ser humano carrega em si um gosto secreto por emoções violentas.

O Teatro de Grand-Guignol nasceu, em 1897, como um lugar destinado a criticar as causas dos principais medos ligados a este momento histórico. Após esta orientação dada pelo autor-fundador Oscar Métenier, uma evolução se produziu no tempo: o novo diretor, Max Maurey, atenua pouco a pouco todas as tentativas de atingir a ordem social e não afronta mais a censura. Os espectadores burgueses vinham então para gozar com as peças sangrentas e de um erotismo macabro (mulheres nuas e torturadas) no seu objetivo de conjurar suas múltiplas angústias nascidas da época. Não é um mero acaso que a sala aonde iam se desenrolar estes espetáculos de terror (espetáculos “*coupé*”: comédias e dramas em um ato se sucediam para cuidar à sua vez do relaxamento e da tensão, mesmo que o drama fosse sempre o “palhaço” da noite) se situa no quarteirão de Montmartre.(tradução da autora)²⁷³

A cena do *Grand-Guignol* usou e abusou de efeitos visuais espetaculares, sobretudo voltados a criar climas apavorantes, em que gargantas eram cortadas, ácidos lançados à cara de personagens ou olhos arrancados das órbitas e outras brutalidades, com sangue a rodo. O orientador desta pesquisa Dr.Armando Bião relata que, para assistir a um espetáculo contemporâneo inspirado nesta estética, em Paris, certa feita, teve de usar uma espécie de guarda-pó distribuído à entrada, para se proteger, na platéia, das respingadas de “sangue” que jorravam das cenas violentas. Isso indica também que intimidade/ proximidade do espaço cênico - situação sempre notificada pelos estudiosos desta forma teatral - é fator a acentuar a fruição de pavor.

Suprimindo-se, é claro, o lugar do riso grotesco já referido, aspectos bem evidentes quanto à temática centrada em crimes e a abordagem explícita desta estética *grandguignolesca* do sangue e das anomalias estão presentes no *Linha Direta* e a esta altura dispensam comentários. Também sua intencionalidade na esfera do apavorante, do impacto de imagens, assim como o *approach* ao espetacular pelo uso de efeitos visuais e outros recursos cênicos ilusionistas.

²⁷³ Ibid. , p. 139-40

10. Conclusão

10.1 *Infotainment*

O entrelaçamento entre *jornalismo* e *dramaturgia* numa perspectiva de *espetacularização do cotidiano* e, em particular, do *cotidiano que se torna notícia* - por atender às condições de ineditismo, estranheza, repercussão no destino coletivo, impacto emocional, potencialidade de interesse de larga faixa de público e de gerar mais e novas notícias, entre outros tantos critérios que norteiam sua produção - é uma tendência de formatação que se evidencia em todas as mídias. Tem-se já uma expressão de origem anglo-americana que corresponde a esse fenômeno midiático, que se vem ampliando e se revelando a olhos nus: *infotainment*, ou seja, gênero de produtos que opera uma simbiose entre *informação* (crônica do real) e *entretenimento* (diversão, divertimento), que poderia se traduzir, para o português, por *infotainment*.

Note-se que a dita palavra, introduzida recentemente no repertório técnico da área de Comunicação, já é publicada em revistas de circulação nacional, a exemplo da *Veja*, que a traduziu por *infotainment*, num trecho do depoimento do “rei das entrevistas” da CNN, Larry King, tratando justamente desta tendência da mídia contemporânea. Acompanhe a pergunta da repórter Tania Menai, de Nova York, e a resposta de King:

Veja – O senhor se considera um jornalista?

King – Em alguns dias sou jornalista, em outros sou um profissional de entretenimento. Chamamos de “infotainment”, tentamos fazer jornalismo num formato de entretenimento. É como a revista *Veja*, que é colorida. Cor não tem nada a ver com jornalismo, certo? A revista poderia ser inteira em preto-e-branco que ficaríamos sabendo de tudo da mesma forma. As cores são o entretenimento. Acho graça quando jornalistas criticam colegas por não se comportarem como jornalistas: “Por que ele precisa de uma bela gravata se pode usar uma camiseta?”, “Por que precisa de *teleprompter*?”, “Por que a luz azul por trás dele?”. Porque é entretenimento. A notícia é notícia. Sou um jornalista que fornece informação de uma forma que entretém.²⁷⁴

Um *mix* perigoso que suscita questões éticas difíceis de driblar por meio da sustentação exclusiva de argumentos simplificadores, como o gosto do público pelo formato que dá à notícia aspecto *espetacularizado*. Fato é que essa tendência de *espetacularizar* a notícia vem se afirmando. Ou o que diria o leitor sobre um telejornal de canal fechado que tem como âncora/ apresentadora

²⁷⁴ MENAI, Tania. *As Lições de Larry*. Revista *Veja*. São Paulo: Editora Abril. Edição 1755, ano 35, nº 23, 12 jun. 2002. p. 15.

uma mulher completamente nua? Ou mesmo do *Linha Direta*, um programa de jornalismo policial que lança mão da encenação, da montagem cênica de eventos criminais verídicos, para sua construção narrativa e veiculação em rede? Ou como classificaria os *reality shows* que abrigam simultaneamente jornalistas (Ah, Pedro Bial!²⁷⁵) e aventuras de grupos de anônimos, convivendo num *cotidiano artificialmente produzido*, para gerar tessituras de intrigas, de preferência inusitadas, enredos inéditos, conflitos, ações espetaculares, clímax, disputa, estratégias dos agentes para alcançar a premiação, entre outras situações que favorecem o processo de representação típica de produto ficcional?

Note-se que o aceite, por parte dos integrantes, do processo lúdico, de vigilância permanente, da exposição sem limites para uma platéia gigantesca, enfim, da *aceitação do próprio cotidiano transformado em espetáculo, por meio de estímulos dados*, - a exemplo da indução de acontecimentos por meio de criação de determinada ambiência, de certo cenário, ou mesmo de climas, restrições, proibições, metas a alcançar, objetivos a cumprir, obstáculos a vencer etc - corresponde à concordância em assumir um papel de representação, de encenação, de atuação. O participante do *reality show* concorda em atuar para uma platéia, assina contrato com a emissora, para isso, como se ator ou atriz fosse. Ainda que não tenha essa qualificação profissional²⁷⁶ - pois, em geral, são incluídos anônimos ou amadores que almejam visibilidade para o *up grade* em direção à profissionalização -, o candidato a integrante deste gênero de programa é selecionado por critérios que avaliam seus atributos espetaculares e sua potencialidade de atuação.

10.2 Os *reality shows* e as experiências dramatúrgicas de vanguarda: algo em comum.

Guardadas as devidas diferenças quanto aos fundamentos de seus projetos, os métodos de indução de produção do *espetáculo* nos *reality shows* remetem aos métodos laboratoriais de certos grupos de teatro do século XX (*Living Theater, Performance Group, Teatro Oficina*, entre outros), em que experiências dramatúrgicas brotavam do convívio coletivo diário e de uma prática de representação dessa vivência, estilizada como produto final ou em processo, para uma platéia.

²⁷⁵ Pedro Bial, o carismático jornalista da TV Globo, é o apresentador-animador titular do *reality show Big Brother Brasil*, desde a primeira edição e agora já estrelando sua terceira versão, na rede nacional. Além do desempenho eficiente de jornalista provocador de “debates”, o apresentador galã é considerado um homem muito bonito e atraente, tanto que é conhecida sua alcunha de *Pedro Miau*, referindo-se às suas qualidades de “gato”.

²⁷⁶ Os integrantes do *reality show* “Casa dos Artistas”, do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), são profissionais e freqüentemente se submetem ao rigor do processo não só pela polpuda remuneração e a possibilidade de conseguir bem mais com a premiação final, mas, sobretudo, visando investimento em *marketing* pessoal e profissional, capaz de catapultar suas próprias imagens e carreiras midiáticas. Outro exemplo de programa desse gênero “show de realidade” envolvendo profissional é o veiculado pela *Music Television* (MTV), no Brasil, com o roqueiro Ozzy Osbourne e toda sua família, vigiados 24 horas do dia, durante meses.

Note-se que temos aí também uma vivência de uma situação dada, criada artificialmente por estímulos de um ou mais condutores do processo (diretor, assistente de direção, preparadores físicos de expressão corporal etc), sejam eles por regras lúdicas, por obstáculos, por cerceamento temporário de alguns sentidos para ampliar ou dar ênfase a outros, e mais uma infinidade de exercícios que conduzam à representação. Ainda que parta de uma interação profunda e autenticamente vivenciada por seus integrantes, o objetivo é a representação de um produto que passa por uma estilização, por um processo de transformação da vivência grupal intensiva em produto artístico, portanto, compreendido como produto de elaboração estético-formal na esfera da representação ficcional.

Afora a qualidade estética resultante dessas experiências dramatúrgicas de ruptura com os velhos cânones do chamado “teatrão”, a grande diferença é que a maioria destes grupos então referidos como “de vanguarda” trabalhou focada em projetos políticos, sociais e ético-comportamentais, visando não só um redimensionamento estético da arte teatral, mas convicta do poder revolucionário do próprio teatro, como instrumento transformador de realidades.

Reportou-se a esta semelhança de método na produção do *espetáculo* entre os *reality shows* e as experiências teatrais de vanguarda, com intuito de prover a argumentação de que o gênero de produtos na linha dos “shows de realidade” encerra claramente uma *dramaturgia*. E mais: não só uma dramaturgia resultante de estímulos dados, portanto induzida, como, inclusive, *gerando séries de subprodutos dramatúrgicos*, com edições especiais preparadas *a priori*, pela produção, ou seja, elaborados a partir de montagens de imagens extraídas do convívio cotidiano dos jogadores-participantes, e editadas, com o auxílio de vários recursos cênicos associados, traduzindo um argumento, idéia ou roteiro, antes arquitetado. O que quer dizer que tais programas não se limitam a oferecer o *voyeurismo* nu e cru do cotidiano sem retoques, mas se dedicam, com esmero, à construção de historietas, com montagens de imagens do dia-a-dia das personagens-participantes do jogo cênico, usando toda sorte de recursos dramatúrgicos. Exemplo dessa prática pôde-se ver com a veiculação, no *reality show Big Brother Brasil II*, da série “*Algemas da Paixão*”, inspirada na estética melodramática das telenovelas mexicanas, envolvendo o “romance” entre os participantes Manuela e Thirso.

10.2.1 Linha Direta, precursor dos reality shows

Fez-se esta incursão em torno do *reality show* visando preparar o caminho, para evidenciar a idéia, já introduzida neste estudo, de que o programa *Linha Direta*, levado ao ar, pela primeira vez, em 27 de maio de 1999 – antes, portanto, de qualquer um dos programas dessa linha de

entretenimento travestida de crônica do cotidiano – é precursor do gênero, pelo menos na televisão brasileira, e em particular na TV Globo.

Já se deixou claro que o *cotidiano espetacularizado* de anônimos – não só pela exposição para audiência agigantada, que por si só não teria força de explicar o fenômeno, mas, principalmente, *por via do método de indução à produção de uma dramaturgia construída* – é objeto dos *reality shows*. Note-se, agora, que o acontecimento da vida real, em particular, do cotidiano violento de anônimos, elevado à condição de notícia, pela cobertura jornalística, que, por sua vez, em associação com os recursos da dramaturgia, constrói um produto simbiótico, com ingredientes de *informação* e *entretenimento* – o *Linha Direta* – guarda uma similitude com o gênero referido.

Além de apontar a condição de precursor do *Linha Direta*, sustenta-se, aqui, que tanto os *reality shows* – ainda que veicule informação dispensável, inútil e artificialmente elevada ao status de notícia –, quanto o *Linha Direta* – ainda que surpreenda a muitos por ser incluído entre os programas de entretenimento²⁷⁷, devido à sua abordagem de conteúdos violentos de eventos reais – se encaixam na categoria abrangente de produtos de *infotainment*, ou de *infotenimento*.

O programa *Linha Direta* satisfaz, à perfeição, os requisitos do fenômeno midiático contemporâneo, batizado de *infotainment* e também referido como exemplar de produtos do gênero *docudrama*, ao colocar os acontecimentos da vida real, protagonizados por anônimos, num plano de *espetacularização* bem mais radical que o tradicional sensacionalismo espetacular, mais ou menos enxertado, de maneira abrangente, nos telejornais convencionais. Ressalte-se ainda que tal *espetacularização* assume dimensões ainda mais dramáticas (no sentido do estilo e não do gênero) por tratar de eventos criminais, com forte apelo ao “exotismo” de ações extremas de violência.

A partir dos depoimentos dos informantes deste estudo, profissionais responsáveis pela construção do programa, elaborou-se uma tabela sobre a categoria de análise *conceito do produto Linha Direta*, recolhendo trechos de suas falas relacionadas à concepção que entendem orientar a formatação do programa e seus objetivos centrais Observe a seguir:

10.3 Conceito do produto (concepção do programa)

Profissional e cargo/ função	Descrição
↓	↓

²⁷⁷ O *Linha Direta* está na grade de programas de “entretenimento” da TV Globo, como comprova o *site* da emissora na Internet. Disponível em: <<http://www.redeglobo.globo.com/linhadireta/php>>

Milton Abirached	Prestação de serviço de utilidade pública. Projeto
Diretor Geral	jornalístico na linha do <i>infotainment</i> (“infotenimento”, informação e entretenimento).
Gustavo Vieira	Tipo de jornalismo não diário, dependente não
Coordenador de Jornalismo	apenas do jornalismo, dependente da dramaturgia também.
(Pré-jornalismo)	“O objetivo do programa é prestar um serviço, ou seja, é localizar foragidos”.
George Moura	<i>Docudrama</i> (percebido como “tendência mundial” do
Supervisor de texto	jornalismo)
Roteirista final	(E, numa clara incoerência: “Ele pode até entreter. Mas é um programa essencialmente jornalístico, 100% jornalístico”. (já que considera a simulação “uma mera ilustração”

do acontecimento, da notícia).

“Como se fosse uma página policial do jornalismo (impresso)”.

Edson Erdmann	A prestação de serviço está acima de tudo. Ou seja,
Diretor de simulação	o programa tem uma função. Para ele, teremos uma
	qualidade estética. Propósito de denunciar e facilitar
	a captura de pessoas fugitivas da lei.

Figura 2

A análise dos depoimentos dos profissionais do *LD* revela, algumas vezes, o entendimento assumido da estrutura mista do programa como um produto do gênero *infotainment*. Mas quando o depoente pretende reforçar o domínio absoluto do objetivo do programa de informar, por via de expressão enfática, tal qual a de que é “100% jornalístico”, traduz uma evidente contradição. Para ser “100% jornalístico” e cumprir sua função básica de informar o telespectador, não se necessitaria de uma construção cênica, a título de reconstituição, do evento-notícia, sobretudo, lançando mão de recursos dramáticos de elaboração relativamente sofisticada e que requer investimentos financeiros apreciáveis, incluindo aí os custos da estrutura material, administrativa e a remuneração de pessoal. Note-se que, além de manter equipe fixa com profissionais não tradicionais do campo restrito ao jornalismo, a exemplo de roteiristas-dramaturgos e diretores de simulação, o programa contrata atores e figurantes a cada caso coberto/ simulado e mantém vínculo contratual com empresa de dublês e de efeitos cênicos especiais que prestam seus serviços regularmente em todas as simulações. Junte-se a isso, os investimentos com a reprodução cenográfica (nas gravações de cenas internas em estúdio, chega-se a reconstituir/ recriar mais de uma dezena de ambientes completos, além das adaptações de cenários pré-existentes para a gravação de cenas externas), com figurinos, objetos de cena, com a caracterização de atores, além de equipamentos de uso não corriqueiro de uma equipe de reportagem, como grua, *travelling* (carrinho), entre outros.

Em novembro de 1999, o *LD* tinha um custo semanal médio de produção de R\$ 240 mil, incluindo a gravação de dois casos, mais do dobro gasto em um capítulo de novela²⁷⁸. Observe-se que o investimento é renovado duplamente a cada semana em novas estruturas materiais, enquanto o grande investimento inicial de uma telenovela é reduzido na seqüência dos capítulos, porque são mantidos basicamente os mesmos cenários e outras estruturas cenográficas mais duradouras, que passam por adaptações de custos bem mais suaves ao longo da trama que se arrasta por meses.

É evidente que o significado de tal investimento ultrapassa o objetivo de simplesmente informar. A formatação do programa investe claramente no âmbito do entretenimento, ainda que o conteúdo violento que veicula repugne uma elite da audiência televisiva, que se diz refratária a este tipo de entretenimento. “Como se pode entreter com cenas tão violentas?”, é comum se ouvir por aí. O fato comprovado é que larga faixa de público o faz assiduamente. E lembrando o que se atribui a Aristóteles: “nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, as representações de animais ferocíssimos e de cadáveres”²⁷⁹.

Afora a opção por temas violentos e o estilo de tratá-los numa abordagem explícita - que parece não agradar aos espíritos mais sensíveis e preocupados com certa elevação da função mimética, em oposição a uma leitura cênica executada sob as bases do que se chamou aqui de *realismo grosseiro*, ou seja, uma tradução automática, rasteiramente direta e não sofisticada da realidade que se representa -, o que conferiria ao *LD* os traços próprios do entreter? Qual característica principal do *LD* o confere propriedades típicas de um produto de entretenimento? Que estratégia adotada o permite entreter?

A resposta é: a estratégia do *LD* para entreter é adotar os recursos próprios do drama. É por esta via que ele seduz a audiência. A potencialidade de sedução do drama enquanto gênero é que age como atrativo principal. A própria ação mimética carregada de todo o seu potencial de persuasão e de suas características verossímeis é que opera a sinergia necessária a prender a atenção e o interesse da audiência. É a ela que se atribui a proeza de manter o público ligado, mais que aos poderes advindos dos temas violentos veiculados, que poderiam, com muito menos esforço e investimento, ser repassados ou informados, por um jornal convencional.

É bem provável que a fórmula bem-sucedida de unir jornalismo policial e dramaturgia ganhe em eficácia quanto a manter sua audiência, com o *estilo dramático de encenação* adotado, ou seja, o estilo que exacerba formalmente o aspecto do impacto dos conteúdos, já por si só muito fortes. Também os estilos de encenação comumente chamados “de ação”, “de suspense” e “de

²⁷⁸ MENDONÇA, Martha. Op. cit. p. 94.

²⁷⁹ ARISTÓTELES. Op cit. p. 71.

terror” entram como ingredientes de atração do público. Atente-se que se está referindo a “estilos” e não a “gêneros”, posto que o gênero é sempre o do drama. E gênero dramático sempre está arquitetado em ação (até mesmo quando enfatiza a inação ou a não-ação), cria expectativa pelo que virá em seguida no encadeamento causal e, freqüentemente, suscita tensão em torno do que virá nesta seqüência (ao menos na dramaturgia afiliada à tradição). Portanto, que fique claro que se está falando de opção estética, que dá ênfase a estes aspectos de ação, suspense, terror e dramaticidade, enquanto estilos que se distribuem e se refletem em graus diferenciados de concentração ou diluição no abrangente gênero do drama.

Bom, se são os recursos da dramaturgia o atrativo fundamental e se são tais recursos que promovem o produto à categoria do entretenimento, este entretenimento está carnalmente associado à mimese de ações e, em última instância, à arte. À arte resultante da migração de eventos verídicos ao âmbito ficcional por meio da representação cênica. Já se viu com Aristóteles, que a ficção pode extrair dos acontecimentos verídicos o substrato de sua construção e que isso não a retira do território próprio do ficcional, embora o que importa ao ficcionista é o “possível”, o “crível”, o “verossímil” e não “o ocorrido”, “o historicamente verificável”, como ao historiador e ao jornalista. A título de lembrar o assunto tratado no capítulo III deste estudo e a reforçar este sentido, veja-se, agora, uma comparação direta do objeto da ficção e do jornalismo:

Existe a realidade em ato e a realidade em potência, a atual e a potencial. A ficção pode haurir seu material tanto de uma como de outra. Sua configuração geral, no entanto, é mais de real possível que de real atual, enquanto o jornalismo se situa quase que exclusivamente no real atual.²⁸⁰

E, acrescente-se, que este “quase” significa que o jornalismo pode situar seu foco no real recente, no real resgatado, na retrospectiva, no acontecimento real passado e ainda influente sobre o presente (como no caso da maioria das histórias cobertas/ simuladas no *Linha Direta*).

[...] tal como no caso da reportagem, a obra de arte tem sempre por base a realidade, constituindo-se, a ficção, numa associação de possíveis realidades que palpitam no mundo externo, grávido de acontecimentos.²⁸¹

Avivado na memória o tópico relativo ao objeto da ficção, retome-se o ponto de que o universo ficcional se identifica com o da arte, e, no caso das simulações do *Linha Direta*, com o das artes cênicas. Não se entrará no mérito da “qualidade artística”, que confere “status de arte” a um

²⁸⁰ OLINTO, Antonio. *Jornalismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, Biblioteca Mentor Cultural. 1968. 100p. , p. 43

²⁸¹ Ibid. , p.43

produto, mesmo porque o estatuto de arte é estabelecido por uma convergência complexa de fatores contextuais, formais e recepcionais (o gosto de público e crítica), que se fossem tratados aqui demandariam outro estudo. Então, partir-se-á do pressuposto de que a representação cênica, construída, estilizada, nas simulações do programa habitam o domínio da arte.

Então se está diante da velha questão do entretenimento relacionado à arte, à qual também não se alongará na análise, pegando um atalho que afirma o entreter, a diversão, o divertimento, entre as diversas potencialidades da arte. E a arte midiática televisiva ou o “circo eletrônico” é versado na “arte” de entreter público heterogêneo. A arte massificada via tevê tem este compromisso básico e, da eficiência dela em promover o entretenimento depende sua própria sobrevivência enquanto veículo, enquanto organização comercial. Neste sentido, se torna premente que o tratamento dado à informação sofra influências, cada vez mais acentuadas, das “linguagens” ou formas afins ao entretenimento, como, por exemplo, o uso dos recursos do drama no relato telejornalístico. Interessante, também, é que, na mão contrária, nota-se indícios inequívocos da migração do documentário (depoimento documental ou confessional) dos fatos ocorridos em verdade, na direção da ficção, sobretudo no melodrama da telenovela – uma tendência apontada por produtores da área de entretenimento, em base de suas especulações mercadológicas. Veja-se, por exemplo, o que diz o empresário da área de comunicação, o holandês John De Mol, o criador do formato *reality show*, o novo gênero televisivo de sucesso mundial, ao responder à revista *Veja*:

Veja – Formatos que remontam aos primórdios da televisão, como a telenovela, estariam com os dias contados?

De Mol – De jeito nenhum. Na televisão sempre haverá espaço para o melodrama. Os velhos formatos sobreviverão, mas para isso terão de se reciclar, inclusive, bebendo da fonte dos *reality shows*. Na verdade, os espectadores não querem ver só realidade, tampouco apenas ficção – o ideal é uma combinação desses ingredientes. Essa reciclagem já tem sido feita nos últimos tempos.²⁸²

Em afinidade a esta tendência de entrelaçamento formal de objetos reais e ficcionais, a estética da violência se consolida nos produtos ditos de *infotainment*. O *Linha Direta* é um dos exemplares dessa estirpe que une, numa simbiose profunda, a informação e o entretenimento, ao apropriar-se dos recursos da dramaturgia, para diversificar o tratamento dado à notícia, numa perspectiva de *espetacularização* do cotidiano, em particular, da crônica de eventos criminais.

Os recursos do drama visíveis, em toda sua extensão, na simulação de histórias de crime, correspondem, em primeira instância, ao resgate de imagens do acontecimento perdido pela câmara do telejornal, veiculado pela mídia que se vale preponderantemente da emissão icônico-visual de

²⁸² O grande irmão. Revista *Veja*. São Paulo: Abril. Edição 1786, ano 36, nº 3, 22 de janeiro de 2003, p. 9 e 11.

mensagens. Mas não só: a estratégia que se evidencia como mais gritante na adoção desses recursos, pelo programa, se vale do potencial de sedução próprio do drama, um dos mais eficazes gêneros de persuasão, de mobilização das faculdades emotivas do ser humano.

Ao confrontar os padrões da representação nas simulações do *Linha Direta* com o modelo aristotélico, encontrou-se vários distanciamentos. Mas as aproximações, semelhanças e coincidências indicam uma afiliação inequívoca à **tradição dramática ocidental**, ainda que advinda das re-interpretações e adaptações dos gregos à mentalidade latina, e em particular, da remontagem exegetica que se procedeu no período Neoclássico sobre a *Poética* de Aristóteles – que se tornou em texto-referência deste estudo porquanto se constitui em conhecimento matricial e fundador da teoria e da crítica sistematizada desta tradição.

Apontou-se à exaustão os pontos convergentes ao longo do texto, a exemplo de atender às recomendações à *fábula una*, ao encadeamento causal e lógico das ações, da valorização em patamar superior da própria *ação* em relação aos caracteres – ainda que estes assumam um acento considerável na polarização radical entre bem e mal, correspondendo às influências mais íntimas com a estética do melodrama, uma das vertentes de re-significação da tradição dramática ocidental. Também ao de conter recorrente e obrigatoriamente o elemento *catástrofe*, ao de priorizar as rupturas no “coração das alianças”, entre as principais convergências evidenciadas.

Subseqüente ao tema da *tragicidade* do drama Ático sistematizado por Aristóteles na *Poética*, sobretudo quando se refere ao *efeito trágico* produzido pela plasmação da tragédia de modo a possibilitar a fruição de afetos de *piedade e terror*, provocados pela fábula de um *herói trágico*, de caráter “médio” tendente a ser elevado, que cai na desdita (*queda trágica*), em consequência de um erro isolado de sua índole mais virtuosa que viciosa, a *falha trágica* (*harmatia*), que não é cometida por malvadez, mas por uma *ação faltosa* – problematizada pelos exegetas num espectro de leituras que dá conta desde o significado de “erro sem culpa” ou “culpa inimputável”, “erro intelectual, de julgamento ou de cálculo”, ao mais desprestigiado pela exegese atual que a toma como “erro moral” –, vindo este herói a expiar este erro voluntária e irresistivelmente, procedeu-se a um exercício reflexivo complementar no intuito de especular a possibilidade de instauração e vigência do *fenômeno trágico* na atualidade, prenhe da cosmovisão que lhe foi aderida.

Tal empreitada tomou como base teórica, essencialmente, os pressupostos formulados pelo filósofo Gerd Bornheim, que aponta como requisito à instauração do trágico a existência de um *sujeito trágico* em desmedida ou *hybris* em relação a uma ordem objetiva, preestabelecida, estável e de sentido positivo, como fundamentos indispensáveis ao estabelecimento da situação e do conflito trágicos. Partindo destes pilares teóricos que demonstraram certo enfraquecimento, na

modernidade, do sentido original e profundo do trágico (objetivado à perfeição na tragédia Ática), por efeito da subjetivação ou individualização crescente do homem, consolidada nesta era, o filósofo aponta a evolução de seu sentido até uma inversão de seus pressupostos na tragédia contemporânea, sobretudo na produção trágica da chamada “estética do absurdo”, que está contaminada do niilismo ocidental e sua concepção da ausência de sentido no mundo, do vazio de propósitos, ou seja, da negação de uma ordem objetiva de sentido último basicamente positivo, como emana do pensamento aristotélico.

Numa licença reflexiva que ao ver desta pesquisadora se mostra coerente enquanto conjectura sem pretensão de aportar em termos conclusivos, fez-se uma transposição desses pressupostos acima referidos à situação de *tragicidade* vivenciada pela sociedade brasileira na questão da criminalidade, opondo o sujeito infrator, em desmedida ou *hybris*, em relação às leis, às normas, tomadas como ordem objetiva, relativamente estável e de sentido positivo. E, finalmente, o reflexo deste conflito, na plasmação e no tipo de fruição do programa *Linha Direta*. Ainda que não se configure aí o perfil do herói trágico, mas o vilão como protagonista da ação catastrófica, tem-se que o *superobjetivo* do programa de perseguir a expiação da culpa do homem em desmedida com as leis “representa” a aspiração de toda uma sociedade em desmedida, por sua coopção com a criminalidade, refletida na fragilidade das instituições, na sua própria estrutura socioeconômica desigual, de contrastes aberrantes.

O sentimento de indignação generalizado com a disseminação e impunidade da violência e do crime é sintoma deste “horror” da sociedade por si mesma, da circularidade da culpa que a atinge como agente da falha “não imputável” talvez, do “erro sem culpa”, quiçá, desta espécie de “heroína trágica” que almeja sua reconciliação com a ordem objetiva, preestabelecida e estável das leis em vigor. Note-se que o espectador do *Linha Direta* representa, em termos quantitativos e no espectro social que abrange, uma expressiva parcela da sociedade brasileira, que dá audiência e conseqüência ao programa, e que é a esta sociedade que o programa apela para contribuir com a “justiça” de punir seus membros infratores. O vilão do *LD* incontornavelmente faz parte desta sociedade. E na impossibilidade da sociedade punir-se em massa e voluntariamente – que, aliás, é punida queira ou não queira por efeito da disseminação da violência, tornando-a *infeliz sem a merecer* – particulariza a culpa no indivíduo infrator e é a ele que se dirige a sua ação reparadora, quando aponta pistas de seu paradeiro, para que seja preso, julgado e condenado por seu crime. A sociedade faz as vezes das figuras mitológicas das *Eríneas*, deusas justiceiras, evocadas (em *Édipo Rei*) e mesmo atuantes (em *Orestes*), na tragédia grega, em sua perseguição implacável e acusação contundente aos homens em desmedida.

Bom, essas são tão-somente reflexões sobre a suposta *tragicidade* vivenciada na atual configuração da sociedade brasileira, à qual se está em processo de incipiente vislumbre. Trata-se apenas de uma entrevista luz tênue aos olhos desta pesquisadora estreante na atividade, mas que não se furtou a ousar a interpretação em contexto, própria da hermenêutica, com os dados e idéias que lhe foram possíveis levantar no momento. Certamente surgirão inconsistências, falhas que se torce não comprometam o estudo em sua completude, porquanto ele se constitui num primeiro esforço de investigação, limitado ao seu contexto de dissertação de mestrado, deixando para o futuro, quiçá, uma abordagem mais profunda e abrangente que possa almejar o status de tese.

Tratou-se, também, neste estudo, de localizar algumas das mais marcantes influências estéticas modernas da tradição dramatúrgica ocidental que contaminam a encenação dos crimes nas simulações do *Linha Direta*, encontrando-se a presença de elementos do melodrama e do *Grand-Guignol*. Do melodrama, destacou-se em especial a polaridade da fábula acomodada na simplificação maniqueísta do bem e do mal, a também polarizada configuração dos caracteres, da qual sobressaem como personagens centrais, a *vítima* e o *vilão*, sendo este o “protagonista” da temática geral da *perseguição à vítima inocente*. Também se relacionou a missão pedagógica e o objetivo moralizante da fábula concretizados com a punição do malvado, a demonstrar o triunfo da virtude sobre o vício. Apontou-se ainda como convergente o traço melodramático indelével da exacerbação do patético, da comoção derramada, assim como se destacaram os recursos teatrais mais freqüentes e a semelhança e correspondência que têm com alguns dos recursos usuais do *LD*.

Pousando o olhar sobre a estética do *Grand Guignol*, cruzaram-se alguns aspectos recorrentes nela e o *LD*, a exemplo da temática centrada em crimes e degenerações, a abordagem explícita da violência, a intencionalidade na promoção do pavor, o recurso do impacto de imagens virulentas, com cenas de sangue a rodo e ações tipificadas no âmbito das anomalias, resultando em efeitos visuais ilusionistas capazes de instaurar intenso paroxismo.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Poética. Tradução direta do grego, com introdução e índices de Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores. 1951. 169p.
- _____. La Poétique. Texto, tradução e notas por Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980
- _____. Art Rhétorique et Art Poétique. Tradução, com textos, introduções e notas por J. Voilquin e J. Capelle. 1^a Edição. Paris: Librairie Garnier Frères. 1944. 572p.
- BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo-Brasília: Edunb – Hucitec. 1993
- BALSDON, J.P.V.D. (Org.). O Mundo Romano. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar. Tradução: Victor M. de Moraes. Título original em inglês: *The Romans*. 1968. 262 p.
- BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. In: *Communications*, n. 11. Paris: Le Seuil, 1968.
- BIÃO, Armindo. Etnocenologia, uma introdução. In: Etnocenologia - textos selecionados. GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org.). São Paulo: Ed. Annablume. 1999. 193 p.
- BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.224p.
- BORNHEIM, Gerd A., O Sentido e a Máscara. São Paulo: Perspectiva, 1975, 123p.
- CAMACHO, Marcelo. Bandido pop star. Revista Veja. São Paulo: Editora Abril, edição 1643, ano 33, nº 14, p. 48-49, 5 abr. 2000
- CARLSON, Marvin., Teorias do Teatro: Estudo Histórico-crítico, dos Gregos à Atualidade. Título original em inglês: *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, 538p
- COPELAND, Roger. Será Tudo Pós-moderno?. In: DALY, Ann (Org). Em que se transformou a dança pós-moderna? Tradução Eliana Rodrigues, no prelo. p.13 (Publicação original em inglês: *What has become of postmodern dance?* Ed. TDR Spring. 1992)
- COSTA, Lúcia Miltz da. A Poética de Aristóteles – Mimese e verossimilhança. São Paulo: Editora Ática S. A. 1992. 80p.
- DANIEL FILHO. O Circo Eletrônico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001. 359p.

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986., 1838p.
- LESKY, Albin. A Tragédia Grega. 3.ed. São Paulo: Perspectiva. Tradução: J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. Título original em alemão: *Die griechische Tragödie*. 1996. 306 p.
- LINHA DIRETA – Os Segredos do Programa. Revista da TV, Jornal A Tarde, Salvador, domingo, 07 out.2001. p.18
- LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. Pesquisa em Educação – Abordagens qualitativas. São Paulo: E.P.U.1986.
- MARFUZ, L. C. A. A curva e a pirâmide – A construção dramática e (tele) jornalística do acontecimento. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea. UFBA. Salvador. 1996. 264 p.
- MENAI, Tania. As Lições de Larry. Revista Veja. São Paulo: Editora Abril. Edição 1755, ano 35, nº 23, 12 jun. 2002. p. 15
- MENDES, Cleise Furtado. As Estratégias do Drama. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995. 82p.
- MENDONÇA, Kleber. Discurso e Mídia: De tramas, Imagens e Sentidos um Estudo do Linha Direta. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2001. 131p.
- MENDONÇA, Martha. Na cena do crime. Revista Época. Rio de Janeiro: Editora Globo, Edição nº 80, ano II, 29 nov. 1999. p. 94
- O Grande Irmão. Revista Veja. São Paulo: Abril. Edição 1786, ano 36, nº 3, 22 de janeiro de 2003, p. 9 e 11.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. Ed.1. São Paulo: Perspectiva, 1999, 483p.
- PEREIRA, Helena B. C.; SIGNER, Rena. Michaelis, minidicionário francês-português, português-francês, São Paulo: Melhoramentos, 1993. 670p.
- PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia: A carne do espírito. In: Repertório Teatro & Dança nº 1 ano 1. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA. 1998.
- _____. Jean-Marie. La Science Ou La Passion D’Événtrier. In: *Europe*. Paris: Revista mensal francesa Nº 835-836 nov.-dez. 1998.301p.
- _____. Jean-Marie. Le Grand Guignol – Bon sang! Mais ça crève les yeux! In: *Europe*. Paris: Revista mensal francesa Nº 835-836 nov.-dez. 1998.301p.

RABUSKE, Edvino. Epistemologia das Ciências Humanas. Editora Universidade de Caxias do Sul, EDUCS. 1990.

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa (tomo 1). Tradução por Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994. 327p. Tradução do original: *Temps et récit – tome I. Editions du Seuil*, 1983.

SABATIER, Guy. Idéologie et Fonction Sociale du Grand-Guignol à ses Origines. In: *Europe*. Paris: Revista mensal francesa Nº 835-836 nov.-dez. 1998.301p.

STANISLAVSKI, Constantin. A Construção da Personagem. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 326p.

_____. A Preparação do Ator. Tradução por Pontes de Paula Lima. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. 323p. Tradução de: *An Actor Prepares*.

THOMASSEU, Jean-Marie. El Melodrama. (Tradução sem assinatura para o espanhol da edição francesa de título original: *La mélodrame*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984). México: Fondo de Cultura Econômica, Encuadernación Progreso, 1990. 158p.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987. 231p.

Páginas consultadas na Internet:

Grupo Globo em dificuldade. O Dia (On-line), São Paulo, 10 jan. 2002. Disponível em: <www.ig.com.br>. Acesso em: 10 jan. 2002.)

Linha Direta (Site do programa na Internet). Disponível em: <<http://www.redeglobo.globo.com/linhadireta/php>>. Acesso em: 23 set. 2002

TVs baixam o nível e dão vexame na programação. O Dia (On-line), São Paulo, 04 abr. 2002. Disponível em: <www.ig.com.br>. Acesso em: 04 abr. 2002