

Entrevista com George Moura, roteirista e supervisor de texto do programa *Linha Direta*.

Data da entrevista: 23 de novembro de 2001. Sexta-feira, às 14horas.

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

R - 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.

2 - Que aspectos são mais valorizados nesta transposição?

R - Você diz assim em que sentido, assim?

3 - Veja bem, de uma certa forma, você já respondeu esta pergunta, mas eu queria saber, justamente, o que uma história tem que mereça ter esta cobertura e que mereça ser roteirizada.

R - Primeiro, tem um dado legal, não é? O primeiro pré-requisito para que exista uma história possível para ser contada no Linha Direta é que exista um foragido, não é? E que este foragido esteja condenado ou indiciado. Porque, aqui, a gente não persegue as pessoas, nem incrimina as pessoas. A gente, a partir da versão do Ministério Público, que é uma versão de acusação, a gente reconta esta história. Então, o primeiro pré-requisito é que tenha um foragido. O segundo pré-requisito é que exista um drama humano, com começo, meio e fim. Inclusive, a tendência temática

desses dramas humanos são muito...Às vezes, uns casos passam mais. Por que? Porque, geralmente, tem uma história de uma relação de 10, 15 anos até acontecer o crime, né? E essas pessoas, normalmente, são muito próximas e aí tem drama. Então, eu acho que são estas duas coisas: o foragido e o começo, meio e fim.

4 - Você poderia me dar uma idéia das técnicas mais freqüentes que vocês utilizam, como roteiristas, nesta transposição, a partir do relatório do jornalismo?

R - Na verdade, a gente tenta usar um pouco a estrutura do próprio jornalismo. Fazer um roteiro, onde na abertura deste roteiro tenha um pouco a noção do *lead*, a apresentação, o *lead*. E, neste lead, a gente carrega na dramaturgia, no sentido de que, se é uma história de suspense, vamos carregar no suspense, se é uma história de um drama de um pai com a filha, vamos carregar. Mas, acho que é uma transformação (batem à porta) dramatúrgica, mas com o viés, com o olhar do lead jornalístico. Que o cinema americano, inclusive, usa muito, né? Você pega um filme americano de duas horas de duração, nos 10 primeiros minutos, eles já apresentam tudo, né?

5 - Já tem uma condensação...

R - Já sabe o que é. Eu acho que é um pouco essa estrutura que a gente usa.

6 - A TV Globo realiza pesquisas de audiência, voltadas a checar o produto Linha Direta, com freqüência?

R - Não... não, não. Já se fez uma coisa tipo *group discussion*, que é um grupo de pessoas que discute o conteúdo do programa, mas específica em relação ao programa, eu não conheço. Acho que houve uma vez, mas não mais.

7 - O group discussion, não é?

R - É, é, exatamente. Que é uma prática bem simples, Eu não sei se você sabe como funciona: pega umas 10 pessoas das mais diversas vertentes da sociedade e que vêem o programa e essas pessoas assistem ao programa, discutem e, obviamente, consentidamente, a gente fica num outro vidro, numa outra sala, vendo elas discutirem.

8 - E o que foi que essa pesquisa revelou, essa do *group discussion*?

R - O Milton (Abirached) pode falar melhor porque ele esteve presente. Eu só peguei o relatório. Mas ele foi, conversa com ele sobre isso que ele foi...

9 - *Você não lembra das conclusões?*

R - Não, não. Porque já faz tempo. Faz mais de um ano e meio isso, entendeu? Mas uma coisa que eu lembro muito bem é que as pessoas, o que mais chamava a atenção delas era a simulação. No sentido da novelinha, entre aspas, entendeu? Menos a “cabeça” do Domingos (Meirelles) gravada no estúdio, menos a “passagem” que ele faz no lugar. Mas, mais o drama reconstituído. Isso era a coisa que mais chamava a atenção e atraía, vamos dizer, as pessoas, a atenção das pessoas. Eu me lembro disso.

10 - *Mas é claro que devem ter pesquisas de Ibope, de audiência, de quantidade de público ligado...*

R - Não, isso aí a gente tem. Ibope a gente tem simultâneo. E a gente sabe que, enquanto o programa está no ar, existe uma aferição. Agora, é uma aferição numérica, não qualitativa, entendeu? É quantitativa.

11 - *Como ela (posição aferida) está em relação aos outros produtos da emissora?*

R - Está ótima.

12 - *Primeiro? Segundo? Terceiro lugar?*

R - Na verdade, eu acho, se não me engano, nós somos o terceiro programa de audiência do jornalismo.

13 - *Do jornalismo.*

R - É.

14 - Primeiro é o Jornal Nacional, depois vem o Fantástico...

R - O segundo. E depois vem a gente e o Globo Repórter, pau a pau. Mas nós somos um programa vitorioso porque estamos dois anos e meio no ar e nunca perdemos. Ficamos nesta faixa de 28 - 30 (pontos). O que é uma boa faixa de audiência. Entendeu?

15 - As pesquisas são balizadoras assíduas no momento da realização do roteiro?

R - Não. Nenhum tipo... Houve esse *group discussion* que foi uma coisa que aconteceu há um ano e meio atrás, mas o norte nosso é um norte muito daqui das discussões da gente e, claro, as aferições do Ibope quantitativas. 32 (pontos), pô! Então, este tema a gente pode voltar a ele, não sei que, papapá...

16 - Como, por exemplo?

R - Aí é que está. Na prática, na prática, não tivemos grandes diferenças. Vamos dizer assim: botou o caso A no ar, deu 25; botou o caso B, deu 35. Não existe tanto isso. O programa se mantém regular. Ele oscila um ponto ou dois (de diferença)... O quê, às vezes, sobe bastante a audiência é a prisão. Isso é o diferencial. Porque o público, eu acho, tem muito este caráter catártico, que ao ver o cara que fez e aconteceu preso, ele gosta de ver isso. A explicação, o cara subjugado.

17 - Você acha que ele (o público), realmente, realiza o alívio de tensão que a catarse proporciona...

R - Eu não sou psicólogo, não (risos gerais), mas acredito que sim.

18 - (Contrapondo com humor) Sim, mas é especialista na área de dramaturgia e a catarse está dentro (deste campo de conhecimento originalmente, antes de ser apropriada pela Psicologia).

R - Eu acho que tem, tem, tem isso, sim. Acho que tem um pouco, sim.

19 - Eu gostaria de saber como a audiência influencia o grau de aderência de apelos emocionais ao roteiro. Como esses apelos emocionais que vocês aderem ao roteiro são influenciados por uma demanda do público?

R – Não, não tem esta relação porque a gente não tem uma análise assim: fulano, em tantos lares, gostaram disso ou não gostaram, entendeu? A gente vai meio intuitivamente. É intuitivo. A gente sabe que isso tem pegado: uma mãe que chora, um sofrimento de um filho, uma filha, isso tem pegado, emociona. Porque emocionou a mim, ao repórter quando fez.

20 – *“Isso tem pegado” é que deu audiência, tem apelo?*

R – É, exatamente. Tem *punch*¹. Então vamos nessa e... Mas é absolutamente intuitivo.

21 – *O Drama é um dos gêneros mais pródigos na reivindicação de potencialidades emotivas das pessoas. Dele emerge alto poder de persuasão, de tamanha capacidade de influenciar simpatias, antipatias, de tomada de partido por esta ou aquela personagem, por esta ou aquela solução, por este ou aquele desfecho...Você concorda que a utilização preponderante dos recursos do drama é parte essencial da estratégia do Linha Direta para manter seu poder de atração sobre a audiência?*

R – Eu acho que sim. Contamos, permanentemente, dramas humanos. A estratégia do drama e até o tratamento, não espetacular, nem apelativo, mas um tratamento dramático. Na verdade, nem precisa de um tratamento dramático, entre aspas, porque a realidade já é tão dramática, que se você a ordena jornalisticamente é inevitável...Entendeu? Você ter uma comunicação. Porque as histórias são dramáticas.

22 – *Mas você fala do drama aí como estilo, mas o drama é um gênero também. Né?*

R – Claro, claro. (entra um auxiliar para trazer algo - Pode botar aí em cima, num cantinho.) Sim. Não. Claro, claro. Não tenha dúvida. O drama, o drama das pessoas. Ele contamina e gera o drama como estilo, entendeu?

23 – *Agora, me diga: você fez aí uma diferença entre “espetacular” e o “dramático”. Mas o dramático não seria espetacular?*

¹ *Punch*, do inglês, significa: soco, murro, (termo médico) punção, (bebida) ponche e, figurativamente, **vigor, energia, vitalidade, vida**. Também teatro de fantoches, polichinelo. Também designa a frase mais importante (reveladora) de uma piada.

R – Eu acho que a gente tem um alerta permanente para tentar evitar esta tênue linha que é o sensacionalismo. É difícil porque o tema do programa é, por si só, uma coisa dramática. Mas a gente tenta evitar um pouco de carregar demais nas tintas, entendeu? Para não ficar um... Para dar um exemplo, um Ratinho da vida. Eu acho que ali, eles ultrapassam a faixa amarela, né? O cara faz uma exploração da miséria humana. Aqui, nós não exploramos a miséria humana. Nós mostramos a miséria humana. Eu acho que nós, sobretudo, ao mostrar essa miséria humana, nós damos voz e vez a pessoas que não conseguem ter um espaço para ver a justiça se fazendo. Isso é uma preocupação permanente. O Milton (Abirached) diz: “Pô! Vamos aliviar aqui, ali...” Entendeu? Porque, senão, a gente já está trabalhando com um mundo tão grande, se a gente também não tomar cuidado, daqui a pouco a gente se anestesia, né? Começa a achar que matar 50 é normal. A gente tem que está sempre com o sinal amarelo ligado para dar um tratamento digno. Um tratamento dramático, sim, mas não um tratamento de exploração. Por exemplo, uma criança de 4, 5 anos que chora a morte de um pai. Vamos preservar, entendeu? Vamos evitar esta situação. Este menino vai ficar marcado o resto da vida. Se for fundamental...

24 – *Vocês evitam encenar...*

R – De usar o depoimento. Encenar até pode. Mas evita usar o depoimento.

25 – *Da criança.*

R – Se for fundamental, nós vamos usar, mas com sombra, não sei que... Evitando que ele seja identificado. Não diz o nome. Vítimas de violência sexual, por exemplo, também... Preservar a identidade... Este tipo de preocupação que eu acho importante. Não é montar um palco num auditório e botar as pessoas para se espantarem, como a gente vê por aí, em alguns programas, isso acontecendo.

26 – *Que outras situações de crimes, delitos graves, que vocês evitam?*

R - Tudo que envolva criança a gente evita. Pode até abordar tematicamente, mas na hora de encenar a gente tem muito cuidado. Não bota o ator. Não constrange o ator. Então, expõe os depoentes, as pessoas que deram a história para a gente.

27 – *Ainda assim, você concorda que os conteúdos impactantes, violentos são a principal atração, não é?*

R – Ah, sim, sim. Trata da miséria humana este programa. E como tal, é inevitável. Mas a gente tenta amenizar um pouco. (risos discretos). Dentro do possível.

28 – *Você já adiantou o assunto do processo catártico...Mas eu vinha com isso agora. O Linha Direta desencadearia processos catárticos na audiência, na sua avaliação?*

R – Eu acho que sim, acho que sim. Ele tem uma certa tendência, como tinha na tragédia grega, não é? Só que na tragédia grega, naquela época, talvez, as coisas fossem mais sutis. Exemplo: não se mata no palco. Aqui, a gente tem determinadas coisas que a gente faz off cena, a gente deduz, indica. (meio irônico) Então, temos aqui, pelo menos, uma preservação da tragédia grega. Mas, como os tempos são outros, né? Então, somos mais explícitos, né?

29 – *E como você acha que a audiência realiza a catarse?*

R - Juro a você que eu não sei. (risos gerais). Porque acho que isso é um processo muito individual, né? Às vezes a pessoa tendo medo, ela está realizando isso. O outro, ao ver o cara preso, xingando: “É bom, este filho da puta, ficou preso”. Ele está vendo, né? Eu acho que aí é um processo de idiosincrasia muito profunda. Cada pessoa vai reagir de uma forma. E vai ter. Mas eu não tenho dúvida que tem.

30 – *A indignação também...*

R – Claro. Claro. Não tenha dúvida.

31 - *A significativa participação da audiência nas denúncias faria parte desse processo catártico?*

R – (Com muita convicção) Sim. Eu acho que não só um processo catártico, mas um processo de cidadania. Eu acho que as pessoas vêm no programa a possibilidade real e concreta de sentir a justiça atuando. A denúncia é um exercício de cidadania. Quando eu vejo esse programa, que já prendeu 153 pessoas em dois anos e cinco meses... É uma coisa louca. É um processo de cidadania, mesmo. Um dos efeitos desse programa é esse. Talvez, o mais nobre deles.

32 - *Como, em geral, os casos são apresentados quando os acusados estão foragidos e, portanto, os casos não são “resolvidos”, no sentido de um desfecho, durante a exibição do programa, o alívio de tensão que a catarse proporcionaria ao espectador ficaria suspenso até uma possível “solução”, desfecho?*

R – Eu acho que sim. Eu acho que o drama ali se resolve como história, porque ali tem o encontro, o desencontro, o crime. Ali se resolveu. Mas junto desse drama tem uma ponta: a pessoa que cometeu isso está solta. Ela precisa pagar. Daí eu acho que ela (a história) se fecha completo quando acontece a prisão. E por isso, eu acho, uma das justificativas do crescimento da audiência, com a prisão. Porque as pessoas dizem: “Pó! Afinal, fechou-se o ciclo”, entendeu? Mas eu acho assim: como estrutura dramática, o roteiro, a história se fecha. Agora, talvez, como estrutura de cidadania e tudo isso, só com a prisão do bandido ou do acusado é que vai se fechar completamente. Entendeu?

33 – *Você pensou alguma vez e, se não pensou, eu gostaria que você pensasse agora. Você concordaria que há... Como quase em todos os programas tem algum foragido que foi capturado ou que se entregou ou foi preso, você acha que estas situações catárticas poderiam acontecer por um deslocamento, por uma substituição de personagens, dessas personagens que são reais?*

R – É, talvez...(ele fica meio em dúvida, talvez sem entender bem a pergunta, o telefone toca)

34 – (eu tento outra vez) *Você assiste o programa que faz uma denúncia e, no final, é apresentado alguns casos de prisão.*

R - Certo (o telefone continua tocando, ele pede para atender) Deixe eu só...Acho que estão querendo mesmo falar comigo.(ele atende, eu desligo o gravador e, no final, ligo outra vez) Eu acho que talvez isso se dê, essa transferência, mais, talvez como hipótese, mais com pessoas que sofreram a violência. (alguém bate na porta). Por exemplo, eu tenho uma pessoa na família que foi assassinada (bate na madeira para “isolar”), e aí eu vejo uma situação semelhante, eu vejo uma pessoa punida por isso, eu aí, talvez, eu projete.

35 – *Mas o público também não? Também não faz esta transferência, não expia, também?*

R - Não sei...

36 – *Você nunca pensou nisso?*

R – Não sei. Não sei dizer.

37 – *Você acha que tem alguma lógica nisso?*

R – Não. Tem. Pode ser, pode ser sim...

38 – *Há um padrão que deve ser seguido pelo roteirista do ponto de vista formal?*

R – Há, assim: Formal. Formal, mesmo. Eu digo, por exemplo, aqui (mostra um roteiro) a gente tem: “Cena”, em negrito; “simulação”, a rubrica da ação sublinhado, o texto do narrador no presente; o texto do Domingos Meirelles, no passado; em torno de 25 cenas, sendo 10 de estúdio e 15 de externas. Há normas, assim, mas a invenção, entendeu? Como começar, como terminar...Aí é invenção do lead jornalístico. Cada roteirista, cada supervisor vai dar um tom. Mas hoje em dia, o programa já está bem formatado, não é?

39 - *Então há uma relativa liberdade do roteirista de decidir escolhas formais?*

R – Sim, sim.

40 – *Com este padrão...*

R – Com este padrão, ele (o roteirista) pode começar como ele quiser. Pelo fim, pelo meio...

41 – *Há margem para um estilo próprio?*

R – Talvez. Um pouquinho, a gente sente. Um pouquinho.

42 - *O roteiro pode ter uma marca autoral inconfundível?*

R – Não. Acho que não chega a isso.

43 – *Não dá para pegar um roteiro e saber se é da Sarah, se é seu ou de Goldemberg?*

R – Acho que inconfundível, não. Tem algumas coisas que você sente a batida, mas não acho que seja inconfundível, não. O programa já está tão sedimentado na sua estrutura, que a gente já brinca um pouco, mas com as mesmas peças do xadrez. Entendeu?

44 – *E você acha que isso é possível na direção?*

R – Aí, mais.

45 – *Mais. Fica mais evidente a diferença de estilo entre a direção de Fred Mayrink, Edson Erdmann, Paulo Buffara e Luís Felipe?*

R - Total. Total. Aí eu acho que sim. Porque aí você imprime luz, imprime atuação, entendeu? Aí, eu acho que é mais fácil de visualizar um jeito pessoal de fazer.

46 – *Você me ajudaria a destacar algumas diferenças, aí, em relação ao estilo pessoal desses diretores?*

R – Não sei...

47 – *Onde é que um faz uma escolha por um lado e tal? Seria interessante. Você me ajudaria bastante! (rindo)*

R – Eu acho que o Luís Felipe tem uma coesão muito grande nas ações. Ele resolve com poucos takes e com clima de tensão as situações.

48 – *É tipo take 1, é? (pergunta deslocada minha, que não entendi de imediato).*

R – É, é. Eu acho que o Edson tem uma linha de imaginação forte. Ele gosta das aberturas grandiosas. Acho que esses dois eu posso identificar. O Paulo e o Fred, eu não vejo tanto num estilo muito pessoal, não. Mas no Felipe, eu vejo. O Felipe consegue tirar atuações dramáticas de figurantes e quase não-atores. Eu acho que isso é um mérito dele. Através da ação.

49 – *Você destacaria as modificações formais mais importantes que o programa Linha Direta adotou desde a sua estréia? Você está aqui desde o início?*

R - Estou. Em cheguei depois de dois meses do início. A mudança mais radical foi o seguinte: existia uma prática, no início, que era do apresentador do programa, ele entrava na simulação. Ele entrava no cenário e se referia ao cenário como se fosse a realidade. Isso gerava uma certa confusão. Então, se reconstituía uma cama, um quarto, num cenário e ele dizia: “Foi aqui que fulano morreu...”. E não tinha sido bem ali, né?

50 – *Era o Marcelo Resende.*

R – É.

51 – *E que tipo de confusão, você acha que estabelecia?*

R – Acho que estabelece no expectador. Ele não sabe muito bem o que é realidade e o que é...

52 – *...o que é simulação?*

R – Eu acho. Isso aí foi abolido.

53 – *Foi uma sugestão sua?*

R – Não. Isso foi uma decisão conjunta aí. Se problematizou... se problematizou e se resolveu abolir. E aí, o que foi que se adotou? Se adotou uma prática do repórter ir para os lugares. Então, quando um crime acontecia em Belém do Pará, ele ia para lá e se referia aos lugares, lá, no local. Então se mesclava ‘cabeças’, no estúdio e ‘passagens’. Mas depois isso também caiu e hoje em dia a gente só usa mesmo...

54 - *O que é chamado ‘passagem’ é, justamente, a parte do jornalismo em campo?*

R – Isso. “Eu estou aqui, não sei quê, aconteceu aqui, não sei quê, aquilo outro...” Se referindo entendeu? É o repórter *in locum*, no caso, o repórter apresentador se referindo às circunstâncias,

normalmente, revelando a mecânica do crime: “Ele entrou por esta porta, saiu pela janela, bateu aqui, deu três pancadas...”, entendeu? A partir disso a gente fez um período e agora parou, parou. Hoje em dia é estúdio, apresentador no estúdio e simulação. Essa foi a mudança mais radical. A outra, do ponto de vista dramático, é que no início existia muito diálogo e hoje em dia, praticamente não existe. O narrador é que (refez). Porque essa coisa de diálogo tinha dois problemas: um estético, que como não tínhamos grandes atores, às vezes ficava ruim a qualidade artística e a outra é que às vezes era meio complicado, não é?

55 – *A reconstituição dos diálogos, não é?*

R – É.

55 – *Ficava meio aleatório...*

R – É. Na verdade, normalmente, a gente tende a só usar o diálogo quando o diálogo está em depoimento na delegacia ou nos autos, nos autos do processo. Está nos autos do processo. O fulano, antes de matar, diz assim: “Eu vou matar”.

56 – *Quando está nos autos do processo ou...(?)*

R - Ou no depoimento, na delegacia. Porque o cara quando foi preso confessou.

57 – *Mas, vocês usam, também, diálogos a partir de testemunhas.*

R – Também. Normalmente, estas testemunhas, elas foram arroladas ou pela polícia ou pela Justiça. Ou está na delegacia, no inquérito, ou está no processo que é a Justiça.

58 – *Geralmente, as testemunhas que são ouvidas por vocês, pela investigação do jornalismo, são as mesmas testemunhas...*

R – Sem a menor dúvida. Nós não inventamos nada.

59 – *Vocês não descobrem novas testemunhas? Por exemplo, não há muitos casos com muitos erros, que vocês tendam a ...*

R – (Interrompendo) Não existe. Não há tempo hábil para um repórter, num prazo de 5 a 7 dias, refaça uma investigação (palavra inaudível). Ele simplesmente pega a versão do Ministério Público, e ele executa aquilo, entendeu? Se ele achar que tem alguma coisa estranha, nebulosa... “Essa história aqui está meio estranha...” Vamos perguntar ao Ministério Público. E vamos questionar, problematizar. “Isso aqui não está meio furado, não? Pápápá...” Não é simplesmente reproduzir. Mas investigar e descobrir novas pistas, isso aí é ilusão. É delírio. Não existe na prática. Entendeu?

60 - *Há uma intenção, uma busca de tratamento realista da cena?*

R – Absolutamente. Quanto mais realista, melhor. E isso desde a escalação do ator, parecidos, né? A cenografia. Se tem uma cena de uma casa que a gente mostra num *take* do jornalismo, então, na simulação, vamos colocar bem parecido. E em todos os aspectos.

61 – *Eu acho que esta pergunta aqui, você já respondeu... Os roteiros dos programas não têm incluído diálogos, mas alguns diálogos reduzidos, expressões, gritos aparecem na edição final e eu percebi que os diretores indicam aos atores algumas falas – levantadas pela reportagem - e que eles (os atores) fazem pequenas variações nestas falas no calor da ação. Esta é uma liberdade da criação?*

R – É. Não é bom isso, não. Normalmente, a gente tem de evitar isso ao máximo. A não ser tipo assim: a mulher em vez de gritar “ai”, ela gritou “ui”. Tudo bem. Não tem problema.

62 – *Eu falei: “são pequenas variações”.*

R – Agora, não dá pra ser assim: mudar a arma do crime. O cara dizer: “Vou matar” e você dizer “eu te amo”. Somos escravos da realidade. Absolutamente escravos da realidade.

63 – *E para o roteirista, não seria mais estimulante se ele tivesse mais liberdade para criar os diálogos?*

R – Eles sofreram muito, no início, talvez um pouco quando chegaram aqui, porque queriam inventar um pouco. Mas hoje em dia eles já entenderam que é um programa jornalístico.

64 – *Qual é mesmo a sua função aqui como supervisor de texto, de roteiro?*

R – É o seguinte: na verdade, eu pego o roteiro escrito pelo roteirista e dou o texto final. Eu reescrevo, né?

65 – *Mas, você já esteve na função de roteirista, fazendo a ponte com o relatório do jornalismo, né?*

R – Já.

66 – *Há quanto tempo você está na supervisão de texto?*

R – Há mais de dois anos.

67 – *Foi logo no início, né?*

R – É.

68 – *Foi logo promovido.* (risos gerais)

R – É.

69 - *Alguns fatos levantados pela reportagem que não se apresentam como relevantes são eliminados da história?*

R – Sim, claro. Sim, como em qualquer apuração jornalística. Quando você escreve um texto para um jornal, você apurou durante 10 dias, mas você não escreve tudo que você apurou. Você escreve o que é mais importante. Porque o fundamental é que você prenda o leitor. Assim mesmo somos nós. A gente tem de contar uma história, com clareza, e que mantenha a atenção do expectador. Assim como na leitura, se eu começo a entrar numa série de irrelevâncias, eu vou confundir e o expectador vai mudar de canal. Não é esta a nossa intenção.

70 - *Como é esta decisão? É discutida coletivamente com a equipe?*

R – Não, não. Isso aí é com roteirista, supervisão e jornalismo, né? Assim: é escrito e aí a gente diz: “Pô, mas não tem aquilo, tem um detalhe que ficou de fora, vamos mexer”. Como qualquer, vamos dizer assim, copydesk de jornal mesmo.

71 – Mas de quem é a decisão final? Porque devem ter alguns momentos em que irrelevantias têm opiniões diferentes, não é?

R – A decisão final é do diretor-geral (Milton Abirached), entendeu? Mas é muito difícil chegar a um ponto polêmico assim de a gente precisar levar pra ele. Normalmente, é por aqui na supervisão (ele, Goerge Moura e o Marcel Souto Maior) e o Flávio (Araújo, da coordenação de jornalismo), que junto com Gustavo (Vieira, também da coordenação do jornalismo), que é o chefe de reportagem, se resolve isso. Não tem muita polêmica, não.

72 - O que leva algum fato ser excluído da história, além da relevância dele? Por exemplo, custo que acarreta a reprodução cênica de algum aspecto que não seja relevante o suficiente, pode determinar o corte?

R – Pode, pode.

73 - Também a clareza da história, que pode ser comprometida com a inserção de muitos dados e personagens?

R – Pode. Exatamente. Aí, começa a falar o nome de todo mundo, tem 20 nomes, daqui a pouco ninguém sabe quem é quem. Então, vamos centrar. É preciso centrar o pau da barraca na espinha da história. A partir da ação dramática, a gente vai conduzindo. Não adianta ficar falando aí de firulas, de beiradas, que não vão acrescentar ao drama central.

74 - E alguma informação, também, pode ser resolvida na narração, né? Sem necessidade de encena-la?

R – Sim, claro. O roteiro, no programa Linha Direta, a gente trabalha num tripé. Que tripé é este? As cabeças do apresentador, os depoimentos dos entrevistados e o narrador em off. Este tripé é que é a estrutura básica do programa. E cada um tem a sua colaboração.

75 – *Ué! Você tirou a simulação??!*

R – Não, não. Quando eu digo “o narrador em off” é a simulação, entendeu? Porque ela é narrada.

76 – *Repita aí, por favor... Você falou no tripé...*

R – É o apresentador, com as cabeças, que é o Domingos Meirelles. Os depoimentos dos entrevistados e o narrador em off, que é a simulação.

77 – *Tá. Evidente. Que é um gênero narrativo.*

R – Então, estes três vão, batendo bola, para contar uma história clara e atraente para o expectador. Eles vão trocando, né? Tanto que se você pensar, num programa (caso) de 18 minutos, ele tem cerca de 8 minutos de simulação e os 10 outros minutos são divididos entre cabeças e depoimentos.

78 – *A simulação ocupa menos espaço de tempo. Você falou 8 minutos.*

R – É, varia, né? Mas, é mais ou menos isso, 8 (minutos). E 10 (minutos) é depoimento e o Domingos Meirelles.

79 - *Por que o Linha Direta está na grade de programas de entretenimento e não na de jornalismo?*

R – Eu acho que esta pergunta aí você tem de fazer à direção da TV Globo. Eu acho que do ponto de vista operacional, o Linha Direta está aqui, no Projac, porque ele precisa de uma certa estrutura de novela pra ser gravado. Mas, assim, a escolha, eu não sei. Só a TV Globo pode responder.

80 – *Em sua avaliação, ele é um produto de jornalismo ou...*

R – Sem a menor dúvida.

81 – *Ele não poderia estar no âmbito de um produto fait divers?*

R - Olha, ele pode até entreter. Mas ele é um programa essencialmente jornalístico, 100% jornalístico.

82 – *O que você acha desse caminho, dessa tendência do jornalismo em diálogo com a dramaturgia?* (ele abre a boca para bocejar pela enésima vez e eu rindo, digo:) – *Você está com sono, não tá? Coitado, já abriu a boca aí várias vezes!*

R – Na verdade, esta tendência do docudrama, enfim, é uma tendência mesmo, mundial.

83 – *Você se sente estimulado por ela?*

R – Pra mim, pessoalmente, é uma coisa curiosa. Ela resultou, pra mim, na junção de minhas duas formações, porque eu sou jornalista e tenho mestrado em Teatro. Então, meio que parece que eu estudei para fazer este programa, né? (riso meu) Na verdade, não foi assim. Eu me sinto à vontade fazendo isso. Não vejo problemas, não. Não vejo problema. Nem há sacrifícios para o jornalismo. Porque na verdade, a simulação e a reconstituição – ela é uma mera ilustração do programa. Ela não é mais nada do que isso. Ela não foi inventada, não foi criada. Ela ilustra. Ao invés de você está escrevendo, somente, você está ilustrando.

84 - *Você acha que nesta transposição não há acréscimos e reduções de significações, de significados, nesta construção?*

R – Mas, como em qualquer matéria. Quando você escreve uma matéria, você dá acréscimos e reduções. O seu lead é um acréscimo e redução de significados.

85 – *Você já ouviu falar – eu ouvi falar recentemente – em jornalismo de entretenimento, parece que existe já como uma categoria.* (Ele não entendeu a pergunta, eu falava do chamado *infotainment*).

R – Ah, já, já. Os cadernos 2 todos, os suplementos são jornalismo de entretenimento. Esse nosso não é não. Só uma pessoa doente mental se entretém com um programa desse. É um programa jornalístico. Eu acho que é uma página policial este programa. Como se fosse uma página policial do jornalismo.

86 - *O entrelaçamento do jornalismo policial e a dramaturgia é claro no L.D., sobressaindo a influência/interferência de outros campos de linguagem no relato jornalístico e vice-versa, do jornalismo na dramaturgia. Você identificaria influência/interferência de quais gêneros dramáticos e literários consolidados ou emergentes da cultura midiática, no L.D.? Teatro, folhetim, melodrama, soap opera, radionovela, telenovela?*

R – O drama tem. A tragédia tem. E a literatura policial. Quando eu falo literatura policial é subseqüente da crônica policial jornalística. E o cinema americano, que é essa idéia do suspense, né? Da surpresa, da revelação, do vilão. Enfim, a gente trabalha com esses elementos para contar essas histórias reais. Mas as histórias reais elas já vêm com uma carga tão incrível que, às vezes, basta apenas contá-las que elas, por si só, já têm isso. Estes gêneros todos nasceram a partir do momento que a arte copiou a realidade.

87 – (A título de comentário) *O que é a tragédia grega senão o relato comentado dos eventos violentos da Antigüidade Clássica? (Voltando) Qual o limite de liberdade que o diretor das simulações pode ter a partir do roteiro pronto, no momento em que vai conduzir as gravações?*

R – Até a medida do fato jornalístico porque ele não pode ultrapassar isso. Ele não pode brigar com o fato jornalístico. Ele tem de estar à mercê do fato jornalístico, assim como eu quando escrevo o roteiro. Esse é o limite.

88 – *Os roteiristas costumam acompanhar as gravações?*

R – Nunca.

89 – *Então, não faz sentido eu perguntar se têm poder de opinar neste momento...*

R – Não, não.

90 - *Mas são consultados, em caso de dúvidas?*

R – Não. Eles escrevem. Trabalham em casa. Não trabalham aqui. Eles recebem o material (relatório do jornalismo), têm sete dias para escrever o roteiro. Mandam pra gente. A gente manda a

versão definitiva pra eles, com as modificações que a gente fez. Eles não têm nenhuma ingerência. O texto final é meu e do Marcel (Souto Maior, o outro supervisor de texto).

91 – *Mas você não é consultado pelos diretores?*

R - Ah, sim, sim. Você não viu, não? Esta ligação (telefônica) era pra isso. Este bate bola, sim. Mais dúvidas sobre o fato jornalístico e menos conceito de como filmar, não sei o quê, pápápá... Mais dúvidas pontuais jornalísticas. Com o Luís Felipe, também, eu ainda conceituo algumas coisas, mas com os outros, não.

92 – *Por que?*

R – Afinidade mesmo. Afinidade de trabalho.

93 – *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 (reais). 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.

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

R – Eu acho. Em eficácia.

95 – *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.

96 – *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...

97 – *Como você se tornou um roteirista?*

R – Foi um convite que eu recebi de uma pessoa daqui (TV Globo) e essa minha relação com a dramaturgia já era muito forte, jornalista, gostava muito de escrever e aí eu vim pra cá.

98 – *E você já tinha peças escritas antes?*

R – Não, não. Já tinha escrito livros.

99 – *Ensaio ou ficção?*

R – Ensaio. Livro teórico. Mas, meu primeiro vôo, entre aspas, na ficção é este aqui. (mostra o convite de lançamento) Que não é bem, né? A gente aqui escreve uma matéria jornalística com outro formato. È assim que eu vejo. O roteiro é uma matéria jornalística escrita num outro formato que não é o de um jornal ou de uma matéria do Jornal Nacional.

100 – *Então, me diga: Você fez Comunicação, Jornalismo...*

R – Fiz Jornalismo na PUC de Campinas. Depois, fiz mestrado em Artes Cênicas na USP, de São Paulo. Fiz uma tese de mestrado sobre *A Crítica Teatral de Paulo Francis no Jornal Diário Carioca, de 1957 a 63*, que resultou num livro que chama *Paulo Francis – O Soldado Fanfarrão*. E já trabalhei em televisão há 10 anos. Trabalhei com jornalismo, jornal diário.

101 – *Em outras TVs?*

R – Não, sempre na Globo. Mas em Recife e aqui. E aqui, também, eu já trabalhei em dramaturgia, como assistente de direção da novela *O Rei do Gado*, direção de Luís Fernando Carvalho. O que também me ajudou nesta empreitada do Linha Direta, do jornalismo, não é? Eu acho que no início aqui eu era um dos jornalistas que tinha mais intimidade com o universo da dramaturgia, porque já tinha trabalhado aqui em dramaturgia, especificamente. Da equipe. Né?

102 – *Quando você começou a roteirizar para o Linha Direta?*

R – Foi em agosto de 99.

103 - *Quais suas experiências profissionais anteriores à sua militância no L.D.?*

R - TV Globo e Recife. Quando eu terminei o mestrado, eu dei aula na Universidade Federal de Pernambuco, de Dramaturgia e História do Teatro. Depois, recebi um convite pra ser editor de texto na TV Globo, o salário era maior, fui e nunca mais voltei. (riso meu). Fiquei na TV Globo (de Recife) um tempo. Saí. Depois fui convidado para fazer novela, vim. Depois de lá, fiquei um período fazendo cinema, como assistente de direção. Fiz documentários, TV Cultura. E depois aí recebi um convite para tirar umas férias no *Fantástico*, fiquei dois anos e meio no Fantástico e, agora, estou há dois anos e meio aqui.

104 – *E cinema? O que você fez em cinema?*

R – Eu fiz a fase de preparação deste filme do Luís Fernando, *Lavoura Arcaica*. Assistência de direção, mas não cheguei a filmar porque demorou muito e eu fiquei sem dinheiro.

105 – (encerrando a entrevista) *Ok.*

R – Foi legal?

106 – *Achei que foi bem legal.* (Finalizando a entrevista e me entregando o convite para lançamento de seu livro – uma biografia de Ferreira Goulart. Rolou mais uns papinhos e mais umas perguntinhas de identificação). *Sua idade?*

R – 38, terça-feira que vem.

107 – E é natural “do Recife”? (brincando com o sotaque recifense).

R – Do Recife: Cidade pequena, porém, decente (com sotaque propositadamente carregado).

108 – Obrigada. Muito obrigada.

Entrevista com Gustavo Vieira – Coordenador de Jornalismo do *Linha Direta***Data: 23 de novembro de 2001, sexta-feira.**

1 - Você é o coordenador do jornalismo, o Flávio é o sub-coordenador?

R - É. Não tem este nome, mas pode chamar assim. Na verdade, existe a coordenação de jornalismo que eu chefiar e ele exerce comigo. Se quiser chamar de sub-coordenador está de acordo.

2 - E o que faz o coordenador? Quais são suas atribuições específicas? Algo como um chefe de reportagem?

R – É bem parecido com isso. Só que aqui, como não é um produto diário e como não é um tipo de jornalismo, digamos, apenas dependente do jornalismo, depende da dramaturgia também, não é? As funções vão um pouco além das de chefe de reportagem. Bom, a função primária, a função básica, é realmente chefiar os repórteres. São sete (7) repórteres. Com eles eu discuto as pautas. Com eles eu aprovo as pautas ou não. Com a última aprovação do Milton (Abirached) em relação às pautas. Com eles, eu acerto as viagens, os retornos. Durante as viagens, nós discutimos o andamento das matérias. Quando eles retornam, eu aprecio todo o material, o relatório, assisto todas as fitas, faço um relatório meu que vai para o roteirista, com cópia para os supervisores de texto Marcel e George (Marcel Souto Maior e George Moura), sobre a minha avaliação do material do jornalismo e já indicando algumas coisas sobre o material do jornalismo que eu acho que são fundamentais ao roteiro, outras que não são. Algumas que por questões estéticas ou éticas, ou seja, lá de que natureza for, eu acho que devam ou não entrar no roteiro. E a seqüência de meu trabalho, quando eu disse que acho que transpõe um pouco a prática normal do chefe de reportagem é a seqüência, é continuar acompanhando este trabalho. Quer dizer, quando termina o jornalismo, que entra na fase de roteiro, eu também acompanho. Naturalmente, com um olhar jornalístico sobre o roteiro: o que está mais ou menos sendo privilegiado. Eu leio o pré-roteiro que vem do roteirista, que você deve saber mais ou menos como funciona, que vai pro supervisor de texto, o George que você entrevistou agora, ou pro Marcel...

3 – Agora, aquele relatório do jornalismo... Tem um relatório do repórter e...

R – 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 fundamentais ao nosso arquivo para a execução do programa, e caso haja alguma consequência desse programa. Tais como informações do tipo: endereços, telefones das pessoas envolvidas, números de processos, onde localizar estes processos. É...Enfim, muitas informações objetivas para que sirva de fonte de pesquisa, caso o roteirista precise de um complemento e, ele, o repórter precise voltar ao relatório para localizar alguém ou algum dado. E ele traz também, - isso é prática, rotina – o processo, a cópia do processo para a gente xerocar. Todo o processo relativo ao caso, ou processos, quando são vários. E isso, se forma uma pasta, onde fica este relatório, toda documentação que ele trouxe, mandato de prisão...o processo todo. Isso me é entregue, a partir daí eu faço a análise desse material e passo a bola para o roteirista. Quando o roteiro volta, eu retomo este trabalho de passar, digamos, um olho jornalístico no roteiro. E, a partir daí, eu já posso, também, dá alguma sugestão, alguma pincelada dramática no roteiro. Por isso é um trabalho muito integrado. Tirando a parte da produção, da produção de dramaturgia, da gravação, até ir para o set, é muito difícil você dissociar o que é que é...O que é que é, não, você sabe o que é que é. É muito difícil você dissociar, no nosso trabalho aqui, jornalismo e dramaturgia. É todo o tempo muito integrado isso. Tudo com muita interseção. Interseção o tempo todo. Então, por isso que meu trabalho vai até aí. Depois, vai até a reunião, no caso, a reunião de produção que você já acompanhou, que eu participo também. Às vezes não participo. Às vezes Flávio... O Flávio participa de todas. Às vezes, eu participo, às vezes, não. Mas, a maioria eu participo. Da reunião de produção vai para...Daí, quando a fita volta, o caso já gravado e montado, eu retomo de novo aquele caso. Aí, eu assisti à fita do caso, ele já gravado e montado, bonitinho...

4 – Você faz uma modificação no relatório do repórter, antes de passar para a dramaturgia...

R – Eu faço um relatório meu, a partir do relatório e das fitas gravadas de entrevistas. Assistio todas as entrevistas e faço um relatório meu...

5 – É o que vocês chamam de copião (me referia às fitas gravadas de entrevistas e o trabalho de campo dos repórteres)...

R – Não, não.

6 – O copião é em VT...

R – É em VT. Mudar o relatório do repórter é muito raro. Às vezes eu peço para mudar algumas coisas ou que não estão bem explicadas ou não estão bem apuradas. De repente, ele daqui tem que reapurar alguma coisa, né? Ou alguma coisa que não está bem estruturada. Muitas vezes, eu já oriento o repórter como estruturar esse relatório, também, já pensando no roteiro.

7 – A sua equipe aqui é formada por sete repórteres...

R – São sete repórteres. Ah, bom, tem outra parte do trabalho que envolve outras pessoas. São sete repórteres. (conta). Um, dois, três, quatro, cinco, seis produtores. Tem seis produtores de reportagem, cada um com uma função específica: três apurando pautas, um cuidando, especificamente, do contato com a polícia, acompanhando o desenrolar das prisões, o andamento, como é que está a apuração.

8 – São quantos (nesta tarefa)?

R – Um. Um jornalista. (contando) Um, dois, três fazem apuração de pauta do Brasil inteiro daqui, a partir daqui do Rio. E dois fazem transcrição, que é um trabalho mais simples, transcrição das denúncias que chegam, através da central telefônica. Duas pessoas trabalham exclusivamente em transcrever já dando um tom jornalístico a esses relatórios, porque eles chegam muito...Muitos são gravações de secretária eletrônica do programa, outros são telefonistas de um *call center* que atende o público do Brasil inteiro para pegar denúncias, sugestões de pauta, denúncias sobre pistas, paradeiros de foragidos que são apresentados no programa.

9 – Quer dizer: Tem uma empresa que é terceirizada, este *call center*...

R – Isto.

10 – Que recebe não só as denúncias, como também sugestões de pauta do público.

R – Muitas. Muitas. Que é o grosso, na verdade, dos casos. Chegam lá. Chegam do público. Eu diria...

11 – E elas chegam como? Gravações?

R – O *call center* tem telefonistas e uma secretária eletrônica.

12 – Duas pessoas transcrevem (da produção do programa).

R – Duas pessoas. E estas transcrições vêm para outras três pessoas que fazem a apuração. E aí são pessoas que entram em contato com os denunciantes, com as autoridades, enfim, com todas as pessoas envolvidas. E escrevem uma pauta bem detalhada, bem rica. Elas já fazem o contato com todas essas pessoas.

13 – São todas jornalistas?

R - São jornalistas.

14 – Quer dizer que além desses sete repórteres que vão a campo, vocês ainda têm essas seis pessoas que trabalham na casa, na redação.

R – Que trabalham na casa, na redação. Tem uma pesquisadora que é a Ceri, que faz pesquisa de texto, de imagem, de foto. É a pessoa que cuida de pesquisa. Como o programa, são sempre casos, não é jornalismo quente, jornalismo diário, usa-se deste tipo de pesquisa. Ela é uma pessoa que cuida só disto. E só. Do jornalismo é isso.

15 – Então vamos falar desses canais, desses recursos para a audiência sugerir pautas. Você poderia me dizer qual é a empresa?

R – Não. É uma empresa de *telemarketing*. Normal.

16 - Não tem relevância (esta informação que ele não quis dá). (risos dos dois) Como a pauta é decidida e por quem? Chega esta demanda de pautas. Qual é o volume? Você tem uma idéia, do volume, em média?

R – Olha, eu não vou ser preciso...

17 – Uma estimativa.

R – Uma estimativa? Deixa eu te falar: a gente recebe (consulta o computador). Deixa ver se está atualizado...Tem uma média de ligações diversas de 2 mil ligações por semana. São de oito a 10 mil ligações por mês.

18 – Mas de denúncias incluídas, não é?

R – Denúncias e sugestões.

19 – Que percentagem (do total) de sugestões (de pauta)?

R - Eu arriscaria dizer 65%.

20 – Quer dizer que (o volume de sugestões) ainda supera o número de denúncias (de paradeiros) de foragidos?

R – (Vacilante) É...Eu acredito que sim. Porque o número de denúncias de foragidos ele é muito, ele varia muito de acordo com o dia da semana. Por exemplo, ontem (quinta-feira, dia 22 de novembro de 2001), que é o dia do programa. Na hora do programa, chove denúncias. Só na noite do programa, ontem foram 400 denúncias, de 10h à meia noite, duas horas.

21 – Para localização de foragidos.

R – De foragidos apresentados no programa de ontem. Hoje, sexta, teremos bastantes ligações. Sábado começa a cair. Domingo começa a cair. Segunda, terça já vai rateando um pouco. Melhora um pouquinho porque já não é fim-de-semana, mas não é o mesmo volume de quinta, sexta e sábado. Segunda, terça...Na quarta, quando as chamadas do programa já estão no ar...Na quarta, quinta e sexta aumenta de novo. Então, como é muito...Tem uma curva, eu diria que 60% - não vou dizer 65%, não – mas, 60% são sugestões. Porque sugestões é quase que um número permanente. As denúncias, esses 40% de denúncias de foragidos, elas esquentam muito no dia do programa e

nos dias seguintes ao programa. Depois, elas caem um pouco porque o programa saiu do ar. Já não estão fixadas muito qual é a imagem da pessoa (do foragido). Enfim, se desligam um pouco do programa e aí não ligam tanto.

22 – E você teria aí uma estimativa para me dá, por semana ou por mês, de quantas sugestões de pauta vocês recebem?

R – Quantitativamente, não. Você bota mais ou menos de oito a dez mil por mês de ligações. De ligações por mês. Bote duas mil e quinhentas ligações por semana. Você tira daí 60%.

23- Está bom (concordando que eu faça o cálculo depois).

R – Mas acontece que nossa vida seria uma maravilha, em termos de produção, se esses 60% de duas mil e quinhentas ligações fossem pautas mesmo. Todas são denúncias, mas uma minoria, uma minoria mesmo, minoria, minoria, na bacia das almas, na peneira mesmo, se encaixam dentro de todas as exigências que o programa tem.

24 – Que percentagem, você diria, desse volume total é aproveitada (para pauta)?

R - É muito pouco. É muito pouco. Não que essas sugestões não poderão virar pautas. Elas até podem. Por exemplo, tem gente que liga sobre um crime que aconteceu, ontem. Então, nem virou processo ainda. Nem virou inquérito ainda. Tem gente que liga – tem muito isto – sobre crimes que não têm mandatos de prisão e a gente não faz casos que não têm mandato de prisão. Que você não vai preso, porque você não é foragido da polícia, inquéritos que não estão conclusos. (a fita chegou ao fim)

25 – (Em outra fita) Você estava falando de casos que vocês não pegam, não aprovam para pauta...

R – As variáveis são, do ponto de vista jurídico, digamos assim, as variáveis são: crimes muito recentes, que aconteceram naquela semana, que a pessoa faz a denúncia; crimes que não têm mandato de prisão, que é um princípio básico, para a gente fazer o caso, fazer a história; crimes que os inquéritos mal se iniciaram; crimes que está, por exemplo – outra coisa que acontece muito – que está para ser julgado um hábeas corpus para o foragido, a gente não faz porque a gente vai lá apurar a história e quando chega lá, volta pra cá pro Rio e, quando chega no Rio, é julgado o hábeas

corpus, a pessoa não é mais considerada foragida e a gente perdeu o tempo; crimes em que... Inúmeras variáveis; crimes, por exemplo, que o julgamento está para acontecer o mês que vêm. Não vale a pena a gente fazer, porque este julgamento pode apresentar uma reviravolta no caso. Então, o roteiro que você escreve hoje, amanhã ele já não vale.

26 – No caso de julgamento à revelia? Por que vocês só fazem casos de foragidos? Não é? É um princípio básico, não é?

R – De foragidos. É.

27 – Mas, num julgamento podem acontecer várias coisas. Pode acontecer uma testemunha nova, não é? O acusado, um cúmplice do acusado que possa ir a julgamento pode dar uma versão nova e representar uma reviravolta no caso. Então, se o julgamento está muito próximo, a gente evita fazer esta matéria, porque a gente sabe que este roteiro vai ser escrito e daqui a um mês quando ele for encenado, vai haver um julgamento, pode mudar tudo. Pode mudar todo o roteiro da gente. A gente evita. Inúmeras variáveis. Variáveis, entre aspas, jurídicas. E tem as variáveis qualitativas, digamos assim, que é a qualidade em si da história. Muitas sugestões de história que, dramaturgicamente, não é nada: O cara que foi a quitanda e aí não queria pagar a cerveja que tomou, a batata que ele comprou, ele briga e acabam dando um tiro nele. É uma história que encerra um crime, mas dramaturgicamente não tem nada.

28 – Então, o quê precisa ter uma história para merecer uma cobertura?

R – Ela precisa ter um enredo, uma trama, digamos assim, um andamento relativamente prolongado. Ela precisa ter ingredientes dramáticos, situações que propiciem a formulação de cenas de simulações e, como num filme ou numa novela, ela precisa ter um ritmo e um andamento atraente. Muitas vezes, a gente pega aqui histórias dramáticas, histórias que a gente fica, assim, até lamentando pela pessoa que está denunciando de não fazer. Coisas assim, crimes banais, crimes bárbaros, mas que a gente não conseguiria transformar aquilo num roteiro. Por mais que a gente fizesse, a gente não conseguiria. Por que, como eu falei, são períodos muito curtos, são histórias muito curtas, são coincidentes, praticamente. Então, uma história precisa disso. No caso de nosso programa, é melhor, mas não é necessário, mas é melhor que tenha ação. Que tenha ação, mas não necessariamente. A gente já cansou de fazer histórias muito bem sucedidas que a ação não necessariamente pontuava a história. Ela precisa ter entrevistados pelas interseções jornalísticas do

programa. Entrevistados que se expressem com relativa clareza. Precisa ter entrevistados dispostos a dar entrevistas. Na medida em que o entrevistado não está muito interessado de contar aquela história para gente, teoricamente é frustrante. Então não interessa. E precisa ter um material, digamos, iconográfico, relativamente também, minimamente razoável. Como é televisão, para botar fotos, vídeos no ar, VHS, documentos e tal, não sei quê. Você tem que ter um acabamento mínimo, uma apresentação mínima deste material. Muitas vezes, as histórias são, as pautas são muito boas, os casos são muito interessantes e a gente abre mão por causa deste princípio: a qualidade do material fotográfico, das fotos de vítimas, foragidos. A gente abre um pouco mão disso e trabalha com o que tem, ou seja, a história pode ser muito boa, muito interessante, muito cativante, se ela não tem um material fotográfico razoável, tão bom quanto a gente costuma pedir para que os repórteres captem, se não tem, a gente faz assim mesmo. A gente já fez muitas histórias com retrato falado. Uma coisa que a gente foge muito de fazer porque o objetivo do programa é prestar um serviço, ou seja, é localizar foragidos. No caso, da polícia localizar. A gente não prende ninguém. Se você entra com retrato falado, a coisa é um pouco mais complicada, não é? Através de retrato falado identificar... Você conhece aquele cara do retrato falado? Você, seu vizinho... já fica um pouco mais difícil, né? Fotografia é fotografia. Tudo bem. Mas a gente tenta um acabamento nisso aí muito... que propicia o máximo de identificação possível. A gente trabalha com um laboratório de São Paulo, de computação gráfica, a gente trabalha muito com eles, que faz envelhecimento em fotos, progressão de idade. Antigamente era envelhecimento em foto. Depois do computador, envelhecimento de fotos virou progressão de idade. Progressão de idade... Eles fazem retoques de fotos em computador. E é um trabalho impressionante. Eu tenho um caso aqui de um personagem que aparecia num vídeo muito à distância, muito à distância. Não havia foto deste personagem. Era uma pessoa não identificada. Ninguém sabia quem era. Mas ele era um foragido da polícia porque praticou um crime. Ele aparecia muito longe. E este laboratório de São Paulo conseguiu através da captação desta imagem, através da técnica deles. Eles foram aproximando, aproximando, fazendo closes e fizeram, reconstituíram todo o rosto desse foragido.

29 - E teve eficácia? Este cara foi (identificado)?

R – Teve denúncia. Denúncias até razoáveis. A polícia chegou a se interessar por algumas. Chegou a investigar. Mas esta pessoa não foi presa. (* Até aquele momento da entrevista não. Mas tenho muita desconfiança que no programa do dia 13 de dezembro de 2001, que eu tenho gravado em vídeo, um homem que aparece num detalhe ampliado de uma foto, foi identificado e preso.

Verificar isso!) Mas, foi um trabalho muito (bom). Eu nunca tinha visto isto, na minha vida, inclusive. Reconstituíram, no computador, a imagem do cara.

30 – Quais as fontes preferenciais, as imprescindíveis, para a apuração de um caso?

R – Deixa eu só completar uma coisa que eu não coloquei em relação à pauta? Os repórteres também trazem pautas. Não só os produtores. Como eles viajam pelo Brasil inteiro, eles também trazem pautas. É uma incumbência deles. Todo repórter, todo lugar... A gente viaja com três equipes por semana. Então, são três repórteres viajando toda semana. Cada um vai para uma cidade. É incumbência deles trazer uma pauta de lá. E aí conseguem contatos com promotor, delegados, com o fórum local, com jornalistas locais, com as emissoras de rádio, televisão. Eles estão sempre garimpando alguma coisa. Seja lá ou quando chegam aqui. Então, eles são também fornecedores de pautas.

31 – Mas você disse que a maior parte ainda vem do público, não é?

R - Vem do público. Porque repórteres são sete, não é? Ligações são dois mil, dois mil e quinhentas por semana. Então, a gente pode dizer que nossos grandes pauteiros são os telespectadores. Pessoas que assistem o programa e tal.

32 – Ainda que o aproveitamento seja pequeno em relação ao volume.

R – É pequeno.

33 – Sim, em relação às fontes? As fontes que são imprescindíveis, preferenciais na apuração dos casos.

R – Eu diria dois conjuntos de fontes: parentes das pessoas envolvidas na história, principalmente, parentes das vítimas, e autoridades. Basicamente: Ministério Público e Polícia. Ou seja, delegado e promotor.

34 – E os advogados?

R – São ouvidos. Mas, como todos os casos são baseados nos processos, são baseados nas decisões judiciais, são baseados na apuração policial, são baseados na apuração do Ministério Público, os advogados são ouvidos para que dêem suas versões, digamos assim, ou as versões de seus clientes. Mas a fonte fundamental, a fonte básica são as autoridades do judiciário, da polícia e parentes dos envolvidos.

35 – E as testemunhas?

R – Também, também. São fontes muito importantes, muito importantes. Quase sempre, quase todos os casos têm testemunhas ouvidas. Muitas não querem aparecer, por questão de segurança. Outras a gente pede para que não apareça. A gente toma esse cuidado porque, às vezes, as pessoas não têm muita idéia...A gente está aqui e tem dimensão do alcance do programa. Mas, as pessoas, às vezes, não têm muito isso. Então, a gente, quando percebe que há um risco, para a pessoa que aceite a entrevista, mas, a gente protege. Ou protege na hora, fazendo um tipo de gravação na penumbra ou com algum efeito de luz que não identifique. Ou quando chega aqui, muitas vezes, o repórter avalia que não precisa, mas aqui eu decido que precisa, e a gente, com efeito, na ilha de edição, consegue borrar rosto, esconder de alguma forma. Pessoas mais visadas, que, na nossa avaliação, estão correndo mais riscos.

36 - Há um tempo atrás vocês usavam mais depoimentos de especialistas, como psicanalistas, psicoterapeutas, criminalistas. Agora, vocês usam menos...

R – É. É uma fase. A gente fez uma autocrítica, inclusive, antes de eu sair de férias. O Milton (Abirached) me cobrou isso, o diretor do programa. Realmente, a gente estava um pouco abandonando isso. Mas, é uma determinação da direção geral do programa, não só para ter a opinião pela opinião. A gente sempre orienta o repórter quando ele vai escutar um especialista, para ele dar uma opinião, mas que ele também ajude o público a entender aquilo ali. Não só para dar uma opinião.

37 – Para ter uma função, também, didática?

R – Didática. E até jornalística mesmo, na medida em que ele informa ao público sobre aquela coisa. A gente está com um caso, agora, que vai ser exibido. Que foi exibido, ontem, na verdade. Um caso que envolve exame de DNA e a gente ouviu uma médica que explicasse, apesar de já estar

bem popularizado, que explicasse o quê é um exame de DNA. E por aí vai, né? Vai desde uma explicação científica, médica, passando por uma explicação psíquica, psicológica e até uma explicação técnica. Muitas vezes, a gente ouve algum perito que explique como um cara, com uma única bala, conseguiu ferir duas pessoas. Ele vai explicar porque aquela bala poderia atravessar o corpo. Aquela arma, aquela potência assim, assado. A gente tem, como norma, botar sempre um especialista no programa. Algumas vezes, a gente já tentou, também é uma coisa que a gente quer cada vez mais, não só, necessariamente botar psicanalista ou perito, mas bastaria botar alguém que tenha conhecimento sobre algum campo de interesse que está sendo abordado no programa. A gente já botou Zuenir Ventura, uma vez, falando sobre inveja, porque ele tinha escrito um livro sobre inveja, porque havia um caso que a motivação do crime tinha sido inveja. Alguém que reflita, também, um pouco, sobre isso. Alguém de fora dessas áreas mais específicas, mas que tenha ou desenvolvido algum trabalho sobre isso ou que tenha alguma notoriedade por ter feito algum estudo, algum mergulho, e que possa entrar no programa dando uma visão sobre o porquê que houve o crime, porque as pessoas matam por isso ou por aquilo. Enfim ter uma análise mais...menos, digamos, técnica, científica.

38 – Acho que nós já falamos um pouco sobre isso: Quais os critérios para uma pauta ser aprovada...

R – Hum, hum...

39 – Que aspectos contribui para que uma história mereça uma cobertura...

R – Hum, hum...

40 - De posse da pauta, o repórter faz uma pré-produção... É o repórter ou aquele grupo (de jornalistas produtores)?

R - Não. É o repórter.

41 – É o repórter, né? Contatos preliminares com fontes, vista em processos...

R – Os três produtores de produção já fazem estes contatos. Para apuração da pauta, eles já fazem estes contatos, com parentes, vítimas. Os próprios produtores de reportagem fazem isso. Mas os

repórteres fazem pra valer, digamos assim. A pauta foi aprovada? Então, vamos a campo? Vamos. Então, os repórteres entram e fazem os contatos com mais determinação, combinando as entrevistas, já combinando a sessão de documentos com autoridades e tal.

42 – Então, uma vez em campo com a equipe e equipamentos técnicos de TV, o repórter faz a apuração *in locum*, entrevistando envolvidos, testemunhas, vítimas (se for possível). Ou sempre a vítima é vítima de assassinato?

R - Não, não. Muitas vezes não é.

43 – Mas tem uma forte incidência desse caso, não é?

R – Sem dúvida, sem dúvida.

44 – Parentes, amigos, vizinhos, tomando depoimentos...E prepara um copião em VT, não é isso?

R – Hum, hum, (consentindo)

45 - E elabora um relatório escrito...

R - Isso.

46 - O que de essencial e imprescindível deve ter nestas duas peças - copião e relatório escrito?

R - Bom, o copião é uma edição das entrevistas, não é? Às vezes, chegam a gravar 20 fitas. A edição recorde.

47 – Faz uma pré-edição...

R – Eles fazem uma pré-edição. Levam para a ilha de edição todas as fitas que gravaram na viagem. Depois transformam, num VHS, uma edição de até...uma hora e meia, mais ou menos. E eles gravam entre oito (8) a quatorze (14) horas, em média. Mais ou menos. No máximo. Tem gente que já gravou vinte (20). Porque não entra só entrevista, entra cópias de VHS, entra imagem de *stock shot* da cidade ou lugares.

48 – Imagem de que?

R - São imagens que podem ser usadas.

49 – Como foi que você falou? A expressão?

R – *Stock shot*. É arquivo de imagem. Quer dizer: na verdade, são imagens feitas...é Imagens que podem constar no programa, por exemplo, para um *off* do narrador ou para um *off* do apresentador, quando ele diz: “Veja o caminho que o assassino percorreu em fuga.” A imagem que está rodando é imagem feita pelo cinegrafista, com o repórter, percorrendo um caminho, um labirinto, uma casa, uma coisa assim...Então, grava-se muitas fitas que não são só entrevistas, são, também, muitas imagens de variadas situações. Por que isso? Porque, a equipe sai daqui com a determinação de gravar planos da casa onde aconteceu o crime, do jardim onde os namorados se encontravam. Obviamente, não só o roteirista, eu, nós todos temos uma noção onde se passou, mas, também, principalmente, pra cenografia e pro figurino. Então, tem muito, muito tempo de fita com este tipo de gravação. Não diria muito, mas tem uma boa parte da fita com este tipo de gravação. Imagens que servem para a produção, no caso, né? Então, nesta uma hora e meia de fita tem de constar o melhor das entrevistas, naturalmente. Os melhores trechos das entrevistas, trechos que tornam mais clara aquela história. Trechos que consigam narrar, contar aquela história com mais clareza, objetividade e precisão. E, também, mesmo que não tenha clareza, objetividade e precisão, mas que confirmem aquela história. Isso é fundamental. Ter gente, seja autoridade, seja testemunha, seja parente, enfim, que confirme. A gente tem que botar na tela, gente confirmando o que a gente está mostrando, seja na simulação, seja no texto do apresentador, mas gente que entre confirmando aquilo, mostrando que aquilo aconteceu na vida real.

50 – E para isso, vocês tem que ter um mínimo de indícios, de provas.

R – Claro. Bom, isso é fundamental na fita. No relatório (escrito), é fundamental que ele seja um guia para o roteirista. O objetivo fundamental do relatório é que ele sirva de guia para o roteirista. Então, no relatório vai, talvez, embora o tempo de leitura do relatório seja muito menor que o tempo de você assistir uma fita, mas, vai muita informação que é jogada fora, no relatório. É só para o roteirista saber com que ambiente ele está lidando, com que tipo de personagem ele está lidando, com que tipo de época que ele está lidando. Enfim: então, tem muita informação que se

tem e é jogada fora. Só para o roteirista saber que circunstância é aquela, que história ele vai contar. Onde, como ocorreu...Então, tem muita informação paralela. Só para o roteirista saber. Informações sobre as pessoas, sobre o local onde aconteceu o crime. Não necessariamente para aparecer, mas... “Aquele local já foi um campo de futebol, agora, aquele local é um parque de diversões”. Informações paralelas para quando o roteirista escrever e descrever o ambiente, ele saber exatamente o que ele está falando. O relatório é, realmente, um calhamaço, digamos assim, uma maçaroca de informações. É como se fazer uma pesquisa e editar aquela pesquisa. Ele vai editar aquele relatório num roteiro de 18 páginas, combinado com as sonoras, entrevistas que ele vai tirar da fita etc e tal. É isso. Relatório e copião. É basicamente isso.

51 – Cada caso tem em média quanto tempo de duração?

R – Dezoito (18) minutos.

52 – São dois casos apresentados a cada apresentação.

R – Dois a cada programa. No começo do programa, não. Chegou a ter programas com três casos, em 1999. Programas com um caso só. Muito pouco. (consultando o computador) Não deve está atualizado, não. Mas a gente deve estar com 120 programas. Deve ter aí quatro programas que teve um caso, três casos. Eu não tenho exatamente a noção de qual o número do programa de ontem. Deixa eu ver aqui. (Consultando o computador) O programa de ontem é...Com o de ontem, 135. Dá uma média de 260 histórias, 260 matérias, né? Mais ou menos isso.

53 – Um número considerável, né?

R – É, é grande.

54 - Que critérios, que cuidados são os mais observados pelo repórter na apuração? Desculpe se a gente estiver aqui redundando em alguma coisa...

R – Não, não.

55 – Eu acho que de alguma forma você já respondeu, mas eu vou repetir. Que cuidados são os mais observados pelo repórter na apuração?

R- Se ater aos fatos relatados em processo. Primeiro deles. Se balizar pelo que diz os documentos.

54 – Mas não é facultada a liberdade de descobrir novas coisas?

R – Sim. Primeiro isso, a partir daí...A partir da...A premissa é isso: são os documentos oficiais, o quê foi apurado pela polícia, pela justiça. A partir daí, ele faz suas entrevistas e nas entrevistas ele pode conseguir informações novas, ele pode conseguir histórias que não são necessariamente relatadas no processo e pode conseguir, às vezes, até novas testemunhas. A gente já cansou de fazer isso, aqui. Entendeu?

55 – Porque nos sabemos que os inquéritos policiais têm problemas, falhas...

R – Sim, sim. Muitas vezes a gente já informou à polícia sobre coisas que não estão nos processos. Não, simplesmente, para informar, porque essa não é função nossa, mas para melhorar a apuração, porque, às vezes o repórter descobre alguma coisa que ele não pode... ele tem que voltar à polícia e contrapor isso. Alguma informação ou alguma novidade...

56 – Ele, quem?

R – O repórter. Às vezes, ele volta na polícia, quando ele descobre alguma informação ou algum dado novo. Não para informar a polícia, não para botar a polícia pra trabalhar. Mas, para ele poder chegar a um meio termo e a uma apuração rigorosa da matéria dele. Muitas vezes, descobre-se...Não lembro de nenhum caso específico. Mas a gente já descobriu foragido que estava preso. Coisa assim. A gente foi pra matéria pelo documento da polícia...

57 – Estava preso por outro crime...

R – Por outro crime. Então, por exemplo, a gente sai para uma matéria de um crime que tem três acusados e chega lá e descobre que um já estava preso. Descobre procurando. Porque um parente diz...Alguma testemunha...A gente já conseguiu que algumas testemunhas, durante uma entrevista, relatassem algum fato novo...Então, na verdade, Parte-se do processo, mas nada impede que ao longo da apuração se descubra, que se investigue coisas novas. A gente já descobriu preso, acusado, envolvido num crime, mas não está foragido, está preso. Na nossa história a gente ia dizer

que ele estava preso (acho que foi engano dele, que ele deveria dizer que na história ia se dizer que o homem estava foragido). A gente já descobriu preso na calçada da delegacia, tomando banho de sol... Naturalmente, o juiz lá que red decretar a prisão do cara, botar o cara na cadeia. Enfim, a gente vai se deparando com situações...

58 – Porque o jornalismo brasileiro investigativo tem a função de levantar os fatos, não é?

R – Claro, claro. E cuidados, né? Se cercar de cuidados...

59 – Que tipos de armadilhas o repórter deve evitar na apuração?

R – Deve evitar manipulação por parte dos envolvidos. Isso ocorre demais num programa policial. Manipulação. Evitar isso a todo custo e muito. Principalmente, porque a gente faz em muita cidade pequena. Em cidade pequena, quando a equipe chega, vira notícia na cidade. Sabe-se que tem uma equipe da TV Globo por lá. Então começa a ter um cruzamento de interesses. Muitas vezes, os repórteres são abordados, e seja por pessoas interessadas em acusar ou defender. Evitar essa manipulação e ser estritamente profissional com as pessoas. Se elas tiverem alguma coisa pra dizer, vamos entrevistá-las. Se elas estiverem interessadas em manipular, em fazer qualquer tipo de oferecimento. Evitar essas pessoas. Cuidados que devemos ter: perceber se o entrevistado está sendo fiel à história, sendo fiel à realidade ou se ele está querendo também manipular a história que vai ao ar para o Brasil inteiro, através de sua entrevista. Se percebermos isso, vamos entrevistar outras pessoas e confrontar a informação que esta pessoa está passando pra gente com outras pessoas envolvidas. E no roteiro, a gente resolve isso. Bota o quê um falou, o quê outro falou... Confronta essas pessoas. E empurra, deduz... Ou a gente consegue chegar ao fim da apuração e diz para o público o quê é verdade. Tomar muito cuidado com isso, porque as pessoas sejam acusadas, sejam defensoras, elas costumam manipular muito. Outro tipo de cuidado é... tratar... Como é um campo muito frágil, delicado, área de polícia, você mexe muito com os sentimentos das pessoas, a gente está sendo apurando dramas pessoais. Então, é uma coisa muito delicada. Uma série de cuidados de não... na maneira de perguntar... na forma de abordar algumas questões... pra não ofender, não melindrar as pessoas. De forma alguma querer sensacionalizar a entrevista. De forma alguma pressionar entrevistados. Cuidados assim que a gente não quer transformar nenhuma história, a gente não quer que as pessoas se transformem para atender algum anseio nosso. A gente quer simplesmente entrevistar as pessoas de uma forma mais linear e sensata possível. Então, tem estes cuidados básicos na hora de entrevistar. Não ser um co-participante do

caso, da história. Ser, realmente, um jornalista. Estar de fora. Olhando aquilo de fora. Basicamente é isso. Na hora de entrevistar, eu acho que os cuidados são estes.

60 – 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. O 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?

61 – Eu acompanhei, como observadora, uma das reuniões de pré-produção e eu vi o Milton Abirached falar que não queria revólver na boca da mulher que ia ser assassinada, da mulher que levou um tiro na boca. Ele dizia que era muito violento e que não queria esta coisa de maneira explícita. Quais são as indicações em termos de coisas que são recomendadas, que são proibidas de se colocar porque são muito violentas? Que tipo de coisas que vocês evitam na hora da simulação?

R – Bom. Crime sexual, por exemplo. É um exemplo. É...É uma coisa recorrente um assassinato antecedido de estupro. Ou uma história, cujo protagonista, assassino violenta seguidamente a sua esposa, ou a sua vítima (terminou a fita e virei o lado). Então, voltando: Crime sexual, por exemplo, é uma coisa que a gente conta, mas evita mostrar de forma...uma exposição, digamos,

danosa, né? É um cuidado que a gente tem muito grande. Então, um personagem, protagonista que a história se desenrole, a partir desse tipo de prática, ou um crime que seja antecedido de estupro, ou um tipo de violência sexual, que é muito comum. Muito comum. A gente se depara com isto o tempo todo. A gente toma muito cuidado com este tipo de coisa, com este tipo de contexto aí, com este contexto de violência sexual. Esse exemplo que você viu da reunião do Milton, né? Quer dizer: (evitar) explicitar, ainda que a realidade seja essa, mas explicitar um determinado tipo de perversão na hora do crime. Seja botar revólver na boca, seja degolar, por exemplo, degolar a pessoa, cortar o pescoço, esse tipo de coisa.

62 – O objetivo é de não banalizar a violência? O objetivo seria esse?

R – Não...eu acho...

63 – Qual é o objetivo de não se mostrar, de não se explicitar um fato real?

R – Não...Eu acho que é de não chocar o público. Embora algumas pessoas possam não se chocar. Mas o programa já é, de certa forma, chocante. Ela já choca. Mas, você tem limite. Têm limites aí. Não só, eu diria, particularmente, no exercício da minha profissão, particularmente, falando do ponto de vista muito pessoal, não me agradaria fazer um tipo de produto assim, onde eu mostrasse as cabeças rolando, mulheres sendo violentadas, tudo. Pessoalmente, eu acho fora da minha conduta, digamos, como da conduta de todo mundo que trabalha aqui. Mas, como também, você tem que ter uma responsabilidade, né? Você tem que ter uma responsabilidade com o público. E acho que a TV Globo faz muito o padrão Globo de qualidade – esse é um termo super super clichê. Mas, digamos que seja isso, né? Então, um certo padrão, né? Entrando na casa das pessoas, né? Eu acho que você tem que ter um cuidado de mostrar, mas com limites, né? E você sendo criativo, tendo recursos para trabalhar, como nós temos, você pode mostrar, sem mostrar. Pode mostrar determinadas coisas, sem mostrar, necessariamente. Tem que ter criatividade. Essa discussão é permanente. Do Milton com os diretores (da simulação) na hora de elaborar uma cena, com os roteiristas na hora de elaborar uma cena delicada. Como vamos mostrar isso. Então, aí tem que nascer da criatividade da gente. Tentar um jeito de cenograficamente resolver essa questão. Não deixar de contar o que aconteceu, o que aconteceu na realidade. Mas, visualmente, tentar fazer uma coisa de uma forma que não choque. Não precisa impactar as pessoas assim, dessa forma. Eu acho que responsabilidade, de ética. Enfim, uma combinação de uma série de coisas.

64 – Mas ainda assim o programa tem um conteúdo impactante, de qualquer maneira.

R – Claro, claro.

65 – Muitas vezes eu assisto e fico, ah, em estado de choque, por um tempo. É uma coisa que indigna bastante.

R - O programa por si só é impactante. Ele não precisa de mais esta carga de cenas de violência explícita, né? Não precisa.

66 - Quando os foragidos ainda não foram julgados, por isso ainda não têm uma sentença judicial, então, essa superexposição deles não seria uma espécie de pré-julgamento condenatório? Essa (pergunta) foi sugerida por essa matéria aí. (mostrando a matéria que foi publicada na Revista da TV da Folha de São Paulo sobre a dissertação de mestrado de Kleber Mendonça, da UFF, que estava afixada no mural da sala de Gustavo Vieira). Essa eu queria perguntar, porque é uma das coisas...Eu tenho a minha resposta para isso. Agora, eu queria que você respondesse...

R – Não, eu não acho, não. Eu acho que, que existe uma série de estágios dentro de um processo judicial. Um deles é um trabalho de polícia e justiça. Mas muito de polícia, que é localizar, prender e apresentar uma pessoa que, judicialmente, está em dívida, vamos dizer assim, com a sociedade. Então, sobre esse ponto de vista, o programa cumpre a sua função. Acho que cumpre a sua função. Basicamente, isso. Se a gente não tivesse uma série de cuidados no texto, na elaboração do texto, na apresentação da história e, também, no repasse das informações que a gente recebe, sobre os foragidos, para a polícia. Se a gente fizesse um carnaval, uma carnavalização do nosso trabalho, se a gente botasse o dedo, se o apresentador botasse o dedo na cara do telespectador, na cara da lente, na câmara, chamando o cara de cretino e que “você tem que ajudar a gente a localizar, a gente a assumir isso”. Se a gente falasse isso na primeira pessoa, eu acho que a gente poderia ser avaliado por aí. Mas, do jeito que é feito o programa, eu não vejo, não.

67 – Mesmo porque vocês estão se baseando numa...

R – Decisão judicial. Mandato de prisão só é expedido por juiz. Não é um delegado de porta de cadeia que inventou que o cara tem que ser preso. Não é um advogado de acusação. É um juiz. Então, a gente só faz com mandato de prisão. Quando o mandato de prisão é revogado no meio da...

A gente cansou de perder...A gente pode até dizer, perder dinheiro, né? A gente já cansou de perder matérias e até programas prontos, porque existe uma reversão dentro do processo ou o mandado é cassado, o mandado de prisão é cassado, suspenso. Ou julga-se um hábeas corpus. Enfim, já cansou de acontecer isso e a gente simplesmente aborta o programa, não põe no ar. Então, eu acho que tem um conjunto aí de fatores que nos protege, que evita de se cometer esse tipo de erro, de se precipitar em relação à acusação ou à exposição de alguém, né?

68 – Gustavo, sua formação é de jornalista, não é? Você é jornalista diplomado, não é?

R – Sou.

67 – É, você é bastante jovem. Já é da fase do...

R – Pós diploma, pós universidade.

68 – Me diga uma coisa: Você se formou por qual universidade?

R – Pela UFF. Universidade Federal Fluminense.

69 – Me diga uma coisa: Há quanto tempo você está no Linha Direta?

R – Há...um ano e oito meses.

70 – E você veio do jornalismo impresso?

R – Vim.

71 – Trabalhou em que órgãos?

R – Eu trabalhei no Globo, três vezes. No jornal Globo. Sendo a última antes de vim para cá.

72 – Na editoria de polícia?

R - A última vez eu fui editor de cidade, cujos 50% do noticiário do Rio é de polícia, né? Trabalhei no Globo três vezes. Trabalhei na Veja, na sucursal do Rio. Fazia tudo, inclusive polícia. Fui editor do Caderno B, do Jornal do Brasil, suplemento de cultura. Trabalhei no segundo caderno, de cultura do Globo, como chefe de reportagem. Fui repórter do Globo. É...Globo, Veja, Jornal do Brasil... e aqui.

73 – Você já tem quanto tempo de profissão?

R - (Contando de maneira expressiva e eu rindo) Onze, Quatorze. Quinze anos.

74 – Quinze?

R – Quinze anos. Um pouco mais com essa coisa de estágio e começo de vida profissional, né?

75 – Muito obrigada (rindo).

R – Nada. Precisando, volta aí.

Entrevista com o diretor de simulação de casos do programa Linha Direta Luís Felipe Sá

Data: novembro de 2001

1 – Qual o critério que você adota mais importante ao dirigir (episódios do) Linha Direta? Em que aspectos você fica mais atento?

R – Verossimilhança. É isso. Eu diria que esse é um dos critérios. É olhar a cena e achar que ela é crível, que ela é verossímil, que ela não tem elementos excessivamente teatrais e uma medida assim, também, da novela. É uma atuação que não tem essa margem da conversa com o público, vamos dizer assim. Né? Eu tenho essa medida com a televisão. Porque o teatro você assume, com muita clareza, a relação que você tem com o público. Você fala alto, você projeta a voz. E eu acho que nesse programa funciona muito quando não tem isso. É um realismo. Seria mais próximo do cinema. Embora tenha uns tipos de cinema que compartilhe de uns códigos que não são o que você chama de realismo, que é muito excessivo, e que eu não sei se é exatamente isso. Eu olho e faço uma cena que é muito crível para aquela história que a gente está contando, verossímil. E, uma outra medida assim ao nível do espetáculo, é que ela seja empolgante. Que ela tenha dramaticidade.

2 – Que tenha poder de atrair.

R – De atrair. É. De seduzir. Né?

3 – O trabalho de direção no Linha Direta dá margem a uma concepção estética autoral?

R – Sim. Bastante. Todo caso que eu faço, de uma certa forma, eu procuro, a partir dos elementos que a história está me dando, construir uma estética que pode aparecer no nível da visualidade geral do programa: cenografia, arte, figurino... Sempre com... E também... Vamos dizer assim... E de todas as linguagens... Da linguagem de câmara, da linguagem de luz... Às vezes, isso pode ser um elemento um pouco externo ao programa. Sabe? É que aí vai pro campo da atração, da sedução. Eu posso beber num filme uma coisa que eu acho que vai contribuir para esse elemento de interesse, de gosto do público... Ah! Meu Deus! Do público ficar ligado, gostando, né? A coisa da diversão. Então, essa estética ela tem uma preocupação em satisfazer a história. Tem que beber na história para isso aparecer, para ajudar na narrativa. E, também, bebo pra ajudar também nesse outro nível,

que seria o nível da diversão, do divertimento, vamos dizer assim. Então...Eu já fiz um programa, por exemplo, que eu quando olhei para a história, me pareceu muito pobre assim...Pessoas muito simples, muito cruas...Eu disse: “Meu Deus. O quê que eu vou trazer dessa história?” Aí, eu falei: Cada cena vai ser monocromática. Então, eu fiz uma cena que era tudo vermelho. Sabe? Sem perder...Porque aquilo era um delírio...Tem gente que acha, naturalmente, que ficou um pouco exagerado...Que aquilo apareceu um pouco além...Eu acho que nunca pode aparecer além desse compromisso com a verossimilhança. Né? Eu trabalhei tudo meio vermelho, mas todos os elementos do cenário, a atuação dos atores, tudo era realista.

4 - Foi uma indicação prévia sua para a cenógrafa...

R – Isso. Aliás, ela mais que eu...Eu não sabia se aquilo ia gerar interesse das pessoas, se as pessoas iam ver o programa com mais gosto por conta desse meu projeto de cor. Mas, aquilo pra mim era muito bom para fazer o processo. A equipe fica muito interessada no processo e, numa certa medida, eu acho que isso contribui pra que...

5 – Você lembra que caso foi esse?

R – Eu não estou lembrando o nome agora. Mas, é fácil te dizer...

6 – Diga mais ou menos a história pra eu tentar pegar.

R – Tá. A história se passava no Sul do Brasil e era um cara que matava a mulher e jogava ela num lixão. Era isso assim...Uma coisa pra você achar é que eu filmei...Esse cara chegava numa pedreira enorme, assim. Vinha andando pequenininho (Filmado de longe em plano geral) e jogava a mulher no lixão, ela era achada alguns dias depois e ele não voltava lá pra vê ela, depois.

7 – Então, não só com planos, iluminação, movimentos de câmara, enquadramento...Também com cenários, figurinos...

R – Isso.

8 – O diretor tem...

R - Muita autonomia. Esse programa, eu acho que é um programa que é quase, eu diria assim, que é quase uma escola pra prática da direção. Eu acho. Pra mim, é uma escola enorme. Porque você tem a possibilidade de definir um jeito de trabalhar, experimentar esse jeito com uma liberdade, que eu acho que a novela não permite porque na verdade tem um compromisso ali com a história, com os atores...Eles dão fala...Esse nosso programa, não. É um programa que eu posso filmar eles de costas, se eu quiser...Em contra-luz, se eu quiser...

9 – *Já existe uma linguagem bem mais codificada na novela, na telenovela do que no (Linha Direta)...*

R – Eu diria que sim. Aqui tem uma linguagem também. Eu acho que é codificada por todos nós aqui. Mas ela tem uma margem por dentro dela que eu acho que é muito grande. Talvez, os diretores de novela também achem que tem uma margem muito grande. Mas eu acho que lá é menor que aqui. Acho que é muito grande.

10 – *Uma vez no set, há margem para criatividade, improvisação...?*

R – Sim.

11 – *Acréscimos e reduções no roteiro aprovado como definitivo?*

R – Muito. Muito. Embora, sempre guiado por um norte que é contar uma história e ser fiel ao projeto jornalístico que a gente está tratando. Né? Isso é um norte. É um pé. Eu posso inventar onde vou botar a câmara...Mas, eu posso achar que vou fazer uma ação pro ator que não estava previamente indicada pelo jornalismo, desde que aquela ação ali não vá interferir em algum elemento, que eu ache, que eu avalie, como crucial da história jornalística. Vamos dizer, de um certo nível da nossa imparcialidade, da nossa precisão de informação. A gente não pode fazer uma coisa que, eventualmente, possa prejudicar alguém ou possa trazer um elemento que não é verdadeiro. O quê o inquerito, o processo não apontaram como verdadeiro. Isso é um cuidado que eu tenho. Evidentemente, isso pode até acontecer futuramente. Mas eu trabalho com esse cuidado.

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

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

13 – 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...

14 – E quanto às locações, você faz alguma visita prévia?

R – Faço. Eu visito as locações todas antes de gravar. Eu tenho uma coisa que eu chego muito planejado. Eu vou pra o set...Em geral, eu sempre...Eu entrego à equipe minha decupagem, assim. Que, na verdade, já indica em que ação eu estou pensando. E indica plano a plano, o que ajuda pra organizar. Se eu digo assim, que vou dá um plano o ator andando, a figurinista sabe que ela pode apostar num sapato pro ator. Porque está indicado na minha decupagem. Otimiza.

15 – Em geral, a escalação do elenco satisfaz suas necessidades como diretor?

R – Eu diria que, nesse programa que a gente faz, eu dia 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.

16 – A minha próxima pergunta, você já respondeu, né? Se quando tem um ator que não corresponde às expectativas ou que não tenha atuado com a necessária eficiência ou que tenha

comprometido o resultado da direção...E quando um caso como esse tenha sido constatado já no set, qual o procedimento adotado?

R – É esse.

17 – Você faz um outro plano...

R – É. Eu faço uma coisa que, na verdade, a ação fique assim de olhar, de fala não seja tão importante. E muitas vezes isso é possível. Às vezes, não. Quando eu sinto que vou precisar mais do ator, eu cuido mais do elenco. Ligo pra Andréia. Digo: “Andréia...” A nossa produtora de elenco... “É um cara importante, fique ligada. Bababá. Quem vai ser? Pede pra ligar pra mim”. Aí, ligo pra ele. Quando eu acho que a pessoa tem que trazer muita bagagem assim, eu ligo pro cara e peço pra ele vê o copião...Pergunto como ele está vendo o personagem...Em geral, eu digo pras pessoas (da equipe de escalção) como eu estou vendo a história, antes de ver o atores. Eu digo: “Eu acho que a história é essa que a gente está contando”.

18 – Pra produção?

R – Eu vou te dar um exemplo: Um caso de que fiz é o Caso Camareira, que é uma história que se passa em Marabá, de uma moça de família muito pobre, que trabalhou muito na vida, estudou, estava morando em Marabá, e ensinava...Porque ela não morreu...Ela narra a história dela mesma. Ela batalha muito e um dia ela consegue um emprego num hotel, como camareira, e, aí, ela começa a ter problemas com o gerente desse lugar. E o cara é muito grosso...Um dia, ele faz uma grosseria absurda com ela, começa a bater nela. E aí ele se dá conta que ele fez uma certa merda e diz: “Vou levar pro meu apartamento pra ela assinar a demissão dela”. E lá, ele violenta ela. E , aí, chama um segurança. Na verdade, ele bate nela na presença de todos os funcionários, que não eram muitos, eram três, e ninguém faz nada. E aí ele liga para um cara meio pra... (termina a fita, eu troco por outra, perde um pequeno trecho).

19 – (Tentando dar continuidade) Então, ela vai tentar fugir...

R – Vai tentar fugir...Fica pendurada e cai. Cai assim de cinco andares, bate num muro e cai num terreno baldio ao lado do prédio. E esse cara...O outro cara que ele chama chega, eles descem para olhar o que aconteceu com ela...E relatado por ela mesma, que ele diz assim: “Cara, olha a merda

que aconteceu. Vou ter que matar essa mulher agora”. Um vizinho vê e começa a gritar: “Sai daí, sai daí, sai daí”. Ele foge. Então, ela vai hospitalizada. Não morre. E esse cara, agora, está foragido. Que fez isso tudo. Eu olhava pra essa história...Eu sempre tenho essa preocupação...O que essa história tem que vai me guiar? Isso é que é uma das grandes riquezas desse programa, também, pra nós diretores. E eu comecei a me dá conta que ela era mulher, que ela era pobre e que ela era meio cabocla. Sabe? Eu falei assim: “O que vai me guiar nesse programa...” Eu não sei se isso é verdade... “Mas o que vai me guiar nesse programa é que eu acho que esse cara estava o tempo todo humilhando essas pessoas”. Oh! Gente! Você bate numa mulher o tempo todo e ninguém faz nada? Eu achei que ele estava amparado por essa coisa que ele era...Aquilo ali mostra que, no Brasil, em algum lugar, ainda tem senhor e escravo, tutor e escravo. Né? Então sei lá...Isso me guiou. Entendeu? Mas, eu puxei isso tudo por que?

20 – *Você queria dizer que você vê as locações previamente...Foi alguma coisa com atores...Alguma coisa com elenco, em especial...*

R – Na verdade, eu te contei essa história pra te dizer alguma coisa...

21 – *Não foi sobre isso? A gente estava falando sobre isso.*

R – Mas, não foi. Foi sobre uma outra coisa...

22 – *Alguma coisa que você se preocupou com a estética da história talvez....*

R – Ah! Lembrei! Foi isso. Eu te contei essa história toda, mas, na verdade, eu procurei alguma coisa que me guiasse. Isso pra mim é uma coisa muito importante. Cada história que eu pego, eu olho pra ela e digo assim: “O que vai me guiar? Que história eu estou contando?” Não só factualmente. Factualmente não existe, né? (Ele quis dizer que era o óbvio). Sei lá...Eu fico pensando assim: quando eu estou com o ator ali, como que eu vou ser só factual?! Né? A gente tem que ter alguma coisa nesse campo dessa história, que não é o factual, que me dê crença. Então, eu faço assim. Entendeu? É. Eu acho que o que eu quis te dizer é isso. Isso pra mim é importante. Isso é uma coisa que eu tento ver na história pra me dar uma estética ou...Às vezes, não me dá uma estética. Às vezes, eu busco uma estética meio fora. Que eu acho que vai dá clima, charme, velocidade, suspense, sei lá...Entendeu? (trecho inaudível, talvez: Programas-piloto em que a gente

vê isso) Eu fui ver um filme de John Woo, que era um filme que tinha cenas com avião, não sei que...Eu fui lá beber lá.

23 – *Qual é o filme?*

R - O filme é...Chama *A Outra Face. Face Off*, em inglês. É um filme de John Woo, com Travolta e Nicolas Cage, que é maravilhoso. Você lembra desse filme?

24 – *Não lembro não.*

R – Acontece alguma coisa que eles trocam de corpos, assim. O mais legal é que o John Woo filma de um jeito muito bom pra gente. A gente também procura aqui a ação. Isso também é uma coisa que a gente procura. Suspense e ação.

25 – *E, ao receber o roteiro, você costuma acrescentar comentários...Fazer observações...Levantar alguma coisa que lhe pareceu relevante...*

R – Sim. A gente tem uma prática...Eu tenho uma prática aqui...Quer dizer: Cada diretor estabelece um tipo de relação. Eles, os autores, eles permitem...Eles desejam, numa certa medida, que a gente converse com eles antes. Então, eu sempre converso. Você sabe que a gente tem três etapas de texto, aqui. A primeira etapa que a gente chama “Liberado para pré-produção”. Que vem direto do autor, que está em casa. Depois, a gente libera um que a gente chama de “Vale Este”, que já tem a mão do redator final, que é o Marcel (Souto Maior) ou George (Moura). Depois da reunião, sai o texto que é a “Versão definitiva”, que é o que a gente filma.

26 – *É o Marcel Souto Maior, né?*

R – Isso. A gente chama assim: *Liberado para pré-produção*, o *Vale Este*, que tem a primeira mexida, e o *Versão Definitiva*, que acontece depois da reunião. Então, a gente está na reunião e a produtora de arte diz assim: “Não, tem uma coisa errada aí, O cara não poderia estar...sei lá...num táxi porque nesse lugar não tem táxi.” Eu estou chutando, né? Então, aquilo ali é incorporado ao texto. Às vezes, são questões de produção, às vezes são questões de jornalismo, às vezes são questões de ritmo.

27 – *Às vezes, são questões de custos, também, né?*

R – Eu chamei (questões) de produção, as de custos. Então, a gente tem este bate-papo. Vamos fazer esta cena que está dia, vamos botar pra noite porque não tem problema nenhum pra história e nos facilita a organização. Ou: Vai ficar mais bacana a cena à noite. Tem mais clima. A noite, em geral, tem mais clima. Né?

28 – *Mas chega a acontecer, por exemplo, de um evento criminoso acontecer num horário e vocês colocarem em outro horário?*

R – Não. Um evento criminoso não. Esses a gente não mexe não.

29 – *Vocês procuram, ao máximo, fidelidade?*

R – (O celular dele toca.) Me dá um segundo. Alô! (faço uma pausa no gravador). (Voltando à entrevista) Um evento criminoso, não. Esse a gente não mexe. A gente mexe em algum elemento de narrativa da história, assim...

30 – *Que não seja relevante...*

R – Isso, isso. Por exemplo: Uma vez eu fiz um programa que tinha uma batida de carro. Todo mundo quando filma de noite na rua, você molha o chão porque dá reflexo, dá brilho de noite, né? A gente não molhou o chão. Porque molhar o chão, nessa história, implicaria numa variante...Sei lá...no inquérito, no processo. Entendeu? A gente tem esse cuidado, assim.

31 – *Pensa em todos esses aspectos, né?*

R – Eu diria que a gente parte desses aspectos. Parte daí.

32 – *A estrutura de produção oferecida à direção (de simulações) satisfaz, em geral, às necessidades?*

R – Satisfaz. Satisfaz sim. Eu só acho que a gente...é...Eu, às vezes, tenho vontade de fazer coisas que eu sinto que eu não posso, né? É aquela coisa, né? Você define um tamanho pra trabalhar. Né?

Às vezes vem coisas que você diz: “Não, isso aí...Sei lá...Precisa de uma explosão de um carro. Aí, tem que abrir um dia extra pra fazer e tal. Isso é uma negociação. Mas, em geral, eu acho que satisfaz sim. Tem umas limitaçõeszinhas...Mas eu acho que a gente tem uma estrutura boa pra fazer esse programa.

33 – O resultado estético tem importância destacada no programa. Não é isso?

R – Pra mim tem. O resultado estético tem importância destacada. Mas eu acho que o que eu mais me preocupo atualmente...Não é que o campo estético não tenha importância...Mas é se eu estou contando bem aquela história. A minha preocupação é totalmente, é essencialmente narrativa. Principalmente, quando são casos que é uma história só. Ir fazendo as relações...Eu tenho essa preocupação. Pra mim é: se a história está bem contada...

34 – Se está atraente...

R – Se está atraente...É verdade. Então, por exemplo: Você vai fazer um filme sobre máfia. A gente, às vezes, tem programas aí que são meio de máfia. Uma máfia que matou fulano, fulano, fulano. Então, na verdade, você não tem uma história que vai do começo ao fim do filme. Tem uma máfia que...Aí, conta uma história que passou na casa do cara, levou ele à força, chegou num precipício e jogou. Uma história. O outro: Ele foi à praia, chegou na praia, ele saiu perseguindo o cara, num dia de Carnaval, pó, matou. Esse programa, eu acho que é um programa que funciona mais com estética. Porque eu acho que...Você faz como trilha, assim...Eu não sei se eu estou separando...Eu não deveria separar tanto. Mas, eu sinto que esse programa precisa de mais isso do que um programa que tenha uma história enorme. Se tiver muita atenção na história...O cara ficou com medo...Sei lá...Eu acho que isso vai funcionar...Se a câmara narrar isso, vai funcionar mais do que uma preocupação...Embora, eu tenha sempre.

35 – Você tem que contar uma história em quanto tempo?

R – Em geral, de simulação a gente tem nove (9) minutos. O programa no ar, (cada caso) ele tem em torno de dezoito (18). Desses dezoito (18), eu diria que 8 (oito minutos) são simulação.

36 – *Você diria que a prestação de serviço ainda se sobrepõe ao objetivo de qualidade estética, de resultado estético? Ou elas se equivalem? (um tempo de silêncio) Você, como diretor, certamente se preocupa mais com o aspecto estético...*

R – É. Exatamente. Eu estava pensando assim: se eu estou respondendo isso por mim ou a partir de...

37 – *Na visão, no conceito do próprio programa...*

R – ...De uma outra coisa. Eu diria que o *feedback* que eu tenho das pessoas que assistem ao programa...Eu não conheço muitas pessoas que assistem...Mas das pessoas que assistem, essa coisa de prender é o que mais as mobilizam.

38 – *Você acha que elas se mobilizam mais pela própria história, pelo enredo, ou, exatamente, pelas escolhas estéticas que o diretor ou o programa acaba fazendo? Você acha que esse público é mais atraído pelo enredo, pela trama, do que pela qualidade, o acabamento estético?*

R – Eu diria que tem uma questão com esse tipo de história. Eu acho que esse tipo de história que envolve crime tem um glamour pra algum tipo de pessoa. Né? Eu não sei avaliar assim o quanto o público reage a essa forma ou esse tipo de história.

39 – *E quanto à avaliação do resultado estético atingido pelo programa, de uma maneira geral?*

R – De uma maneira geral?

40 – *Sim. Você, como diretor...a sua avaliação crítica sobre ele...*

R – Eu acho assim...Eu gosto muito de fazer esse programa. Bastante. É...Eu acho que a gente podia...Eu não sei se a gente pode. Eu gostaria, mas não sei se a gente pode, não. Que esse programa fosse mais aprofundado. Vamos dizer assim. Que a gente tivesse a possibilidade de olhar os filmes de uma forma mais complexa. É...É isso assim. Se a gente pudesse fazer isso. Mas, eu acho que o nosso compromisso de identificar um assassino...Em geral os assassinos são muito bárbaros. Né? Então, eu acho que se a gente fizesse um olhar mais complexo para aquilo, eu acho que a gente não perderia, mesmo assim, o nosso vilão.

41 – *Você não chegou a sugerir que invés de se fazer dois casos por programa, fosse feito um, para permitir esse aprofundamento?* (Meu telefone celular toca, uma chamada de Salvador: Bertrand e Rafael, meu filho, para me darem notícia que Rafa passou direto na escola. Atendi rapidamente). *Meu filho, ligando lá da Bahia, dizendo que passou direto.*

R – Legal!

42 – *Desculpe, Luís Felipe.*

R – Não, tudo bem. (Retomando a entrevista) Eu acho assim...Também não é...Eu não sei se é uma questão só de tempo. Sabe? Eu acho que é uma questão de aposta. E que eu não sei se isso é bom pra nosso público. Aí, entra naquela questão: O que é que nosso público quer mais? Aquela história bem bruta, aquele *fait divers*, né?

43 – *Mas quando você falou isso, em aprofundamento...Você não pensou que talvez se tiver um tempo maior...*

R – Não acho que é tempo. Não acho que é tempo. É como você chega pra história, eu acho.

44 – *Você diria que é uma coisa que diz respeito a você como diretor ou ao roteirista, ou na origem, na investigação?*

R – Na origem e vem vindo, né?

45 – *Na investigação da reportagem...*

R – Isso. O que é que a reportagem faz? Na verdade, a reportagem nos traz uma história factual. Entendeu? E, aí, eu, na verdade, tento agregar a essa história factual...Eu, pessoalmente, uma coisa mais complexa...Sei lá. Não sei se é complexo. Eu tento fazer aquilo ser verossímil. Então, por exemplo, bem contra o mal, pra mim, isso não é verossímil. (Ironicamente) O bem contra o mal! A não ser quando o cara é um louco! Porque tem caras que são totalmente do mal. Eu já fiz casos que eu falava assim: “É. O cara é totalmente do mal”. Não conseguia achar nenhuma psicologização. Vamos dizer assim. Mas não é psicologia, não. É mais que psicologia.

46 – *É. Porque o programa me dá, às vezes, a impressão de ser “chapado”. Você vê que ele tem qualidade técnica, que tem produção, uma boa maquinaria e tal...Mas que ele é chapado, como se fosse no primeiro plano dessa abordagem...No primeiro plano...Que você não faz várias leituras...*

R – Isso.

47 – *Que você não enriquece com essas (leituras múltiplas)...Eu acho que essa sensação que você tem eu também tenho.*

R – Eu sinto isso. Isso, na verdade, é uma aposta sutil, de natureza sutil. E que tem que começar assim: o jornalista tem que começar a olhar pra história de um outro jeito; o autor tem que olhar de um outro jeito...

48 – *Mas esse jornalista teria que ter um preparo assim, em termos de...*

R - Sabe qual é a diferença? É como se, em vez de ser um jornalista, fosse trocar, tecnicamente...É evidente que um jornalista pode ter isso também. Trocar por um documentarista. Um documentarista traz muito mais essa questão, por natureza, do que um jornalista. Um jornalista traz fato. Tem que trazer fato. É como se fosse assim: Se eu vou ver esta história que eu te falei, em Marabá, é como se eu chagasse lá e falasse assim: Isso é uma história de um cara que acha que pode mandar nos seus empregados. Aí, eu vou começar a investigar isso tudo um pouco...Não é que eu vou ser cego...Mas, é como se eu pudesse...Aquilo ali é que é o meu guia, lá. É lá, é pra o autor, é pra mim (diretor) e você vai...Agora, evidente que...É isso. Agora, vou te dá um outro exemplo que não é dessa natureza psíquica assim. A gente fez um caso de um cara de 19 anos, foi pra uma festa, bebeu, cheirou, matou um garoto de 16 anos, com um tiro, por uma besteira de ter encostado no carro dele. Quando eu comecei a ver esta história...Eu falei assim...Olha, o que o cara tinha feito: Ele tinha, há duas semanas atrás, comprado uma arma. Tinha ido à polícia. A polícia disse que ele tinha que fazer um teste, um exame de tiro...Ele foi, fez exame de tiro, justificou que ele tinha comprado uma arma porque morava num lugar abandonado, foi na loja, comprou uma arma. Só um minutinho. Alô! Ele. (O telefone celular dele toca, ele atende Ao desligar, continua a entrevista). O que foi que aconteceu? Isso não é só a história de um garoto mau. Entendeu? De um garoto rebelde. Ou de um garoto cheirador de pó que deu um tiro no cara. Tem uma história aí. Por que eu não posso contar essa história, com o meu foco, que é uma arma? A questão que está ali

envolvida é uma arma. O que aquela arma significa para aquele cara...Mas que a polícia deixou...Que ele foi numa loja comprar...Que ele foi num stand de tiro...Então, na verdade, isso trouxe uma outra camada pra minha história, né? E, além dessa camada, trouxe um jeito de filmar...E é a história também. Não abandono nada.

49 – *Mas isso o jornalismo traz pra você...Onde ele comprou a arma, naturalmente, o jornalismo trouxe.*

R – Eles não tinham trazido.

50 – *Ah é?!*

R - Na verdade, eles tinham trazido um pouco dessas informações. Mas, por algum motivo, essa informação não foi focada no processo. Quer dizer: Nesse caso específico...Eu gosto de dar esse exemplo...Eu falei assim: eu, na hora, realizei isso. Conversei com eles e eles compraram a idéia e a gente fez desse jeito. Entendeu?

51 – *Foram buscar essas informações (adicionais)...*

R – Na verdade, eles trouxeram essa informação. Mas essa informação não era o foco.

52 – *Não estava no roteiro?*

R – No primeiro roteiro não estava. Apareceu depois. Assim não é possível...Assim as histórias se repetem...Se contar sempre o cara mau que matou o bonzinho, é repetitivo. Perde riqueza.

53 – *E chapa. Agora, por um outro lado, veja bem, aumentaria o grau, essa solução...Veja se você não concorda...Se não aumentaria o grau de problematização do programa...Porque aumentaria o grau de interpretação... (Na verdade eu queria dizer que se ampliariam os níveis de leitura, de interpretação) Para você interpretar que um cara é psicopata ou que um cara tem a motivação x ou y pra matar ou para cometer algum delito, envolve interpretação. E isso que você estava falando...Veja bem: Se você pega o fato, você chapa ele. Realmente, você chapa. E se você interpreta, você cria várias leituras não é? Profundidade, que era aquilo que você estava pensando e dizendo que sente falta. Mas para a realização desse programa certamente ia criar mais*

problematização...Que você sabe, que todo mundo sabe que ele (o programa) é polêmico, que ele tem vários opositores, que tem vários críticos dele. Você não concordaria que também iria aumentar o grau de problematização para esse formato?

R – Engraçado, eu tenho uma impressão, pra mim, que não ia aumentar. Intuitivamente porque eu não tenho certeza disso. A gente não fez isso aqui. Mas, os programas que eu propus essa abordagem, eles funcionam...Pra mim, eles funcionam mais. São melhores.

54 – *Você teve uma medida de Ibope?*

R – Não, de Ibope não. Uma medida de nós mesmos, aqui no programa.

55 – *Da avaliação de vocês aqui.*

R – Da (nossa) avaliação. Isso. Agora, isso não é 100%. Às vezes, o programa é bom porque a história é boa. Eu não acho que isso...Eu não sei...Talvez, seja pessoal mesmo. É uma crença. Eu acho que quanto mais elementos complexos eu tenho, mais me ajuda a filmar. E, complexos, não necessariamente...Por exemplo...Eu gosto de dar este exemplo: o que Daniel Filho fez com A vida como ela é, do Nelson (Rodrigues). São histórias: a mulher traiu o marido...Não traiu mais...Encontrou na rua, com muito ciúme, matou. Parecia...Não sei se você já viu...A vida como ela é, pra mim, não era novela. Parecia...Era tentar fazer uma coisa que era próxima da realidade. Não tem profundidade. Não tem uma camada que se vincule. É Nelson Rodrigues! Olhe bem! Aquilo me provoca um desconcerto assim, quando eu vejo aqueles casos. Eu digo: Cara, que coisa imponderável que é a vida humana! E eu olho pra esse programa e acho que a gente podia dar esse mesmo impacto. Vida humana é uma coisa de louco. Como a gente tem camadas na gente que falam desgovernadamente! Agora, é uma coisa minha. É minha. É pessoal, mesmo. Eu sei que o jornalismo se pensa com muito cuidado com essa coisa da imparcialidade, de não interpretar os fatos. É uma questão do jornalismo. Não é?

56 – *É uma prova constante. (O trecho está muito baixo, mas parece isso mesmo)*

R – Então, eles têm isso com eles. Então, eles acreditam nisso. Eles acreditam que tem um lugar que pode ser partilhado por todos. Né? Como se esse acordo existisse...Existisse um lugar que pode

servir pra todo mundo. Então, eu respeito isso. Assim. Respeito. Mas eu gostaria de trabalhar com esse elemento mais do meu trabalho, com mais o meu envolvimento.

57 – *E há quanto tempo você está (aqui)...Que você dirige?*

R – Eu estou desde o início. Desde maio. Desde que a gente estreou.

58 – *E você, além de diretor daqui, você teve experiência de direção em tevê em outros tipos de programa?*

R – Eu comecei aqui na TV Globo fazendo o *Brasil Legal*, da Regina Casé, que era um programa que tinha essa coisa documental. Né? Eu fiz muita coisa ligada a documentário. Então, aqui na Globo, eu fiz o *Brasil Legal*. Depois eu fiz um programa com Marcelo Tass, que não entrou no ar. O jornalismo não quis (ri). Chamava-se *Fora do Ar*. E depois, eu fiz *Malhação*. Foi minha primeira experiência de dramaturgia mesmo. Sabe? Fiquei nove meses e aí vim pra cá. E esse programa é bom também pra mim porque eu tenho uma formação também de fotógrafo. Eu fotografo. Faço câmara e faço luz. Então, ele é um programa bom pra quem gosta de enquadramento, de luz, de movimento. Sabe? É menos intenso na relação de atores. Né?

59 – *Você trabalhava com fotografia fixa ou...?*

R – Não. Fotografia em movimento.

60 – *Cinema também?*

R – Cinema não. Cinema nunca fiz.

61 – *Teatro?*

R – Também não. Eu comecei mais fazendo meio que vídeo de arte. Sabe? Fazia clipes...Fiz uns comerciais numa época. Eu, hoje eu dia, fotografo para Arthur Omar. Sabe? Que é um videasta. Eu tenho uma onda boa com ele. Eu tenho essa coisa também...Eu gosto dessa coisa com arte. Eu fotografei o filme do Coutinho, o primeiro, *O Santo Forte*...

62 – *O Santo Forte?*

R – É. Também uma preocupação minha. Assim. Eu acho que esse programa, pra mim, junta umas coisas que eu gosto: essa coisa técnica, de ação, de não sei quê, de filmar lá de cima (da grua) é uma coisa que eu gosto...Também gosto da coisa documental...

63 – *Então, sua mídia preferencial é TV mesmo? (Silêncio) Tem uma mídia preferencial?*

R – Não, não. Eu não diria isso, não.

64 – *Você se sentiria atraído também pelo teatro?*

R – Acho que sim. Eu já fiz uma coisa muito rápida assim. Eu fiz uns vídeos com um cara que era bailarino, coreógrafo. Aí, uma vez, eu fiz uma luz num espetáculo dele. Achei maravilhoso! É muito caloroso! Muito calor na hora ali. Acho bacana também. Acho muito legal também. Me sentiria assim...

65 – *A sua formação como diretor é prática ou...*

R – É prática.

66 – *A sua formação acadêmica qual é?*

R – Eu não tenho formação acadêmica. Eu estudei assim Economia...Depois estudei Jornalismo...Aí, não terminei...

67 – *É? Não se graduou nem em Jornalismo, nem em Economia...*

R – Nenhum dos dois.

68 – *Foi à luta logo. (Rindo)*

R – Exatamente.

69 – *Você acredita que existe um fator predominante, determinante, para o sucesso do Linha Direta? (Silêncio) Um peso determinante...*

R – Eu acho que o fator determinante é essa idéia de...Eu não diria um fator só...Eu diria duas coisas: Eu acho que você contar crimes, isto é...Eu diria que 90% dos filmes têm um crime. Eu acho que isso interessa às pessoas...Histórias muito radicais...Eu estou dizendo isso pelo que eu experimento assim...As pessoas dizem: Você está fazendo um programa, hein? Cara, essas histórias são sempre muito fortes. Difícil é fazer uma cena que não tem nada (de violência) assim. Fazer uma cena com um negócio muito forte é muito mais fácil de fazer. Então, esse *fait divers*...Esse acontecimento...

70 – *Você acha que é mais fácil fazer uma cena violenta do que uma menos violenta?*

R – Acho. Depende do... Eu digo assim...Não é menos violenta, é o que a cena lhe dá pra fazer. Se eu chego numa cena...Se tem uma cena pra fazer de um cara que tem que entrar em casa, bate em três quartos, não acha a pessoa, quando ela acha a outra, ela tranca a porta e tem que arrombar a porta pra entrar...Isso aí é genial pra fazer. Tem muita coisa pra filmar. Entendeu? Agora, uma cena que não...Sei lá...Que o cara está triste...É mais difícil! Eu acho mais difícil!

71 – *É. Entendi.*

R – (Explicando) O cara está deprimido porque a mãe morreu. E aí? Precisa muito mais do ator...Eu acho que tem que estudar muito mais essa cena. É menos ação física. Ação física é mais fácil.

72 – *As pesquisas de audiência, de recepção, são balizadoras para o trabalho da direção? Orientadora para o trabalho da direção?*

R – Houve uma aqui, uma vez. Já tem um tempo. São. Audiência é balizadora numa certa forma. Embora, a gente perceba que o Ibope não responde o que é o melhor do programa.

73 – *Teve um group discussion, um grupo de discussão, né?*

R – Mas há muito tempo atrás. Eu não participei.

74 – *Ah, você não participou (acompanhou)? Eu ia te perguntar em que medida lhe orientou em alguma coisa...*

R – Nos orientou um pouco, uma época, sim.

75 – *Você se lembra em que sentido? Qual foi a orientação?*

R – O que as pessoas gostavam mais. Quais são os nossos eixos. Não é? As pessoas gostavam muito das prisões...Eu diria que a coisa das prisões é uma coisa muito importante pra nosso programa. Crucial. Assim. A gente quer prender aquele cara. A gente está contando a história do cara que a gente quer prender. Né? Então, isso é uma das coisas. As pessoas gostavam da prisão...As pessoas gostavam de ver simulação...Eu me lembro desses dois elementos...Eu não estou me lembrando porque eu não participei...Mas é uma coisa que a gente sabe porque é uma coisa importante pro programa...Acho que tem uma outra coisa: 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”. (É um resumo da história, como se fosse um *lead* da matéria, no início do programa). E começa a contar a história do programa.

76 – *Tem um leadão. Como se fosse um leadão.*

R – Tem um leadão. Isso. Então, ultimamente a gente tem feito isso. 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 (da pesquisa).

77 – *Esse leadão foi uma informação que veio da pesquisa?*

R – A gente já fazia isso. Mas foi identificado com a audiência, que a audiência gostava disso.

78 – *E a audiência demanda aderência de mais ou menos apelos emocionais?*

R – Olhe, eu acho que existe uma suposição de que gente chorando traz audiência, de que bunda traz audiência, de que...Uma série de coisas, né? Eu não identifico isso com essa clareza toda não.

Sabe? Quer dizer: Eu não sei se uma pessoa chorando traz mais audiência não. Não sei. Agora, que é forte é. Eu imagino assim: O impacto que nós temos, às vezes, ao ver o copião...Que é impactante. Talvez, as pessoas tenham esse impacto e, talvez, esse impacto faz com que elas fiquem mais lá (diante da tevê).

79 – *Mas o copião (que você se refere) ainda é o do jornalismo. Não é?*

R – Isso. Se isso me dá impacto, eu que já faço o programa mil vezes e já tenho uma relação de médico assim...Imagino o cara em casa...É possível que chegue forte pra ele, né? Eu acho que é força. Eu acho que uma pessoa chorando é forte. Agora, às vezes é estratégico. Aí, me incomoda. De estratégia assim... (A fita do gravador termina eu viro o lado e ele retoma a entrevista) É a dor das pessoas, né? Você tem jeito de chegar nisso...Aí é que vem, né? O que é que você quer obter daquela pessoa? Você quer obter o quê? As pessoas, em geral, que topam falar pra esse programa expõem a dor delas mesmo. E aí é que vem aquela discussão, né? Se a gente explora a miséria dos outros...Também uma discussão, que eu tenho certeza, que é uma das críticas ao programa.

80 – *Há alguma orientação para minimizar cenas de violência?*

R – Sim. Há. Só um minuto. (O celular dele toca e ele atende).

81 – (Quando ele desliga o aparelho celular) *Vamos fazer, agora, bem objetivo. Sobre a orientação de amenizar cenas de violência.*

R – É existe assim...Não existe uma orientação não. Existe uma lei. Existe um certo bom senso que nós compartilhamos. Assim. Tentar fazer o...Porque é tudo tão violento. Eu, pelo menos, quando é muita grosseria, eu tento evitar. Às vezes, não dá. Mas se eu puder, eu amenizo. Sei lá...O caso de um cara que mata a mulher na frente das filhas à facada. Aí, eu...Se eu fizer isso muito em plano geral é muito violento, mas você não vê muito bem. Então, eu acho que também funciona: você dar uma margem pro cara pra ele (o telespectador) dar uma preenchida (imaginar) Pra ele preencher da forma dele mesmo. Sabe?

82 – *Ele quem?*

R – O espectador.

83 – *Sim...*

R - Eu tento...Mas, às vezes, a gente mostra mesmo. Acho que é um critério...Não é tentando ser grosseiro. Talvez, ainda assim, a gente seja um pouco. Mas a gente tem esse cuidado. Tanto a orientação da direção geral, tanto a gente mesmo.

84 – *Eu mesma assisti uma reunião de pré-produção que o Milton (Abirached) falou que não queria revólver na boca. No caso Primos. Uma cena que ele achava muito violenta...Então, que outros cuidados assim, critérios adotados para suavizar a violência? E eu queria saber se há uma lista de recomendações, proibições...Se há alguma coisa muita codificada, tipo isso “revólver na boca não pode”?*

R – Não. Existe uma coisa do (departamento) jurídico. Por exemplo: Não pode arma com criança. Com criança-ator.

85 – *A criança pegar uma arma...*

R – A criança pegar uma arma. Isso. Ou você botar um revólver na cabeça de uma criança, por exemplo. Então, em geral, a gente tende a fazer em dois planos. Faço uma parte da ação daqui outra dali. É. São cuidados que a gente tem. A gente tem um certo cuidado com drogas, também. Alguém cheirando pó, apertando um baseado...São coisas que a gente também...Numas da gente não ensinar, vamos dizer assim. Nudez...Embora tenha alguma nudez no programa, mas nu frontal não tem. Eu diria que cenas de sexo muito quentes também a gente...É , eu acho que é um pouco o código da televisão mesmo. Da TV Globo.

86 – *Geral, né? (Pra todos os programas globais)*

R – Geral.

87 – *A estrutura dramática de cada caso é recortada, entremeada por narrações, aquelas cabeças, pontuadas pelo Domingos Meirelles, Né? Na dramaturgia, a figura do narrador vem sendo usada desde a Grécia Antiga, através de comentários de ação e até de julgamento pelo coro, Né? No teatro brechtiano, também. Que tem o coro também, Né? Aquela coisa do distanciamento crítico,*

(o papel focal do distanciamento crítico). *Aí, eu te pergunto se você localiza influências de outros gêneros dramáticos nesta construção do Linha Direta...Alguma influência da soup opera, do folhetim...Ou de outros gêneros assim...Porque, por exemplo, essa figura do narrador eu identifico como um coro grego, como um coro brechtiano...A figura do narrador nos gêneros dramáticos já tem uma história longa, quase que ancestral...Você, com sua experiência tão grande, se você identifica se tem alguma...*

R – Não. Na verdade, eu ainda não tinha pensado na coisa do coro grego. Não, não identifico não.

88 – *Hum, hum.*

R – Não identifico não. Na verdade. Quando eu falei pra você do programa de Daniel Filho...O programa tem também o narrador.

89 – *Tem uma narração em off, né? É verdade. Ai, eu pergunto...Acho que você já respondeu isso...Mas só pra não deixar de seguir (meu roteiro de perguntas) aqui, Né? Como você se sente transitando neste domínio do Linha Direta que adota em seu formato um diálogo radical entre jornalismo - portanto notícia, fato real - e dramaturgia , que é um recurso ficcional nas simulações dos crimes? Como você se sente transitando nestes dois pólos?*

R – Pessoalmente, eu gosto muito dessa coisa. Eu sempre fiz coisas de trabalho que tinham uma coisa ligada ao evento documental, assim. Então, eu acho que se ancorar no que aconteceu mesmo, pra mim, é bom. Eu acho rico. Eu quando escuto as pessoas contando as histórias eu acho que está cheio de elementos ali pra eu contar. Eu acho muito bom. Pra mim é uma fonte muito boa. Quer dizer: Criar uma cena a partir de um evento jornalístico. Eu acho que isso...Talvez seja uma coisa pessoal minha. Eu gosto mais disso que de inventar, do que sair só da minha cabeça.

90 – *E você acha que essa experiência que a TV Globo tem com a teledramaturgia, enfim que assegura uma posição hegemônica para o produto telenovela, não só no Brasil, mas no mundo, favorece esse trabalho aqui, neste formato do Linha Direta?*

R – Em que?

91 – *Favorece no sentido de experiência, de local, de estrutura de produção...*

R – De estrutura, sim. Sim. Sim. Sim. A gente usa isso. A gente usa pra fazer este programa o *know how* que a TV Globo já tem de organizar produção, de montar cenário, de distribuição de equipes, maquinário...Sim. Sim.

92 – *O roteiro dos casos no início desse programa (Linha Direta) tinha mais diálogo, né?*

R – Tinha.

93 – *Tinha mais. E foi progressivamente desaparecendo. Por que?*

R – Acho que, na época, houve um...Não sei exatamente...Isso aconteceu mais na cúpula. Na cúpula do programa. O que me chegou foi que, em algum nível, o programa estava sendo visto como uma coisa...Inadequado assim pela TV Globo...Ou...Ou como se ele estivesse assim meio *trash*...Ou que os atores não eram tão bons para fazer cenas daquele tipo...É...Acho que isso um pouco. Né? Aí, apareceu...

94 – *Não houve nenhuma preocupação quanto à reconstituição desses diálogos, justamente porque baseados em fatos reais?*

R – A reconstituição desses diálogos é muito complicado, não é?

95 – *É muito complicado reconstituir o que o morto falou, o que a vítima...*

R – A gente supunha, né? Eu...Eu...Eu acho que eu não acompanhei totalmente essa discussão, assim...Em que níveis ela se deu: se era porque era *trash*, se era porque era inadequado jornalisticamente ou...Né? E aí apareceu, pra gente, um jeito que é esse que a gente faz hoje, que é um jeito sem diálogos, um jeito mais estetizado, com a câmara mais de longe...Hoje a gente usa mais primeiro plano (quando a câmara focaliza vários objetos, a exemplo de plantas, em primeiro plano, à frente da cena principal) Tinha um conceito aqui que a gente trabalhava que era quase como um *du voyeur*. É uma câmara que ela está quase *voyeur* da cena. Hoje se atenuou. Hoje é meio misturado. Eu recorro a isso muitas vezes. De botar a câmara muito distante. Essa coisa de ter primeiro plano faz com que você pareça uma pessoa que está ali olhando de longe. Isso apareceu pra gente enquanto uma certa estética.

96 – *O primeiro plano é o que mesmo?*

R – O primeiro plano é como se fosse assim: Se eu vou filmar você...É...Vamos dizer assim...Eu tenho uma pessoa conversando ali...É como se a câmara estivesse entre as pessoas, coisas...

97 – *Uma planta...*

R – Coisas num primeiro plano...Isso pode acontecer desde um cenário de casa ou na rua. Na rua, a câmara está atrás de um carro. Eu vejo através dos vidros de um carro uma ação que está acontecendo lá longe. Então, isso a gente sentiu que era uma coisa que funcionava, que dava uma...Que afastava da coisa dramática. Da dramaturgia da novela, Né?

98 – *(Novela) Que é mais centrada no ator, no talento dos atores, na experiência dos atores...*

R – Isso. Isso. Isso. Os atores pra gente (do *Linha Direta*) são um pouco cenário. Eu diria quase...Não só, mas eles têm um papel meio de cenário. (Com a voz mais baixinha e sorrindo)
Engraçado isso, mas aí é fogo.

99 – *Então...Eu agradeço...*

R – Está certo. Pra mim, também é bom falar.

100 – *Só mais uma coisinha que eu me esqueci de falar e não sei porque não está aqui no meu roteiro! Você acha que a audiência realiza uma espécie de catarse?*

R – Como assim?

101 – *Com a prisão dos foragidos, com a captura dos foragidos. De ser parceiro na denúncia. Você acha que há um alívio de tensão?*

R – Vou lhe dar um exemplo...

102 – *A catarse mesmo, aquela coisa clássica aristotélica, de alívio de tensão?*

R – Deixa eu te falar uma coisa. Uma experiência que eu tive com o programa que eu fiquei imaginando se isso acontece com outras pessoas...Eu louvei assim...Eu vi um programa que não fui eu que fiz, que era sobre um cara daqui do Rio de Janeiro, que morava em Botafogo. Eu quando eu vi no ar o programa chamando aquele cara, assim: “Fulano de tal fez merda. Estamos à procura dele pra ele pagar pelo que ele fez”. Aquilo ali me deu um conforto. Assim. Me deu uma sensação que a televisão, de uma certa forma, estava ajudando a criar um campo de legalidade. Ou de...De legalidade mesmo. Assim. O cara pagou! Esse cara aqui pisou na bola. Ele tem que pagar pelo que ele fez. Entendeu? Isso me deu uma sensação boa. Eu senti que isso era uma coisa boa de gerar pra sociedade.

103 – Você se sentiu compensado, né?

R – Isso. E eu fiquei imaginando se a catarse podia ser...Não sei se foi exatamente isso que você me perguntou...Uma catarse de...De dizer assim: Puxa! Está acontecendo alguma coisa, assim! Uma esperança que as leis sejam cumpridas, né? Pra mim, me deu essa sensação. Isso é recente. Eu faço esse programa há dois anos e tal e, pela primeira vez, me deu essa sensação. Não acho que isso resolva, que seja a solução...Nada disso. Mas eu acho que isso é gerador de um campo. De um campo que eu acho que é o da legalidade. Por aí. O cara fez. Pagou. Tudo bem, você vai discutir que tem crimes muito mais graves, crimes de colarinho branco, nhen nhen nhen . Mas, em algum nível, eu achei que gerava uma coisa assim. O cara pisou na bola. “Ei, todo mundo, pessoal, oh, esse cara aqui pisou na bola. Fez merda”.

104 – Você falou aí de crimes de colarinho branco. Esses crimes de colarinho branco que são altamente sofisticados, altamente rebuscados, em termos de trama, estratégia...Não seria, também, bom enredo (para o Linha Direta)?

R – A gente já fez também. A gente já fez. São programas que a gente tem uma certa dificuldade porque são menos atraentes em termos de narrativa.

105 – Para o grande público.

R – É. A coisa da história. O envolvimento emocional. São crimes de tramas, de dinheiro e tal que a gente acha que eles não são...É difícil de...

106 – *Pra esse formato que visa mais o segmento popular, né?*

R – É. Que visa o popular e mesmo...mesmo...mesmo...Pra qualquer público! É difícil de contar essas histórias. Elas são muito de tramas assim, né? A gente já fez. A gente fez um caso de um cara no Acaraú que a gente pedia...Acaraú foi um caso político...A gente pedia...Assim...O programa... Em vez de apresentar um cara que estava foragido, que a gente precisa pegar porque ele podia trazer provas, o programa quase pedia para quebrar a imunidade parlamentar de deputado. Assim. Quase chegava nisso. A gente passou por isso aqui. Agora, a gente não está muito nesse caminho. Né? Porque a gente sabe que são casos difíceis de contar. Sabe? São casos que talvez se contem em dois minutos. Sabe? Num jornal você conta. Mas já teve. Não é um não. Tem vários. Tem vários casos assim.

107 – *Luís Felipe, muito obrigada. Viu?*

R – Não...

108 - *Valeu mesmo! (rindo)*

R – Legal!

Entrevista com o diretor de simulação do L.D. Edson Erdmann**Data: novembro de 2001**

1 – Qual o critério mais importante que você adota ao dirigir os casos do *Linha Direta*? Em que aspecto você fica mais atento?

R – 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 parecida, eu tenho a locação 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 o 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.

2 – O trabalho (de direção) dá margem a uma concepção estética autoral?

R – O trabalho...Na verdade, o seguinte...Vamos imaginar a seguinte situação: Nenhum de nós estava lá quando aconteceu alguma coisa. Certo? Existe uma pesquisa, exige uma perícia que diz que a situação do caso tal aconteceu daquela maneira. Mas ninguém estava lá pra contar, a não ser as pessoas envolvidas que, depois, talvez, num depoimento à polícia tenham contado como é. O que acontece? A gente, baseado nisso aí, baseado em todas essas pesquisas e nessas histórias todas, a gente faz com que a gente sabe o que foi delatado, o que foi descoberto, o que foi dito. Agora, por exemplo, se o assassino pegou uma faca, levantou e olhou e respirou antes de matar a pessoa, isso é uma coisa que não está escrito em algum lugar não. Ainda que ele mesmo tenha dito que tenha feito. Entendeu? Se isso tu chamas de uma autoria, existe. Agora, uma autoria de...

3 – (Autoria) Do ponto de vista formal, né? A concepção estética, né? Você acha que é possível ter uma autoria, uma singularidade de cada diretor com cada um desses casos? O mesmo caso dirigido por você ou pelo Felipe ou pelo Fred ou pelo Paulo teria resultado diferente?

R – Ah! Eu acho que...Eu acho que teria uma cara diferente. Eu acho. Pelo seguinte: Inevitavelmente, minha cabeça não é igual a tua. E a nossa escola disso é diferente. Não é? Cada um tem sua maneira de ver o caso. Mas o caso está dentro de um molde que é o programa. Eu acho que essas pequenas diferenças é que fazem o sucesso dele. Justamente isso. O telespectador nunca vê a mesma história contada duas vezes daquela maneira. Mas ele sabe como a história vai se desenrolar. Isso eu acho que é uma coisa um pouco autoral sim. Mas o autoral significa não deturpar em absolutamente nada a história real.

4 - A pergunta foi feita no sentido do aspecto estético formal de cada um dos diretores na maneira de dirigir...

R – Na maneira, talvez, de contar a história. Cada um tem a sua maneira. Eu particularmente...

5 – A luz que você quer...

R – Sem dúvida.

6 – O enquadramento que você deseja...Tudo isso. Faz parte das escolhas formais, né?

R – Sem dúvida. Sem dúvida. Eu acho que isso...

7 – Uma escolha por um carrinho ou uma grua...

R – Tecnicamente e a maneira de contar a história, cada um tem a sua. Cada um conta para que ela tenha um resultado igual. Agora, é aquela coisa: a gente consegue o resultado nessas quatro faces (são quatro diretores) justamente por terem quatro faces. Na verdade, no final das contas, uma grande face que é a do diretor-geral, que é o que dá a linha a isso tudo.

8 – Que faces são essas que você falou?

R – As faces são essas: de preferir uma grua a um carrinho, preferir passar a câmara por trás de um objeto do que passar pela frente...São pequenos detalhes que fazem essa diferença. A diferença, volto a dizer, não é questão de pior ou melhor. É diferença mesmo.

9 – Então, uma vez no set há margem para criatividade, soluções improvisadas, acréscimos ou reduções no roteiro aprovado como definitivo?

R – Se há margem a isso? Televisão, em geral, há. Televisão é isso. Porque a televisão é o seguinte: é um número muito grande de pessoas envolvidas; é um trabalho em grupo, não existe um trabalho único, de uma pessoa só. Não existe isso. Não adianta. É preciso de um cara que segure o cabo pra fazer o laço porque senão não vai rolar. Eu preciso da pessoa que faça uma boa maquiagem, senão não vai rolar. Eu posso ser o responsável, como diretor, dizer como eu quero. Se todo mundo, na hora, não fizer, não vai acontecer. Voltando à sua pergunta...Por ser um trabalho que envolve muita gente, a possibilidade dessas coisas andarem...Elas andam com um...O passo é grande. É muita gente envolvida nisso. Conseqüentemente, a possibilidade de mudar ou ter que resolver de uma outra maneira porque uma de todas essas áreas teve um passo maior, um passo menor, uma maneira de resolver assim, uma maneira de resolver assado vai fazer com que, volta e meia se tenha uma pequena mudança. A árvore que eu cheguei lá um dia estava assim, no outro dia, o sol mexeu ela pro lado, está diferente. Eu tenho que enquadrar, fazer ... A grande idéia não some. Mas os pequenos ajustes são normais em televisão.

10 - Como aquele (caso) que eu acompanhei lá que você dirigiu, o Caso Primos, tem uma equipe ao todo de umas 120, 130 pessoas...

R – Eu não parei pra calcular. Mas é muita gente, entre figuração...É bastante gente.

11 – É muita gente. A aprovação do elenco passa por sua aprovação prévia?

R – Sim.

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

R – Sim.

13 – 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.

14 – Você já respondeu a minha próxima pergunta: Quando um problema deste é constatado já no set, qual o procedimento, qual a solução?

R – É. Exatamente. Por um motivo do programa dá a chance de...Como é que eu vou dizer? O Programa, a forma dele é contar essa história, talvez, nesse caso, seja dessa maneira...Nesse caso seja essa pequena diferença e tal. Essas diferenças são um pouco mais difíceis em um programa que tenha uma história para ser contada em longo tempo, por exemplo, uma novela. Né? Então, (no Linha Direta) por ser uma história mais curta e eu poder contar ela não tão...é...Não tão...é...Como a novela conta...Digamos assim, pra eu não empregar a palavra errada...Eu tenho maneira de contar diferente. Essas maneiras me dão a possibilidade de mudar. Mas mudar não significa mudar a história. Mudar de contar aquele pequeno detalhe, aquela pequena diferença.

15 – Ao receber o roteiro, você costuma acrescentar comentários, fazer observações, indicar alguma coisa que lhe pareceu relevante?

R – Sem dúvida. Sem dúvida nenhuma.

16 – E ainda tem esse roteiro definitivo que é o roteiro comentado pelo diretor. Não é?

R – Sem dúvida. Exatamente isso.

17 – A estrutura oferecida pela produção satisfaz, em geral, as necessidades? A estrutura material...Enfim, a estrutura operacional?

R – Na verdade, o seguinte: Nós temos várias realidades. A realidade brasileira, a realidade América Latina, a realidade mundo, a realidade Porto Alegre, onde eu nasci, que são diferentes. Dentro da realidade em que nós vivemos sim, com certeza. Se eu estivesse eu Hollywood e a proposta fosse outra...E a proposta fosse outra, porque, talvez, a mesma proposta em Hollywood, estaria funcionando tão bem quanto está funcionando aqui. Mas, se a proposta lá fosse outra, a realidade seria diferente. Então, na verdade, eu não estou falando nem da parte financeira, estou falando de realidade. Nossa realidade técnica, de estrutura de figurino, de cenografia, de arte, de pessoal, ela satisfaz o programa. E eu acho que satisfazer significa audiência no ar, o gosto que as pessoas têm por ver o programa no ar.

18 – O resultado estético tem importância destacada no programa?

R – Sem dúvida. Tem.

19 – Ou o objetivo de prestação de serviço a que o programa se propõe se sobrepõe sobre a estética?

R – Não, óbvio que primeiro o que o programa se propõe. É uma coisa ligada à outra. Acho que não é uma coisa **ou** outra. Acho que é uma coisa **e** outra. Esteticamente nós temos de contar uma coisa...uma situação que é violenta. Então, quer dizer, a maneira de contar isso esteticamente talvez amenize um pouco essa realidade. E o propósito da realidade é esse. Então, conseqüentemente, é uma coisa **e** outra.

20 – Mas vocês perseguem uma qualidade estética também. Né? Além de ter essa proposta filosófica, de conceito de prestação de serviço, a qualidade estética também é perseguida...

R – Sem dúvida. Sem dúvida. A prestação de serviço está acima de tudo. Ou seja, o programa tem uma função. Pra ele, teremos uma qualidade estética. Estética que eu falo não é só na simulação não. É na captação da entrevista dos entrevistados, é a maneira que o apresentador disse tal frase, é a música que entra em tal lugar, é a luz que foi feita em tal lugar. É a maneira de contar. É o conjunto de obras. Esteticamente, é isso que eu estou falando. Agora, tudo isso só funciona pelo propósito que o programa tem. Se o programa não atingir o propósito, nada disso adianta.

21 – Qual a sua avaliação do resultado estético atingido pelo programa de maneira geral? A sua avaliação, a sua opinião?

R – Eu gosto muito. Eu gosto muito porque, na verdade, a gente cria e ao mesmo tempo, a gente cria, não digo eu, a equipe inteira do Linha Direta cria essa maneira estética de contar. E eu sou da seguinte maneira. Eu acho que é o seguinte: Estamos fazendo televisão. Estamos fazendo um bom programa de televisão. Estamos fazendo um programa que dá resultado em televisão. Sucesso de público, sucesso de audiência e principalmente sucesso de sua proposta que é capturar pessoas fugitivas que, depois, a lei julga o que é. Então, eu acho que nesse aspecto eu estou extremamente satisfeito. Nós estamos num lugar *top* de fazer isso. E a emissora, a emissora nós dá, eu digo, a TV Globo dá condições que o programa seja feito dessa maneira. Dessa maneira, ele atinge resultados.

22 – Você teria sugestões a dar em termos de condições, de estrutura para favorecer o trabalho da direção? Você teria alguma sugestão a mais a dar?

R – Digamos o seguinte: A gente sempre tem uma realidade. E essa realidade é a realidade. Ou seja: Olha, vais trabalhar nessa realidade. Satisfaz trabalhar nessa realidade ou não? Cabe a mim trabalhar na realidade. Digamos assim: A gente sempre quer a mais em qualquer situação na nossa vida. A gente sempre quer mais. Eu gostaria de ter o valor de um filme *hollywoodiano* de um policial para fazer um caso de 18 minutos. Seria maravilhoso! Mas a realidade é outra e o propósito é outro. Como eu falei antes. O propósito é outro. Conseqüentemente, dentro da nossa realidade, eu acho que a gente consegue resolver as coisas muito bem. A gente consegue resolver muito bem por um motivo: a pessoas que fazem este programa elas se envolvem, por incrível que pareça. Tu acompanhaste isso e tu viste isto. Então, aquela história do funcionário público que vem aqui pra bater cartão e vai embora pode existir sim, claro que sim. Eu não conheço a cabeça de todo mundo. Agora, como o envolvimento pessoal, as pessoas gostam de fazer isso. Isso não é perícia. É sério mesmo. Eu acho que tu contaste esse tipo de coisa.

23 – (Concordando) Ham, ham.

R – Como a gente se envolve no programa, tem uma hora que o que se quer fazer é tão importante que a gente procura realizar ele da melhor maneira possível. E conseqüentemente, a gente consegue o resultado melhor. As coisas estão satisfeitas daquela maneira? Estão. Todo mundo quer o melhor? Claro que sim. Mas estão muito bem satisfeitas e muito bem resolvidas.

24 – Há quanto tempo você dirige episódios do *Linha Direta*?

R – Eu entrei em 31 de agosto do ano passado, de 2000. 31 de agosto ou primeiro de agosto. Uma coisa assim.

25 – E há quanto tempo você é diretor?

R – Depende do que tu contas isso? Dentro de televisão? Fora de televisão?

26 – De tudo. De TV, de cinema, de teatro...

R – Ah! Quando eu tinha 5 anos de idade, eu entrei num grupo que eu cantava, dançava, tocava e tal, que era de criança e aí a coreógrafa disse assim: “Chega pra lá”. Aí, eu disse assim (imitando voz de criança): “Eu acho melhor chegar pra cá”. (Divertindo-se) Isso eu já estava dirigindo. Já conseguia fazer isso com 6 anos.

27 – Já começou lá.

R - Comecei lá.

28 - Mas eu falo, profissionalmente.

R – Profissionalmente. (Continuando a rir)

29 – (Rindo também) Você já fazia coreografia aos 5 anos...

R – É. Não era nem coreografia...Era a maneira de se posicionar no palco. Funcionaria melhor, no meu ponto de vista. Mais tarde, ela deu o braço a torcer. É uma grande amiga até hoje, de muitos e muitos anos. Profissionalmente, eu comecei a trabalhar ainda no colégio, quando eu tinha uma produtora de vídeo e que eu gravava casamentos e documentários que dão umas horas de vôo, né? Isso nos idos de 19 e chan chan (Não revela nem a pau referências de datas, muito menos de nascimento). Aí, é o seguinte: Lá atrás, quando eu comecei a fazer isso já estava dirigindo. Quando eu entrei na Faculdade, eu profissionalizei um pouco mais a produtora, que, na época, eu começava a gravar uma série de coisas.

30 – Você estudou cinema?

R – Eu sou formado, graduado em Jornalismo.

31 – (Surpresa) Sua formação é em jornalismo Erdmann? Ah! Não Sabia!

R – É. Em Jornalismo. Mas o Jornalismo, na PUC do Rio Grande do Sul, ele tem uma outra conotação. Ele é um pouco Rádio e TV. Um pouco não, bastante Rádio e TV. Na PUC de Porto Alegre. Então, acaba se fazendo, se tendo uma formação oficialmente de Jornalismo, mas em paralelo de umas, de várias coisas. Por exemplo, na faculdade fiz cinema, fiz TV, fiz tudo. E, depois de formado, de ter evoluído mais, eu voltei, dei aula. Dei dez anos de aula! Neste formato. Quer dizer que eu ainda ensinava, na Escola de Jornalismo, Televisão e Cinema, programas de televisão. E, aí, enfim, ia tudo de roldão.

32 – E teatro? Você chegou a dirigir teatro?

R – Peças de teatro especificamente não. Eu dirigi teatro, mas assim uma peça que tivesse em cartaz não. Dirigi muito espetáculo, no Sul e aqui e antes de vim pra cá (Rio de Janeiro).

33 – Você tem uma experiência grande com eventos, com mega shows. Não é? Fale um pouquinho sobre isso.

R – É. Na verdade, eu vim pra TV Globo convidado para fazer este tipo de coisa que é o que eu já fazia na Idéias TV, que é a Globo no Sul. Durante 10, 12, 15 anos lá. A estrutura era menor e os eventos eram grandes, tão grandes quanto agora. Eram outras proporções financeiras. Mas o exercício da criatividade era muito maior porque financeiramente eu tinha muito menos do que eu teria hoje. Conseqüentemente, eu tinha que fazer um grande evento como menos dinheiro e, conseqüentemente, a criatividade tem que chegar ao ponto de eu conseguir envolver uma platéia ou telespectador, seja ele em um programa de TV ou um grande evento e tal. Então, funcionando dessa maneira e dando super audiências e grandes resultados, a TV Globo me convidou para vim pra cá, pra poder fazer eventos e coisas assim, aqui. Que foi muito legal. Gostei muito de fazer este tipo de coisa e com tempo de evolução...

34 – Quais os espetáculos, os mega shows que você esteve à frente aqui na Globo?

R – Os Amigos, aquele programa Amigos (Com as duplas sertanejas de sucesso); o Carnaval, que é uma grande transmissão. Tudo isso com o Luís Augusto Ergei (?), que é o grande diretor de eventos e grandes espetáculos aqui, na TV Globo. O Carnaval, Amigos...Programas como o Megatom, implantado o Megatom no tempo do humorístico que também ainda era um grande evento, era uma grande produção. Criança Esperança, alguns eventos...

35 – Você ainda dirige o *Criança Esperança*?

R – Não, esse ano (2001) não. Saí do núcleo que fazia isso (para ir para o *Linha Direta*). Mas, eu fiz também o Roberto Carlos e Pavarotti, ainda na (TV) Idéias, no Sul, que foi um grande evento de encontro, né? O homem da paz no mundo e o rei. Então, os dois juntos num grande evento. O José Carreras, que é o outro tenor que esteve lá, também, no Sul. Foi um grande evento e tal. E algumas coisas assim como (a cobertura global do) Rock'n Rio, o Planeta Atlântida, que é o Rock'n Rio lá do Sul. E assim vai indo...E tem coisa pra caramba aí. São 15 anos fazendo uma série de coisas. Rodeio! Já dirigi rodeio. Imagina, uma arena enorme e tal. Parece que as pessoas...

36 – (Dirigiu cobertura) Pra Globo?

R – Não, pra Globo, não.

37 – O evento lá mesmo...

R – O evento mesmo.

38 – Mas não retransmitido pela TV?

R – Todos esses são televisão e evento.

39 – No caso do rodeio foi só o evento?

R – Só foi o evento. Acabou entrando no ar na televisão. Mas não um programa sobre aquele evento. Mas são eventos grandes! O envolvimento com o público. Aonde eu *linko*...O que eu faço

agora. É que eu gosto de trabalhar com a emoção. A palavra se chama emoção. Se eu conseguir que o telespectador ou o público se envolva e se esqueça que tem um cheque segunda-feira, se ele se envolver durante uma hora, duas horas, o tempo que eu estive fazendo isso e ele entrar nisso, se emocionar com isso, chorar, ficar com raiva, seja qual for o tipo de emoção que eu conseguir passar pra ele, quiser passar pra ele e conseguir passar pra ele, está aí meu resultado, está aí a minha satisfação pessoal, profissional. É isso.

40 – Tem algum tipo de mídia que você prefere dirigir?

R – Televisão. Televisão. Naturalmente que cinema, se a gente chamar de mídia, é uma coisa que é muito interessante. A própria Internet é uma outra mídia que tu consegues chegar a outro tipo de público, mas tu não sabes a reação do público. Sente, mas não sabe na mesma hora. Porque é uma coisa que não tem horário. E assim vai indo. Tem uma série de coisas. Mas a televisão...

41 – Você tem alguma experiência com a Internet?

R – É. Eu me envolvi logo que surgiu Internet, como consultor artístico de uma série de coisas, *sites*, para que tivesse uma cara bacana. Mas isso continuava batendo quase como televisão, né? Transformar Internet em televisão é, pra mim, um caminho meio lógico que daqui a pouquinho vai bater. É uma coisa que tu tem o acesso, talvez, no meu ponto de vista, o acesso a um programa de televisão a hora que tu quiser dentro daquele veículo. Enfim, tem tanta coisa aí que foge um pouco desse nosso assunto, Linha Direta, mas que são assuntos interessantes, que interferem, que interferem até na própria maneira de criação, de dirigir, de fazer e tal. O histórico de cada um é sempre o que a gente acaba passando para o telespectador. O que eu tenho, o que eu aprendo, o que eu ensino, principalmente, o que eu aprendo no dia a dia, eu acabo fazendo para que as pessoas se envolvam no que eu quero contar.

42 – Você já falou um pouco disso...Sua formação como diretor não é exclusivamente prática como você já me disse. Você estudou na PUC de Porto Alegre, né?

R – Isso. Me formei lá. Dei aula lá. Pós-graduei lá.

43 – Sua pós é em Comunicação, também?

R – Também.

44 – Quando foi que você se pós-graduou? Em que década? (Já que ele não gosta de revelar datas)

R – Não me lembro. Sério. Não me lembro porque não parei. Mas foi no início de 90, por aí...

45 – 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.

46 – A participação do público é medida através de pesquisa de opinião, de audiência?

R – Tem. Tem uma medição de audiência, sim.

47 – Essa pesquisa é balizadora para o trabalho da direção? Vocês (diretores de simulação) têm acesso a ela para...?

R – Temos. Temos. Temos. Mas, na verdade, não é bem isso. Não é só isso. Isso é extremamente importante. Mas a gente tem que, além disso, sentir o que funciona em televisão. Para o propósito que é o do programa. E isso tem uma série de maneiras de se conhecer.

48 – De se aferir...

R – É. De se aferir mesmo. Uma conversa com um taxista...Estou dando um exemplo pessoal, meu...Até as nossas audiências. Até a maneira como eu sei que eu entro num lugar que as pessoas estão vendo o programa e ninguém sabe que eu fiz o programa. Eu começo a observar se elas ficam com raiva, se elas mexem na mão, se elas ficam envolvidas... É como pesquisa. Uma série de coisas. Quer dizer: cada um faz a sua maneira de descobrir como pode contribuir cada vez mais com o programa. Tem as maneiras técnicas e as maneiras pessoais. Claro que eu não vou tirar um gesto, uma grande mudança minha, porque eu conversei com o taxista e o taxista não gostou. É um entre milhões de telespectadores. Mas cabe a mim saber aprender com ele e tirar proveito. Nem que seja 0,00001. Né?

49 – E já teve alguma conclusão dessas pesquisas técnicas, de discussão de grupo – que já foi medido que houve aqui uma discussão de grupo, numa ocasião, com o objetivo mesmo de checar a recepção do *Linha Direta*. E, a partir desses resultados, de que maneira isso alterou ou teve alguma influência no trabalho da direção?

R – Não...Eu acho que quando tem pesquisa tem uma nova...Uma nova maneira de se encarar o programa. Porque os resultados vêm de um grupo. E conseqüentemente, é um grupo que opina. É representativo. Que opina. Quer dizer: o diretor geral dá uma cara pra isso e a gente segue essa cara.

50 – Você teria um exemplo, assim, pra me dar?

R – Não. Não tenho exemplo pra dar...Pelo seguinte: quando eu entrei no programa, houveram (sic) algumas pesquisas e essas pesquisas determinaram uma linha. Houveram (sic) outras pesquisas, certo? Mas, como a gente procura isso...Parece um papo bobo, mas é um papo real...Como a gente procura isso quase que diariamente ou quase que semanalmente, as mudanças ou o mantimento de boas idéias vão indo, e vão indo...E a gente vai sentindo isso na própria audiência. Conseqüentemente, a gente (diz): “Ôpa, isso talvez não funcione. Da próxima vez, quem sabe, talvez a gente muda aqui.” Ou: “Opa, isso funciona muito bem”. Dentro dos limites éticos que o programa se propõe a fazer. Ninguém vai abusar de fazer coisas para se ganhar audiência, quando, na verdade, o propósito é acertar...O objetivo que o programa tem. E é o resultado que tem acontecido.

51 – E a audiência demanda mais ou menos aderência de apelos emocionais ao programa *Linha Direta*?

R – Não...

52 – A própria audiência pode ter determinado, num determinado momento, que o programa tenha mais apelos ou menos apelos emocionais?

R – Eu acho que isso o diretor geral pode responder com mais prioridade porque é uma decisão que se toma de cúpula. Entendeu? Agora, eu acho que há uma coisa aí que se chama bom senso e o bom senso rege caso a caso. E o caso a caso significa que, antes de tudo, existe um assunto chamado ética. Então, não se foge da ética para conseguir outras coisas. Isto é certo. Não se foge da ética para se conseguir outros assuntos.

53 – É. Eu ia perguntar de que maneira essa demanda da audiência chega ao programa e até ao diretor... Isso é absorvido nessa escala aí, nessa trajetória...

R – Tem um momento aí que tem que ser pensado. Por exemplo: a audiência de uma novela é uma coisa que aquela história não acabou naquele momento. Ela pode funcionar com pequenas mudanças ali ou lá. A audiência num programa que a história começa e acaba no próprio programa, naquela história, aquela audiência foi para aquele momento. É um caso específico. Estudo de caso. Conseqüentemente, tem que haver – o que eu te falei antes - a sensibilidade de saber interpretar isso para situações futuras. E isso é uma coisa que não se tem tecnicamente...

54 – Mas vocês têm um formato, um padrão estético, um padrão daquele formato, de qualquer jeito. E que esse padrão se repete no próximo (programa), mesmo que o caso seja completamente diferente. E os conteúdos são sempre violentos, impactantes... Quase sempre, pelo menos. Né? Então, é isso: dá para saber como a audiência está recebendo. Minha pergunta é: Como ela (a audiência) ajuda a construção do programa? Entendeu?

R – Entendi. Você está dizendo o seguinte, para entender, claramente, sua pergunta: A audiência ajuda o programa a tomar uma linha.

55 – Isso!

R – Sim! A resposta é sim. Agora se você me pergunta: Como? Depende do caso. Mas esse caso específico depende de como foi a audiência. E aí tem uma coisa assim – eu volto a te dizer – a audiência não é a determinadora da linha do programa a 100%. Ela funciona para balizar como o programa está indo. Simplesmente isso. Vai da sensibilidade – ó, vou te dizer isto – Vai da sensibilidade de interpretar a audiência. Porque a audiência não é só um número. O que é que a concorrência está mostrando naquele outro dia, o que é que teve lá, que momento está se passando da vida, o que é que o público está vendo e tal, o que é que o público quer ver. O assunto começa a

tomar uma noção de que a audiência é que rege o programa. Não é isso. Em nenhum momento estou te dizendo isso. Estou te dizendo que a audiência serve como uma coisa, um número que vai da sensibilidade de quem faz o programa interpretá-lo para poder resolver melhor as coisas. E acredito que, com certeza, os números estão provando que funciona muito bem.

56 – Há alguma orientação para amenizar cenas de violência?

R – A orientação é essa também. Vou aproveitar da palavra da resposta anterior. Vai do bom senso de como contar isso. E o bom senso é cada caso. É caso a caso.

57 – Eu mesma assisti uma reunião em que o diretor Abirached orientava para não botar o revólver na boca da personagem. “Não quero revólver na boca. É muito violento”.

R – Perfeito.

58 – Que outros cuidados, critérios são adotados com intenção de suavizar a violência? Há uma lista de proibições, recomendações?

R – Não. Não há. Há uma conversa do bom senso. A gente sabe o que é violento. A gente sabe não. A gente sente o que é violento. E o sistema de gravações significa que pode se mexer depois disso. Porque, digamos que eu tenho 10% na hora que eu gravei que eu sei como vai ficar. Na hora que eu editei, eu tenho mais 30 (%). Na hora que eu sonorizei eu posso passar para mais 30(%). Estou lhe dando números completamente fora da realidade. (Um lado da fita acabou virei para o outro lado)

59 – Pronto? (Se ele estava a postos para continuar)

R – Na hora de gravar eu sei, eu posso sentir como a cena vai ficar no resultado final. É...eu ainda tenho vários artifícios: eu tenho a edição. Pode mudar ou acentuar. Tenho a música que pode mudar ou acentuar. Tenho o texto que pode mudar ou acentuar. Eu tenho o conjunto da obra, do programa inteiro, do caso inteiro que pode mudar ou acentuar. Então, o que é que eu estou querendo dizer com isso? Que vai da sensibilidade. De a gente sentir o que pode funcionar ou não. Digamos que antes de ir ao ar, ainda existe um critério de dizer: “Bom, isso aqui não funciona muito bem, vamos tirar, vamos cortar, vamos fazer assim, vamos fazer assado”. Tem mil maneiras de amenizar. Amenizar significa o bom senso, a nossa sensibilidade. Por exemplo...Vou dá um exemplo de outro

programa, de outra emissora. Que não é... É só uma maneira de eu contar. É um exemplo. O Ratinho está lá e que acha que o rapaz gordo lá vestido de mulher atrás dele, o anão, pode funcionar e dá um bom motivo de risada. É o bom senso dele que diz aquilo. Entendeste? E pode funcionar! E pode funcionar! Então, eu não estou criticando. Estou dando um exemplo. O bom senso dele é que diz isso. Se ele achasse que não, ele tiraria um. Ou tiraria outro. Depende. O que rege essa forma de não contar...– agora voltando a nosso assunto – O que rege a nossa forma de contar ou não contar a violência é o nosso bom senso. E o nosso bom senso não é decidido numa só...Digamos que ele bate o martelo numa só cabeça. Mas digamos que ele passeia por uma série de cabeças. E isso vai peneirando ou vai suavizando ou vai colocando para ser contado assim ou assado. Desde o roteirista até o roteirista final, até ir a produção, até o diretor, até a edição, até a sonorização, até o diretor geral...Quer dizer: Tem uma série de fatores que passam que podem e vão tomando linha para esse tipo de assunto.

60 – O caso que você dirigiu, você vai montar, você vai pra finalização...

R – Vou, vou. Pra edição.

61 – Você que faz os cortes...

R – Isso. Isso.

62 – Geralmente é o mesmo diretor, mas acontece, às vezes, não ser...

R – Sempre é o mesmo diretor que corta.

63 – Sempre?

R – Quem finaliza ele (o caso) é o editor. Tem um editor que finaliza ele (o caso). O diretor (do caso) edita aquela simulação. Depois de editar aquela simulação, ele monta o programa. Depois de montado o programa, o diretor geral dá uma olhada. Concorde, não concorde, mexe aqui, mexe acolá. Aí tem um outro editor que mexe e monta tudo isso. Depois de tudo isso vai para a sonorização o diretor volta para sonorizar o que já passou por esse processo.

64 – O diretor...

R – O diretor do caso. Eu.

65 – Você dá uma última (revisão)...

R – Aí eu mexo no áudio. Aí o áudio é que vai contar isso tudo. Entendeu? Agora, depois que eu montei passa pela cabeça do diretor geral que vão aprovar, vai mexer, vai fazer, gosta disso, não gosta daquilo. É a cabeça dele.

66 – A estrutura dramática de cada caso é recortada, entremeada de narrações, daquelas cabeças pontuadas pelo apresentador Domingos Meirelles. Na dramaturgia, a figura do narrador vem sendo usada desde as tragédias antigas, através de comentários de ação, julgamentos feitos pelo coro; no teatro brechtiano também, como recurso do distanciamento crítico, dentre outros gêneros e estilos dramáticos...

R – (telefone toca insistentemente) Sim.

67 – Você localiza a influência de outros gêneros dramáticos nesta composição adotada pelo *Linha Direta*?

R – Eu acho que o *Linha Direta* tem uma linguagem que pega todo, todo...O que a história já nos contou. O público gosta. E aplaude desde as peças até as coisas absurdas que a gente via na Antigüidade. Enfim, não interessa! Tem uma maneira de agradar. Agradar no bom sentido. Tem uma maneira de contar ao público, ao telespectador, no nosso caso, uma história. Eu acho que a gente procura em histórias diferentes contar...Por exemplo, esse *Caso Médico*, existia uma linguagem pra ele. Porque esse caso pedia isso. Dentro do formato do programa. Eu acho que a história, toda a história do teatro antigo, do teatro japonês, do teatro gestual, do teatro...Não interessa...Do Cinema, principalmente do cinema, dos dias de hoje, ele tem uma influência grande. Eu não vou te citar aí nenhum momento da história, de que alguma coisa contribui porque eu, particularmente, isso é uma posição minha, pessoal, eu sei que eu vou fazer um caso, que é esse assunto Médico. Então, eu vou estudar pra esse caso, pra esse tipo de caso. Então, eu vou...Minhas referências buscam invés da leitura, até uns filmes que envolvem nisso, até seriados de televisão, até, quem sabe, enfim, uma própria visita a um hospital. Cada um descobre a sua maneira de enriquecer os casos para que a gente tenha um resultado final, que depois o diretor geral dá a linha.

Então, eu não procuro assim comparar alguma coisa da história pra isso. Porque a história está sendo relatada aqui, pelo drama humano que está sendo exposto. Mas, dentro dos limites do bom senso.

68 – É...se você identifica influência de outros gêneros dramáticos tipo *soup opera*, folhetim...ou outros...

R – (Voz baixinha) Eu acho que tem todos. Eu estou sendo sincero. Eu acho que tem todos. Se eu der exemplos de outros tipos de coisas que podem ser montadas, eu acho que cada momentinho diferente, eles estão todos aí. Por um motivo: Esses gêneros são um espelho da vida real. Mas, eles são uma ficção, na verdade. Esse nosso programa é um espelho da vida real. É uma ficção da vida...É muito mais real do que...É uma novela real. Conseqüentemente, ele pode pegar todos os gêneros e colocar aí. Pequenos detalhes, pequenos momentos. Vai ter um momento em que a pessoa tem um grande drama e entra num folhetim. Tem um outro momento em que ela tem uma coisa mais jovial que entra em outro gênero. Enfim...Digamos assim: Esse programa, no meu ponto de vista, é a novela mais real da televisão brasileira. Então, ele seria aceito por esses outros gêneros. Eu acho que tem momentos separados para todos eles. Não todos num só.

69 – Eu acho que você já respondeu isso, mas eu vou perguntar outra vez: Como você se sente transitando nesse domínio do *Linha Direta* que adota em seu formato um diálogo radical entre jornalismo – portanto notícia, fato real – e a dramaturgia – recurso ficcional, nas simulações dos crimes? Você, como jornalista...

R – Mas eu não entendi...Quer dizer que ele adota uma linguagem radical?

70 – É. Ele radicaliza nesse diálogo. Essa simbiose da utilização da dramaturgia para o relato jornalístico. Né? Eu falo “radicaliza”, sem nenhum contexto (pejorativo)...

R – Não, eu estou querendo entender “o radical” para lhe responder com tranquilidade...

71 – Porque o programa é o único que eu tenha conhecimento no Brasil que utiliza os recursos do drama de maneira preponderante no seu formato...Utiliza as simulações em grande parte do formato dele, para o relato jornalístico. Então, essa pergunta...

R – Você quer dizer de tempo?

72 – Não só de tempo, mas de toda a linguagem que ele adotou. Ele radicaliza porque ele aproveita ao máximo, no sentido de que ele foi o que mais aproveitou os recursos do drama para o relato jornalístico.

R – Eu acho o contrário. O relato jornalístico nos dita o que tu tá chamando de drama.

73 – Drama como gênero, não como estilo.

R – Perfeito, perfeito. Na verdade, essa pergunta é tão aberta que a gente tem tantas maneiras de responder ela que eu queria assim uma linha...

74 – Deixa eu dizer novamente. Eu acho que o jornalismo convencional vem usando os recursos do drama há algum tempo, com reconstituições até computadorizadas, numa época.

R – Jornalismo convencional?

75 – Sim, *O Jornal da Globo*, o *Jornal Nacional*... Quando iam noticiar um crime, eles faziam pequenas reconstituições...

R – Ok. Ok.

76 – Numa época chegaram a fazer computadorizadas, com figuras...

R – Ok.

77 – Então, esse *Linha Direta* radicalizou nessa linha...

R – Vamos fazer assim: Vamos tirar essa palavra “radicalizou”.

78 – É a palavra “radicalizou” que está lhe impressionando.

R – Não, não, não. Vamos tirar (“radicalizou”). Assim: Ele aproveitou esses recursos ao máximo.

79 – Isso! É nesse sentido. E aí, eu te perguntei isso: Como você se sente? Inclusive, como jornalista? Porque eu não sabia que você era jornalista...

R – Sou. Sou jornalista.

80 – Eu pensei que você era mais da área de arte. Né? Que você era mais da área de arte que do jornalismo.

R – Seguinte: a minha área...Eu sou jornalista formado. Agora, digamos que eu aproveito desse momento jornalístico, de jornalista formado, para ter a minha posição crítica como jornalista. Mas, ao mesmo tempo, não quer dizer que eu seja mais da área de jornalismo por ser jornalista formado. Minha área artística, ela é tão grande ou muito mais que o próprio jornalismo.

81 – Oh Edson, aproveitando...Eu também vou perguntar aos outros diretores de gravação...Eles são também jornalistas? O Paulo? O Fred Mayrink? O Felipe?

R – Ah, não sei. Aí você tem que confirmar.

82 – Porque isso é uma informação inteiramente nova pra mim. É uma coisa interessante. Né? É muito importante. É um dado muito importante. Sim, então, ficou assim...

R – Você quer saber como é que eu me sinto num programa que aproveita ao máximo essa simbiose?

83 – Isso!

R – Eu me sinto...Como é que eu vou te dizer? Útil. Eu me sinto criativo. Eu me sinto contribuidor de um propósito. Eu acho que é o seguinte: Volto a te dizer, tem coisas que a gente fala que parecem bobas, que parecem piegas, mas não são. Pra mim, não são. Se eu tenho como colaborar de alguma maneira e que a minha arte colabore de alguma maneira, a minha sensibilidade, a minha maneira de poder contar as coisas, de colaborar de alguma maneira, eu me sinto muito útil nisso. Quer dizer: eu adoro, acho muito legal estar dentro de um processo em que, além de eu entreter, eu ajudo ao propósito. Não digo a solucionar. O propósito não é a solução. O propósito é outro o do

programa. Mas eu sinto, além de colaborar, de ser útil, eu me sinto no processo de criativo de captação disso tudo. Enfim, funciona muito bem.

84 – Eu já lhe fiz essa pergunta de uma maneira informal, uma vez, mas agora eu vou repetir...

R – Para gravar.

85 – (Rindo) Para gravar. Você considera, você acha que a experiência altamente desenvolvida pela emissora Globo na área de teledramaturgia, que assegura uma posição hegemônica do gênero telenovela no mundo, favorece de alguma maneira o desempenho, o amadurecimento da dramaturgia do Linha Direta?

R – Sem dúvida. Claro. Por um motivo: Como se tem referência, em casa, de alguém que faz ginástica e outro não faz, no mínimo, então, tem alguém bem pertinho para comparar que tu tá atrasado. Porque o outro está fazendo ginástica. No bom sentido. Estou te fazendo uma comparação boba. Nós estamos dentro de uma casa que é talvez a primeira no mundo em vender – a primeira no mundo, assim, primeira no mundo não a fazer – mas talvez o número de novelas que a Rede Globo exporta, pelo seu padrão de qualidade, para o mundo e o mundo aceita e compra seja uma coisa talvez...Claro, tem outras emissoras que fazem esse tipo de coisa...

86 – Tem uma posição hegemônica com o gênero telenovela.

R – É. Quer dizer: nós temos um exemplo, dentro da própria casa, de como fazer isso e, conseqüentemente, o programa se aproveita muito bem disso. E contribui, também, para que aquilo seja feito daquela maneira. Então, fica um bolo só. Tem mil maneiras de contar as histórias.

87 – Em termos de ter profissionais mais experientes, mais amadurecidos...

R – Não chamo de profissionais mais experientes. Chamo da seguinte situação:

88- *Know-how*.

R- *Know-how*. A casa tem um *know-how* muito bom, neste aspecto. Muito bom. E, conseqüentemente, nós fazemos parte desse *know-how*.

89 – A casa também, de alguma maneira, formou profissionais, porque experimentou eles. Né?

R – Sem dúvida. Sem dúvida. Mas eu não digo que o programa fosse um experimento. O programa é simplesmente um resultado do que se faz, também, em dramaturgia. É um programa, como falaste, que pega a área de jornalismo na sua essência, como pega dramaturgia na sua essência. E faz uma simbiose muito bem feita. No meu ponto de vista faz uma simbiose muito bem feita. O sucesso do programa se deve a isso. Símiose. E, conseqüentemente, faz-se muito bem, porque os profissionais são os mesmos.

90 – Oh Erdmann, geralmente os roteiros não incluem diálogos, né?

R - Não. Eles incluem. Poucas coisas.

91 - O próprio roteiro já vem com diálogos?

R – Mais ou menos.

92 – Tem algumas indicações, né?

R – Isso.

93 – No início do programa tinha mais diálogo entre as personagens. Né?

R – Sim.

94 – Por que evoluiu para essa coisa de não usar muito diálogo? Se reduziu...

R – Tu respondeste a situação. Foi uma situação que evolui e até este momento continua este envolvimento. Agora, o locutor é um cara imparcial. A voz é imparcial. Então, ele conta aquilo com a imparcialidade que o jornalismo se propõe. Conseqüentemente, a pequena dramaturgia daquele pedaço é contada por alguém que é imparcial. E faz que o telespectador tire suas conclusões. O diálogo é uma coisa mais...Não que ele seja mais tendencioso. Ele não é mais tendencioso. Duas pessoas, ou dois atores ou três situações diferentes que puxam o assado para sua

brasa. No bom sentido. O locutor, não. O locutor é imparcial. Conseqüentemente, ele deixa o programa imparcial. Ele conta como foi. E as pessoas. E as pessoas tiram as conclusões.

95 – Agora, veja bem. Eu não sei...Eu acho que eu não li direito esses roteiros (riso amarelo) e eu acho que vi algum diálogo no próprio roteiro...

R – Indicação.

96 – Indicação. Né? Eu que eu dizer assim: Algumas falas aparecem no resultado final (no programa exibido) e que nas gravações os diretores faziam algumas indicações de fala e que os atores faziam pequenas variações, no calor da ação. Em vez de dizer: “Não, aqui”. Dizia: “Não, cá”. Pequenas variações. Aí eu te pergunto: Essa liberdade é permitida à criação, nesse momento? Esta é uma liberdade permitida à criação?

R – Mas eu acho que o programa é extremamente liberal à criação. O programa não tem nenhuma restrição à criação. O programa tem a palavra chamada “bom senso”. Não existe censura. Existe o bom senso. Então, isso é claro, no sentido do bom senso. Se aquela simulação me disse que eu posso fazer isso, vai do meu bom senso, naquele momento, fazer este tipo de coisa. Tem uma série de recursos que vem após este momento pra amenizar o elevar este tipo de importância.

97 – Você tinha falado aí que a voz da narração era imparcial e a parte da simulação, ao meu ver, é gênero dramático. É gênero drama e os apelos que faz à audiência, a qualquer um que veja, trabalha mais no nível do emocional.

R – Isso é tu que está dizendo.

98 – Não? Você não concorda com isso?

R – Não sei. Eu... Eu nunca....(pausa) Eu nunca... paro pra ter uma noção de...

99 – Você não concorda que os recursos de dramaturgia não nos falam mais à emoção, de maneira geral?

R – Não. Não. Eu acho que o programa inteiro fala. É sério mesmo. O apresentador indica o que acontece. As pessoas, em seus depoimentos, são extremamente emocionais. E elas são tão fortes quanto uma simulação.

100 – As pessoas (os depoentes) são envolvidas com a situação... Têm que ser parciais.

R – Claro.

101 – Erdmann, você tem que idade, Erdmann (rindo)?

R – Eu tenho xaxaxaxa (não revela).

102 – Diga, Erdmann...

R – Você não vai saber.

103 – (Rindo) Você esconde é?

R – Nem a revista *Caras* consegue, se botar no meu lado. É um enigma. (Risos gerais)

104 – (encerrando a entrevista) Oh Erdmann. Muito obrigada!

R – Eu é que agradeço.

Entrevista com o diretor geral do programa *Linha Direta* Milton Abirached

Data: 30 de novembro de 2001 – Sexta-feira, às 16 horas, no Módulo Branco, Projac, Central Globo de Produção (CGP), Estrada dos Bandeirantes, Rio de Janeiro (RJ).

1- A TV Globo realiza pesquisas de audiência para checar o produto Linha Direta, não é isso?

R – Pesquisa de audiência não é exatamente uma iniciativa da TV Globo...É uma coisa habitual com todos os programa...É uma audiência que é automática...A Globo tem contrato com o Ibope. A Globo não precisa tomar uma iniciativa de fazer uma pesquisa de audiência. Ela vive disso. É natural, a todo dia, a todo minuto. Eu tenho o Ibope aqui no meu computador. É uma coisa que funciona.

2 – E essas pesquisas mais qualitativas?

R – Não, não. Não estou falando de pesquisas qualitativas. Estou falando de...

3 – De numérica, de Ibope.

R – Qualidade não é o Ibope.

4 – É, eu sei. Quero saber das qualitativas?

R – Dos grupos de discussão...É isso que você quer saber.

5 – Isso. Group discussion.

R – *Group discussion*. Isso não tem nada a ver com Ibope. São grupos que você reúne algumas pessoas, dependendo de que vetor você quer abordar, ou é grupo social ou é grupo de idade. Você reúne essas pessoas num lugar e mostra o programa e elas discutem. Você fica atrás de um vidro. Você, o interessado pelo programa, a TV Globo, eu, o diretor (do programa). Nós fizemos uma vez só, com o Linha Direta, em São Paulo. E com grupo de gente da classe A e classe B. Classe A no Brasil é uma coisa muito baixa. Mesmo classe A, eu pensei que fossem pessoas ricas. Não é assim.

São pessoas que nem chegam a ser...Na realidade, não foi classe A. Foi classe B e classe C que a gente fez. Consideradas pelo mercado publicitário. E aí, você vê o que eles acham do programa. E essa pesquisa não tem nada a ver com o Ibope.

6 – *Eu sei. Eu sei. É diferente. E o que as pesquisas revelaram? Essa, em particular?*

R – Essa, em particular. No primeiro ano do programa...Acho que passando para o segundo, talvez...Revelaram que as pessoas gostam muito do programa...Que elas...Deixa eu ver se me lembro...Que elas gostam quando a pessoa é presa. Sentem que o programa é um bom canal em que elas são ouvidas. E na conclusão, no relatório final fica claro que as pessoas se sentem ouvidas pelo programa, porque elas se sentem, de alguma forma, sem canal na sociedade, para expressar alguma coisa, para participar dessa sociedade, para a ajudar que essa sociedade seja melhor. E elas vêm no Linha Direta um canal pra isso. Pra tentar diminuir o quê aflige elas, que são pessoas violentas ou enfim...Que mais? Elas gostam...

7 – *Da interatividade.*

R – Elas gostam disso. Mas elas gostam de se sentir participantes. Mais do que você dizer no *Fantástico* ou no *Casseta* qual é a cor do *soutien* de não sei quem, que são pesquisas de brincadeira ou até coisas mais sérias...Você acha que o clone? Isso não muda a sociedade. Entendeu? O Linha Direta muda e tem um resultado. A questão pra eles do resultado é que é importante. Porque eles vêm as pessoas presas. Entendeu? As pessoas com quem eles não querem conviver na sociedade, soltas, pessoas que mataram, que estupraram. Enfim. Deixa eu ver...Tem mais outros dados. Eles gostam muito de ver simulações. Eles ficam impressionados como a gente faz as coisas iguais às que eram, quando aparece jornalismo e a foto da pessoa é igual à cara da pessoa, a gente faz igual, essa **mágica de realidade** que tem no Linha Direta é o que impressiona. Com toda mágica, impressiona. Quer dizer: Eu uso muito este termo aqui dentro – mágica de realidade – porque mágica é realmente de ilusão. **A gente faz uma mágica de realidade, que é imitar. Tentar imitar. Ter a pretensão de imitar a realidade.** Entendeu? Isso é fruto dessa integração de jornalismo com dramaturgia. Eu acho que é basicamente isso. As pessoas da classe B, da chamada classe B que fizeram parte desse grupo, - porque a gente fez separada classe B e classe C - em princípio não diziam que viam o programa, nas primeiras abordagens, nos primeiros minutos do debate ou não diziam se gostavam. Mas, no segundo minuto já sabiam tudo. Entendeu? Isso é: Vêm, mas, de alguma forma, escondem que vêm. Mas, logo depois, não esconderam mais nada.

Então, elas são mais reticentes nas palavras de elogio. Mas, no final, você conclui que, nas duas classes, as pessoas gostam muito do programa.

8 – *E essas pesquisas funcionam como balizadoras?*

R – Sim.

9 – *Com função de orientar a linha editorial do programa?*

R – Não. Não vamos acreditar...Essa pesquisa aconteceu uma vez. O *Linha Direta* está no terceiro ano. Então, eu não estou o tempo todo influenciado por essas pesquisas. Mas, de alguma forma, essa pesquisa confirmou o que a gente já estava fazendo. Assim, ela deu uma segurança pra gente que a gente estava no caminho certo. Eu não sei de que forma reagiria se dissessem: “Ah, nós não gostamos. E tem que mudar tudo e não sei o quê”. Talvez, eu mudasse. Eu não posso dizer assim. É uma hipótese. Não aconteceu. A pesquisa meramente confirmou o meu prazer assim de ver que a gente está fazendo o que o povo gosta, né? Mesmo...Essa linha que a gente tinha adotado. Não precisei mudar nada. É impressionante como as pessoas indicaram o caminho que a gente já estava seguindo mesmo. Mas, eu acho que se tivesse sido diferente eu teria mudado algumas coisas. A gente não pode, em tevê aberta, contrariar o público. Eu acho que na tevê a cabo, você tem uma opção: o cara está pagando pra ter o canal que ele quer, as coisas que ele quer ver...A tevê aberta é uma tevê que você faz pro público mesmo. Você não pode contrariar ele. Tem que...Eu acho, assim...Eu trabalhei um tempo em jornal...Trabalhei no Globo, um tempão, n’A Folha e tal. Todos os jornais...Eu acho assim que jornal tem sim...Eu acho que ele precisa de 10% de coisas que o público não quer, que o público não sabe que quer, no mínimo. Mas ele precisa agradar o gosto do público. Mas tem alguma coisa que ele tem uma função de ensinar, de levar as coisas que ele (o público) não quer... Mas, na verdade, acho que é mais perfeito (colocar) as coisas que ele não sabe que quer e que talvez goste depois. Eu tenho uma ilusão que mesmo na tevê aberta, a televisão devia ter alguma coisa assim. Você vai e você diz pro público: “Olhe isso aqui. Será que você não gosta?” A gente pode fazer isso na televisão. Também tem algumas coisas que são muito estranhas, que pareceu muito estranhas que caiu no gosto do público. Eram estranhas especialmente na TV Globo. Mas o que eu acho que o público da TV Globo também mudou. Eu acho que depois do Plano Real, a televisão mudou muito. A gente não tem mais...A gente tinha uma classe C e uma classe D, que não tinham televisão e que comprou televisão. As pessoas da classe C e da classe D começaram a fazer número na contagem do Ibope. Essas pessoas tinham um gosto que não estava

sendo ouvido pela televisão, antes. Elas, também, nem tinham televisão. Com o Plano Real, com a facilidade de crédito, com tudo, essas pessoas foram incluídas numa economia de consumo. E elas começaram a fazer parte desse número. Então, essa televisão tem que ouvir essas pessoas. Em princípio, parecia estranho que a TV Globo fizesse um programa como o Linha Direta. Mas a TV Globo também não quer desprezar essa classe. Entendeu? Não é só o SBT ou a Record que podem fazer programas pra eles. Entendeu? Então, parecia um programa que não era muito a cara da TV Globo. E, no começo, ele tinha tudo pra ser um programa parecido com o SBT, não desmerecendo nada. Mas enfim. Eu tentei, neste terceiro ano, dá uma cara de TV Globo pra ele. Eu acho que a gente conseguiu uma síntese entre a TV Globo e esse tipo de programa, que é um programa popular mesmo. Mas é completamente balizado por preceitos éticos e tal, os mesmos do jornalismo da Central Globo de Jornalismo.

10 – E a audiência demanda mais ou menos aderência de apelos emocionais ao programa? É possível notar isso?

R – Quando o programa tende pra isso, eu corto. Não gosto de apelar pra nada. Assim...Não sei se você viu alguma reunião que a gente estava...Quando o negócio começa a ficar pesado, eu digo: “Não, vamos tirar”. Eu acho que apelação...

11 – Mas, veja bem: com a característica (desse programa)...Qualquer programa faz algum apelo à emoção. Qualquer que seja.

R – Você está falando de emoção ou de violência?

12 – Eu estou falando de apelos emocionais.

R – Ah, de apelos emocionais. Olha só: eu não faço isso pra ter audiência. Eu faço porque eu gosto. É o meu gosto. Entendeu? O meu gosto como diretor, eu acho que o programa não pode ser frio. Eu estranho um pouco que essa pergunta seja...Várias pessoas já me perguntaram isso. Entendeu? É...Até meus amigos me perguntam: “Ah, aquela apelação lá. Não sei o quê. As pessoas chorando e tal”. Eu não consigo entender porque as pessoas querem o programa frio. Não consigo entender muito bem. Se você vai ao cinema, você vê, por exemplo, o *Titanic*, você chora, as pessoas choram. Por que ninguém acusa outros filmes disso? 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.

13 – Mas o drama... Veja bem, estou falando de drama como gênero, não como estilo. Estou falando do drama, que pode ser tragédia, que pode ser comédia... Enquanto gênero é intrínseco que ele recorre a apelos emocionais. Que ele tenha alto poder de persuadir, de conduzir para esse ou aquele (caminho), de você simpatizar de você empatizar, de levar à empatia, de fazer com que o público deseje esse ou aquele desfecho. Já é próprio do drama o apelo emocional. Um drama que não emociona não tem valor nenhum. Eu acho que, no meu ponto de vista, ao optar por este formato se está trabalhando com emoção.

R - Mas o que eu estou querendo responder é uma outra coisa. Sim. O que eu estou querendo responder...

14 – Talvez, eu não tenha perguntado de uma maneira clara...

R – Você perguntou. Eu entendo sua pergunta. O que eu não entendo é a crítica que as pessoas fazem a isso. Quando o programa...Têm alguns programas um pouco frios que a gente faz... Porque...Só porque não tinha a emoção da realidade. Na verdade, eu vou falar uma coisa muito pretensiosa. Mas assim: A gente tenta ser a realidade. A gente tenta retratar o que a gente apura. E quando a gente apura uma pessoa chorando, quando a gente grava essa entrevista...Ninguém faz ninguém chorar. As pessoas vão falando e se emocionam. Então, simplesmente, bota ali, no programa. Têm programas em que as pessoas...

15 – Até tentam não chorar. Até se trabalham para não chorar. Mas chega na hora e choram.

R – É verdade. Mas têm outros até piores, neste sentido de frieza. Tem gente que não chora porque o cara foi morto numa circunstância esquisita, talvez ele era um bandido e morreu, e ao mesmo tempo foi assassinado. Não sei...Eu estou dando um exemplo ruim. Mas enfim. Tem gente que já morreu há muito tempo, que as pessoas já esfriaram em relação a isso. E os programas...Eu, eu não acho o programa incompleto por causa disso. Simplesmente não aconteceu. É. Respondendo melhor: a gente não está apimentando nada, nem botando açúcar em nada. A gente só está fazendo

o que a gente apurou. A gente só está sendo igual à realidade. Não chorou, a gente não mostra. Na maioria das vezes é muito triste o que a gente conta. Não posso deixar de dar a informação de que a filha da vítima se emociona muito quando lembra do pai, quando sonha com ele durante a noite. Eu não posso sonegar esta informação. Então, esse momento do programa é emocional porque ele quer ser a realidade. Só isso. Entendeu? Não é porque a gente está manipulando nada.

16 – Não existem tipos de circunstâncias em que a audiência se interessa mais?

R – Nunca vi a audiência subir na hora do choro do programa. E a gente acompanha, na emissora, às vezes...O Ibope sai minuto a minuto...Você vai vendo...Na hora que as pessoas choram, não necessariamente, o Ibope sobe. Às vezes, cai. Às vezes, cai até. Então, a gente não faz isso pra ter mais audiência. A gente faz porque a gente quer ser a realidade. Mas a gente não pode tirar essa informação. Entendeu? Ele sobe ou desce. Na verdade, eu não sei até hoje porque o Ibope sobe ou desce no nosso programa. Em que momentos isso acontece. Eu não sei. Tem horas que são cenas de ação maravilhosas, que a gente faz que são fantásticas e tal. E não sobe. Às vezes, com outras cenas fraquinhas, assim sem nada, sem nenhuma produção, sobe (o Ibope). É uma mágica que não dá pra saber o que é que é. Se a gente soubesse, estava tudo, a TV Globo, o SBT, estava tudo, todo mundo se dando muito bem. Entendeu? Porque a gente saberia porque. Esse porquê eu queria saber. Muito. (risos)

17 – O ser humano é meio que insondável né?

R – É. É. E eu acho assim: as críticas de jornal pra qualquer coisa, não só pra nosso programa não, acham que é muito fácil fazer televisão...Eu que trabalhei em jornal, acho que fazer jornal é um brinquedo muito mais fácil. Eu já trabalhei em todos. Assim. Então, hoje, eu sei como é fácil chegar, sentar ali e criticar. É muito simples essa crítica de que nós botamos gente chorando pra subir Ibope. O Ibope não sobe com gente chorando. Às vezes sobe, às vezes, não. Não é por isso que ele sobe. Então, não é mecânica a vida de fazer televisão. Não é assim tão mecânica. Tão simples. Entendeu? (risos de triunfo).

18 – (concordando) Não acho que seja simples. Qual a faixa de audiência que o Linha Direta atinge?

R – O Linha Direta...Ele oscila de acordo com as circunstâncias do ano, de acordo com as circunstâncias da concorrência...O Ratinho, a gente enfrenta...Normalmente, (a gente enfrenta) o Ratinho e o Show do Milhão. Mas ele melhora muito o Ibope dele quando a novela das oito está no final. A gente vem logo depois. Laços de Família ou Porto dos Milagres que entregavam o Ibope pra gente lá em cima. Então, assim: O Linha Direta dá de 40, que foi o máximo de ele já deu, até o mais baixo que ele já deu foi 28. Ele fica...40, ele deu uma vez. Eu diria pra você que o mais simples que ele já deu foi de 38 a 17, na concorrência. Foi o máximo. 38 a 16 foi um número bom que a gente deu porque um programa que acaba 11 e pouco da noite. E o pior Ibope que ele já teve foi 28 a 21 (para a concorrência). Isso foi uma vez também.

19 – *Agora, você falou que dependendo do ano...Que significa isso?*

R - Dependendo do ano, assim. Se as pessoas estão de férias...Eu acho que ele baixa um pouco no verão. No verão, todo mundo sai mais de casa. Digamos assim, você tem que considerar várias coisas. Quando é um feriado...Nosso Ibope é medido em São Paulo. Não pode esquecer disso. São Paulo que é o mercado. São Paulo é que conta. São Paulo tem 80% do mercado publicitário. Então, o resto do país não conta muito. Entendeu? Nem o Rio conta muito. Digamos assim, quase uma caricatura, mas uma análise importante: Nosso público tem mais dinheiro pra viajar. No feriado, o público do SBT fica mais em casa. Então, ficando em casa, dá mais Ibope para o SBT. Então, no feriado, eu sempre tremo um pouco. Eu nunca tremi de medo, assim. Eu sempre tento igualar nosso nível. Porque, neste tempo, a gente sequer empatou. A gente sempre ganhou deles, nestes três anos que a gente está no ar. Então, eu acho que...Atualmente, a gente está...O Clone está... Não se pode dizer que está no meio...É uma novela que está pegando. Tem esse negócio da Casa dos Artistas aí. Não sei se as pessoas vão enjoar ou não. Mas ele dá um reflexo. Não com a gente. Porque pega lá novela e tal. Mas, as pessoas estão vendo e tal. Então, a gente está numa fase não muito boa que a gente está nuns 30...29...

20 – *Atualmente?*

R – É. 29...30...E o SBT está lá pros 20...19...18. E a gente deu 29. Que é uma margem boa, mas não é...Pra quem já deu 38, né? A gente vai e volta. Há pouco tempo a gente deu 30. Entendeu? Aconteceu algumas vezes, com uns picos de 43, sabe? A média, no horário que o programa fica no ar.

21 – *Qual é o perfil do espectador do programa?*

R – Olha, eu achei que era a classe...O mercado tem faixas...Essa classificação de classes é uma classificação publicitária, não é? Ela pode ter alguma sociologia no meio, mas uma sociologia voltada pra publicidade. Entendeu?

22 – *Pro consumo.*

R – Pro consumo. E eu achei que era uma classe D, C. Mas, não é. Mostraram pra gente que todo mundo vê o programa. Entendeu?

23 – *Da A à (classe) E?*

R – É. Da A à E. Existe classe E? (risos)

24 – *Acho que já foi incluída (a classificação).*

R – Que historia é essa pra televisão? Mas enfim. Eu não saberia te dizer assim...Essa pesquisa não mostra muito pra gente qual é o perfil não...Eu fiquei surpreso...Ah! Mostra, sim...Algumas coisas...Peraí...Eu me lembro...Eu fiquei surpreso como tem mulher nela. Eu achei que era um programa muito de homem. Mas tem muita mulher. As mulheres que vêm adoram o programa...Eu acho que tem muito adolescente...

25 – *Tem muito adolescente?*

R – Tem muito adolescente...Criança não tem...Os pais não deixam as crianças ver. Eu acho. Isso não é a pesquisa. Pela minha experiência aqui. Amigos...Perfil social...Nesse grupo de discussão tinha de tudo. Tinham costureiras...Tinha um detetive, tinha um detetive particular...Tinham pessoas que faziam doce pra fora, assim...Tinham donas-de-casa...Tinha um professor...

26 – *Professor universitário?*

R – É. Professor universitário...Uma...Vou me lembrar...Peraí...Tinha muitas donas-de-casa...Tinha um aposentado...Tinha um dentista...Era isso um pouco. Eram dois grupos de 10 pessoas cada um. Nessa faixa assim. Pessoas autônomas...

27 – *Era um perfil bastante heterogêneo, não é?*

R – Bastante heterogêneo. Essa resposta não te ajuda muito porque...Não dá pra dizer. É muito variável. Tanta gente. O público mesclado da TV Globo...É muito aberto este leque.

28 – *Qual é o conceito básico que pauta a concepção do programa Linha Direta?*

R – Serviço. Acho que a coisa principal do Linha Direta é ajudar, ajudar as pessoas...Dar um instrumento pra sociedade civil...Ajudar...A gente não quer ser polícia. Nem de longe. Nós somos jornalistas, diretores, atores...As pessoas estão contribuindo para, de alguma forma, facilitar o cumprimento da Justiça. Quer dizer: a gente não está inventando nada. A gente está reproduzindo na televisão esse conceito do Disque Denúncia, que já existe, que é um instrumento da sociedade civil. E é uma coisa que tem no mundo todo. Na Inglaterra tem. Nos Estados Unidos tem. Dial Watch (?). É uma fórmula que já existe. É um programa que não é novo. A gente não está inventando nada...E esses programas são muito...Na Itália...São muito bem recebidos fora do Brasil...Também. O conceito, além de serviço, eu diria que...Fazer...Ainda estou no jornalismo. Entendeu? Depois, eu vou abordar o programa (como um todo)...Jornalismo ético...Assim...A gente tem muita vergonha de ultrapassar uma linha. Eu, realmente, não acho que a gente ultrapassou nunca. Ultrapassou uma linha de bom gosto ou de ofensa às pessoas. O programa tem...Foi mais difícil, no começo, fazer este programa e combinar isso com princípios. Entendeu? A pessoa que me inspirou esse tempo todo, que me...Que sempre me guiou nisso aí foi João Carlos de Andrade, que era diretor da Central Globo de Jornalismo a quem eu devo tudo da minha...(parece que ia dizer: vida)...carreira e tal. E ele sempre foi uma pessoa muito ética, muito rígida, muita austera em relação a isso. E muita dura na cobrança. Se...No começo do programa, eu estava botando o pé aqui, às vezes me escapa uma coisa ou outra, ele vinha com uma cobrança... “Não pode. Isso é antiético. A cara da mãe, por exemplo, de uma menina que foi estuprada não pode aparecer porque essa menina fica marcada pelo resto da vida”. São mínimos detalhes e máximos detalhes que a gente não pode comprometer a vida das pessoas. Entendeu? Por nada. E a gente não está...Na questão da simulação, eu não acho que a gente possa abusar além do que aconteceu. Entendeu? A gente faz exatamente o que aconteceu. Mas não acho que a gente deve abrir mão, também, de uma

carpintaria dramaturgica. Entendeu? Isso significa que essa coisa que a gente está mostrando tem que ter um andamento interessante. Por exemplo, eu...eu...eu...Tudo que a gente vê em cinema, a gente usa. Eu uso muito (Alfred) Hitchcock. Eu uso muito Scorsese. Uso muito Paul Schoreader. Uso...Vários diretores. Outro dia tinha um caso de um cara que estuprou uma menina, morava nas redondezas e tal. Ele nunca encontrava com ela. Via ela de longe. Um dia, ele encontrou num sinal de trânsito. Eu lembrei na hora de Hitchcock. A gente fez a cena igual. Ele atravessando um cruzamento e aí ele encontra...Ela vê ele passando. A primeira vez. O enquadramento, a decupagem, tudo igual. Então, tem coisas de cinema no *Linha Direta*...A gente não tem a experiência do cinema, que é uma coisa que guia essa integração com o jornalismo. O cinema vai ao encontro do jornalismo. A gente consegue fazer uma química que, talvez, às vezes as pessoas não percebem muito como é elaborada, neste caso, a junção disso, sem que um afete, nem abarque o outro. Entendeu? É uma linha muito tênue esse de encontro de cinema com jornalismo. É menos até do que de televisão e jornalismo. Vai muito com uma câmara na mão. Com uma. É cinema. É filme policial. A inspiração estética é de filme policial. Filme *noir*. Filme Americano. Filme de ação. Até filme de amor que acaba em tragédia, às vezes. A gente tem uma preocupação de fazer, de não chatear as pessoas. Isso é: o cinema não altera a realidade. Mas a gente torna...A gente tem a pretensão de querer contar bem essa realidade. E contar de uma forma interessante. Que seja boa de ver. Com os instrumentos do show *business*. Com os instrumentos que a gente tem na mão. O fato de uma não afetar a outra significa que eu estou dizendo pra você que a gente não altera os rumos da Justiça. A gente não quer que o show nuble os caminhos de uma coisa séria que está acontecendo com as pessoas. As pessoas estão sendo julgadas ainda, às vezes. Mas, o que a gente está mostrando é publico. A gente não está inventando sequer a nossa apuração jornalística. Quem quiser pode ter acesso ao que a gente está mostrando. Então, a questão de que estamos afetando o mundo da Justiça...É mentira. É uma falsa questão. A gente está afetando o rumo da Justiça? Não. Isso é público. Esses documentos, os anais da Justiça, os autos do processo, está tudo lá. Isso já pré-existe. O que a gente está fazendo é tratar isso de uma forma dramaturgica. Entendeu?

29 – *E o histórico e a função da imprensa sempre foi investigar.*

R – Sempre foi em qualquer (lugar)...

30 – *No Brasil, a imprensa tem ajudado muito a se expor crimes de colarinho branco, de colarinho puído. Enfim...Se vocês fazem do colarinho puído, se faz também o de colarinho branco.*

R – Mas todos os casos que o jornal mostra estão na Justiça. As pessoas estão (sendo acusadas)...

31 – *Com certeza. Agora, tem uma coisa: No site da Globo na Internet, o programa (Linha Direta) está na grade de programas de entretenimento e não na de jornalismo. Por que isso?*

R – Isso é uma bobagem. Eu acho assim uma...Não tem onde botar. Entendeu? No jornalismo, porque não é um telejornal de notícias. Entendeu?

32 – *Mas você acha que é um programa de jornalismo ou de entretenimento?*

R – Eu acho que é de jornalismo.

33 – *De jornalismo.*

R – Acho, de jornalismo. Essa questão sempre ficou oscilando de um lado pra outro, assim, aqui. Sabe porque é entretenimento? É só porque...É uma questão burocrática da empresa. Entendeu? Que eu acho até que deveria ser revista. É que o jornalismo são programas ligados à Central Globo de Jornalismo. Entendeu? E entretenimento é quem está na CGP (Central Globo de Produção). É só uma questão que é interna e que fica externa de uma forma ...Dá um ruído, eu acho. Eu acho que se devia mudar. Mas aí cria uma questão burocrática dentro da empresa, que é meio insanável. Às vezes, as coisas têm que andar um pouco devagar. Eu acho que é jornalismo. Está errado ser entretenimento.

34 – *Mas você não acha que já existe um caminho do jornalismo...Eu ouvi há pouco tempo alguém falar em “jornalismo de entretenimento”. Assim...Não como se fosse jornalismo de Caderno B não.*

R – Eu sei o quê é que é.

35 - *Uma tendência do jornalismo de espetacularizar o cotidiano...*

R – Isso chama-se infotainment. Um nome inglês e americano. Isso é uma coisa que já acontece nos Estados Unidos e na Inglaterra. No mundo todo, aliás. Que são programas jornalísticos (acabou a fita eu virei o lado. Um trecho da fala dele ficou perdido). Eu acho que a gente já se encaixa em infotainment. E acho sem nenhuma vergonha. Não tenho nenhuma vergonha desse nome

infotainment. Acho que é um caminho irreversível das coisas, do jeito...Eu, eu abriria mão desse termo “espetacularização da violência”, como uma coisa pejorativa, “espetacularização do jornalismo”, como uma coisa pejorativa. Entendeu? Não vejo muito problema ético nisso. Entendeu? Como as pessoas vêem. Eu diria que depende das pessoas. Se elas são éticas, elas fazem bom jornalismo. Sabe? Independente de você ter uma, uma dramatização do que você está querendo contar. Eu acho que, na verdade, o que se chama de espetacularização é o jornalismo...É, por exemplo, digamos, a simulação do Linha Direta, ela ajuda no jornalismo. Ela não está...É o que eu acabei de falar pra você. Ela torna a história mais clara.

36 – *E atraente*.

R – Atraente. E assim: Difícilmente, a história seria bem contada só com documentos e entrevistas. Ela se torna muito mais clara se a gente mostra como o crime aconteceu.

37 – *E é um recurso...*

R – E como se o programa...Se o programa não for de crimes...O programa de *infotainment*, que é isso que você está falando...Eu estou te dando um exemplo, porque já existe. Se for um outro caso...Sei lá...Contar uma história...Até...

38 – *Como é que se escreve isso, aí? Escreve aí pra mim...*

R – (escrevendo e soletrando) *Infotainment*. Acho que tem um “e” aqui, **Informação e entretenimento**. Então, na verdade, entretenimento é porque as pessoas vêem como um programa normal. Até quem não gosta de ver telejornal assiste como um programa de show, digamos. Mas, só que ele está recebendo informação com aquilo. Entendeu? Então, é uma mistura mesmo dessas coisas. Eu acho que a gente aqui faz isso. Podemos fazer outros programas. Temos outros projetos também um pouco nessa linha de...de... Eu não sei até que ponto...A gente apresenta projetos. Tem idéias toda hora. E, juntando informação mesmo com uma coisa de programa de não telejornal. De show. De... Enfim, nada que não me faça encostar a cabeça no travesseiro e dormir tranquilamente, com a minha consciência.

39 – *Nós vivemos numa sociedade do espetáculo!*

R – É.

40 – *Já diz Jean Baudrillard. Há quanto tempo que ele já diz isso?! Nós vivemos numa sociedade espetacularizada, em todos os sentidos.*

R – Mas, ele diz criticando. Não é? (rindo)

41 – *É. Baudrillard, Jean Baudrillard é pessimista com tudo. Maffesoli já diz a mesma coisa que ele de uma maneira otimista. Já acha que há uma solidariedade nova com isso...*

R – Que isso cria uma síntese...

42 – *Não é? São dois contemporâneos que vêm de maneira: um, otimista e outro, pessimista.*

R – É. Eu sempre sou mais como Maffesoli. (rindo)

43 – *Né? Eu sou mais como Maffesoli, também.* (rindo)

R – E acho assim...Na verdade, eu vejo isso. Eu vejo o entretenimento...A parte do entretenimento ajudando a informação. Não vejo prejudicando, nem empobrecendo. Entendeu? Eu acho que ela (a simulação) enriquece pictoricamente...Eu acho que ela enriquece mostrando...

44 – *Bom, é...Eu acho eu a gente já falou bastante de algumas coisas que eu ia tratar aqui...*

R – É prática de entrevistador que é entrevistado. Eu já sei o quê você vai perguntar...(rindo, risos gerais).

45 – *O diálogo entre jornalismo e dramaturgia já vem acontecendo já há algum tempo, pelos noticiosos convencionais. Reconstituições...Pequenas reconstituições de crime, às vezes até computadorizadas, né? E o Linha Direta intensificou este diálogo com a utilização preponderante dos recursos do drama em seu formato. Olha aí...(o quê eu ia perguntar). O senhor vê que há uma tendência do jornalismo televisivo neste sentido de aprofundar a síntese entre essas duas linguagens?*

R – É isso que eu estava falando...

46 – *É o que a gente estava falando até agora... E o senhor acha que existe um futuro promissor para o jornalismo que espetaculariza o cotidiano? Acho que isso também nós já falamos...*

R – Eu acho que sim. Mas eu não usaria essa palavra de forma pejorativa: Espetacularizar.

47 – *Eu também não. Eu também não estou usando (de forma pejorativa)...(risos gerais). Daniel Filho conta em seu livro O Circo Eletrônico que ajudou a construir o programa (Linha Direta), demarcando suas diretrizes básicas, a partir de uma pesquisa que detectava um segmento de audiência que estava disponível em casa e não estava ligando a televisão.*

R – Ham, ham (concordando).

48 – *Ele escreveu que, em 98, não havia, na TV Globo, nenhum programa popular com caráter de utilidade pública.*

R – Ham, ham (concordando).

49 – *E foi pegar um programa antigo, feito em 90, também chamado Linha Direta.*

R – Ham, ham (concordando).

50 – *Inspirado, por sua vez, num documentário chamado The Thin Blue Line. Aí, no texto (dele, de Daniel Filho) fica claro que a prestação de serviço, o tipo de prestação de serviço era uma consequência e oportunidade da necessidade de venda do produto, visando uma faixa de público não contemplada. Aí, eu queria que o senhor avaliasse pra mim, a extensão, a importância e relevância da prestação de serviço que o programa (Linha Direta) realiza...*

R – Ô. Tem três coisas, eu acho, aí. Na verdade, deixo eu explicar um pouco...É verdade isso que o Daniel, na época, propôs...Ele queria... Propôs ao Evandro, do jornalismo, a criação de um programa...Eu até participei dessa elaboração...Do *brainstorm*...Assim. A gente conversou com várias pessoas...Começaram a dar idéias sobre o quê que a gente podia fazer. Eu acho que a gente acabou chegando naturalmente numa coisa meio parecida com que era o Linha Direta antigo. Sem

pensar no Linha Direta. E era verdade. Quer dizer: Aí, o Daniel tinha um formato. Ele tinha na cabeça um filme chamado *The Thin Blue Line*, que a gente adotou esse formato lá pelo meio do programa. Mas, aos poucos o programa foi tomando um outro, tomando uma forma dele mesmo. Né? Então...E...Na verdade, eu não sabia disso aí. Mas, tudo isso aí faz sentido. Eu não sabia que tinha uma demanda de pessoas que não eram atendidas, que não ligavam a televisão. Não sabia nada disso. Sabia que tinha de fazer um programa...E, enfim, com utilidade pública. Né? Com serviço. A importância disso, que é, na verdade, a pergunta que você quer saber.

51 – *É, a extensão disso...*

R – A extensão é imensa. A extensão é assim...Ela é possivelmente maior do que era na primeira versão do Linha Direta. E ela é surpreendente pra todos nós, assim. Ela é o fator de sucesso do programa. Eu não saberia te dizer em números, agora. Em número absoluto, o que a gente está de presos. Posso até consultar o Flávio (eu entendi “o site”), pra ele te dizer quanto está esse número atualmente...

52 – *Mas está sempre atualizando (no site do Linha Direta, da Globo).*

R – Está sempre atualizando. No site você pode ver. Mas, assim: Até o programa pegar...Acho que os primeiros...Não sei...Os primeiros dois, três...Será que não vai dar certo?Aí, o programa não ajudava a prender ninguém...No terceiro...Acho que no segundo programa ainda não tinha (ninguém preso)...De repente, começou, pegou de uma forma surpreendente. Ele é o motivo...Além da audiência que ele tem, é o outro motivo desse programa está no ar até hoje é essa sensação de estar sendo útil. Né?

53 – *Entre os (programas) de jornalismo, ele ocupa o terceiro lugar (em audiência, na Globo). Né? Entre os de jornalismo na Globo, na emissora?*

R – De audiência?

54 – *Em audiência.*

R – Não sei. Não sei como é que está agora. A coisa varia muito. Teve uma época ...A revista *Época*, inclusive, deu uma matéria. Uma época em que o *Linha Direta* chegou a ser o terceiro programa em índice de audiência da TV Globo.

55 – *Exato (eu vi a matéria). Não só em relação aos de jornalismo...*

R – Mas não era só os de jornalismo. Da TV Globo toda, do Brasil todo.

56 – *Sim.*

R – Ele ficou um tempo, só depois do Jornal Nacional e da novela das oito. São os carros-chefes da TV Globo.

57 – *Essa informação eu também peguei na (revista) *Época*.*

R – É, mais a pergunta que você me fez foi sobre o jornalismo.

58 – *Foi sobre o jornalismo, porque eu peguei essa informação aqui (na produção do programa, durante a pesquisa de campo, alguém teria falado).*

R – Essa informação eu não sei te dar agora. Você tem que ver como os Ibopes estão...

59 – *Acho que foi o Gustavo (Vieira) que me disse que ele (o Linha Direta) emparelhava um pouco com o *Globo Repórter*... *Jornal Nacional* (primeiro), depois o *Fantástico* (e em terceiro, pau a pau, Linha Direta com o *Globo Repórter*)...*

R – Ele, atualmente, o *Globo Repórter* está um pouco na frente. A gente fica lá emparelhado. Às vezes empata. Às vezes fica maior. O *Globo Repórter* tem uma história maior que a da gente. Eu não sei exatamente. Mas, você pode comparar com os dados que se tem aí. Mas, às vezes, sim. Talvez. Não vou (afirmar)...Eu gosto de ser assim muito certo, assim com número. Gustavo deve ter visto.

60 – *Eu não me lembro se foi Gustavo quem me disse. Eu já falei com muita gente...Nem sei quem são as fontes...(risos gerais)*

R – Então, tem dois sucessos. A sensação que a gente tem aqui na TV Globo é que o programa tem um sucesso de Ibope. Mas ele tem um outro sucesso pra usufruir. O outro sucesso que faz a gente se sentir gratificado, está fazendo, é que ele faz a gente ser útil. Né? A TV Globo presta uma utilidade. Então, essa extensão...A extensão numérica é tão grande que dá essa sensação pra todo mundo. Entendeu? E deixa ele continuar. Você vê...E a extensão não numérica é quando os repórteres daqui saem pra fazer uma matéria numa cidadezinha no fim do mundo e é recebido com festa. Entendeu? Quer dizer: eu acho que é uma faca de dois gumes...Mas, ao mesmo tempo, é o reflexo da esperança que as pessoas depositam no programa. Eu recuso toda pecha de querer ser o Salvador da Pátria, do programa querer salvar tudo, querer ser “um braço”, como o cara falou, acho que da UFF, parece, “um braço da TV Globo na Justiça, a TV Globo exercendo a Justiça”. Sei lá. Enfim. Ridículo! A gente nunca quis ser nada. A gente só quer ser jornalistas facilitando a vida das pessoas, ajudando, dando acesso para as pessoas denunciarem o quê as aflige. Quando as pessoas...Quando um repórter daqui sai, vai pro Interior, pro Ceará e é recebido com uma festa...Eu digo assim: “Calma. Não vamos nos envolver”. Na verdade, eu quero que todo mundo seja muito frio, aqui. A gente não pode aceitar nenhuma facilidade, de nenhum político que venha querer pagar jantar. A gente tem que recusar isso. A gente recusa tudo. E festa é uma resposta, às vezes, muito emotiva, muito emocional e muito sincera, de um povo de uma cidade que quer ver seu problema resolvido. Mas, ao mesmo tempo, nem com isso a gente pode se envolver. Eu acho assim que a gente tem que agradecer...Ser agradecido a essas pessoas. Mas, a gente não pode se imbuir dessa missão de Salvador da Pátria. Isso não é função de jornalista. Nossa função é retratar as coisas. A gente não quer ser mais nada que isso. Não queremos ser mais do que jornalistas. Mas tem mais coisas aqui neste programa: Tem diretores, tem atores...Eu agora estou numa função de duas coisas: Sou jornalista, mas estou fazendo direção. Então, estou fazendo as duas coisas. Sei lá se sou jornalistas ainda (risos fortes).

61 – O senhor conhece esse documentário...

R – O senhor, não.

62 – Você. Você conhece esse The Thin Blue Line?

R – Eu vi. Não tem nada a ver com o *Linha Direta*.

63 – *Não? Ele não utiliza simulação?*

R – Ele usa simulação...Não, este formato ele tem. Mas, hoje, o formato estético dele não tem nada a ver com o *Linha Direta*. Na verdade, ele tem planos muito fechados. A simulação dele quase que não acontece. Entendeu? Na verdade, aparecem mais mãos. Ele é mais gráfico do que qualquer outra coisa. Ele não tem assim uma pessoa numa sala fazendo...Sei lá...Andando na rua...Não existe plano aberto.

64 – *E a temática é a mesma (do *Linha Direta*)?*

R – A temática é a mesma. Na verdade, ele não é um programa. Ele é um filme de longa metragem. E por isso, ele se dá o luxo de ser um pouco hermético. Entendeu? A gente não podia botar na tevê aberta exatamente aquele formato, porque as pessoas iam desligar a televisão. A gente criou, a gente adaptou isso ao *Linha Direta* durante um tempo e o *Linha Direta* foi crescendo e ganhando sua cara depois. Mas, assim: esse filme é cheio de coisas assim: uma mão que abre, joga uma caneta...

65 – *Mas é um documentário de um caso real...*

R – De um caso real.

66 – *E de um caso único?*

R – É um único. É uma história de um filme que passou no cinema. O Daniel achou...Ele não fez sucesso não. Acho que não passou aqui, no Brasil, não. Ele é bonito. Entendeu? Eu gostei do filme. Era uma coisa um pouco chique demais assim, pra prender atenção desse povo todo que a gente tem que prender a atenção. Entendeu? Eu não acho que... Ele funcionaria muito bem para uma TV a cabo. Entendeu? Se a gente seguisse a risca esse modelo. Ele não é fácil de acompanhar. Entendeu? É um filme um pouco difícil por isso. Ele não tem cenas. Não tem picos. Tem assim: um telefone...um cara anda em direção de um carro, de um farol...Tem um contra-luz...Ele não é muito...É bonito assim pra meu gosto. Mas, acho...

67 – *Se encontra em locadora?*

R – Pode tentar...Não sei. Pode tentar. Mas, olhe: isso é o passado do programa...Que durou um bom tempo. Isso é uma coisa importante do Daniel (Filho)...Dele partir de um rumo assim...Mas, eu, com o tempo, eu comecei a achar que o programa teria que ser acrescentado de planos mais abertos. Entendeu? Mas seria interessante você conseguir ver. Mas não sei onde você pode conseguir não. Daniel tinha uma cópia. Passou numa tevê a cabo, ele gravou. Na verdade, foi isso. Ele não pegou em locadora, nem comprou.

68 – Sempre, eu tenho visto nas entrevista que vocês dão pra imprensa...Acho que essa foi de Luis Erlanger...Que faz questão de ressaltar que não faz “reconstituição” de crime e por isso usa a expressão “simulação”. Que diferença teria isso?

R – Ele falou isso mesmo?

69 – Eu acho que sim.

R - A diferença básica foi uma diferença do Evandro que ele determinou isso. Reconstituição é reconstituição da polícia. Entendeu? É a reconstituição que a polícia faz pra efeito legal. E quando a gente mostra a reconstituição da polícia, que se foi gravada em VT, a gente bota “Reconstituição”. Simulação é a que a gente faz. É uma questão funcional. Entendeu? É exatamente por todas aquelas coisas que eu estou lhe falando...Porque a gente usa cinema...A gente não abre mão dos instrumentos da dramaturgia. Sem que isso interfira na realidade jornalística. A gente quer contar a história melhor, com esses instrumentos de carpintaria dramática e tal.

70 – A reconstituição seria uma coisa mais (da) técnica (criminal)...

R – O preso vem aqui, algemado. E fala assim: “Aí eu vim aqui e vem uma pessoa e fala...” Não é dramaturgia. É assim: “Eu abaixei, vim aqui...” Já está com outra roupa. Está com a roupa que está vestindo na hora...Pra efeito policial. Isso é uma reconstituição. “Aí, eu andei até aqui...Aí vem alguém com a faca assim e faz”. Não machuca...A gente faz como se fosse verdade. Reconstituição é isso. Simulação é o que a gente faz. Entendeu?

71 – Certo. Eu queria entender, de maneira mais específica, qual era a justificativa de fazer questão de ressaltar que isso não era uma reconstituição e sim uma simulação.

R – Isso deve ter sido uma edição de um jornal pra dizer que a gente turva a realidade.

72 – *Não. Não era. Era a defesa do Luís Erlanger justamente dizendo porque não usava a expressão reconstituição e sim simulação.*

R – Eu me lembro disso. Eu me lembro dessa bobagem. Mas, enfim. Essa bobagem... Essa coisa é assim: o jornalista que editou transformou o quê ele falou, que é sério, numa bobagem. Entendeu? Porque ele ressaltou essa frase. Ele falou dentro de um contexto... Em que isso não tem importância nenhuma. Isso só é um termo. Entendeu? E o que o cara queria naquela matéria maldita do cara lá que fez uma tese... Não sei que... Da Folha de São Paulo? O editor da revista da Folha só queria dizer que a gente estava inventando realidade. E por isso tinha essa diferenciação entre simulação ou não. O Erlanger respondeu certo. Entendeu? Mas tem um pouco mais que isso, que eu acho que ele deve ter falado, que foi cortado. É o quê eu estou lhe dizendo: Reconstituição é reconstituição da polícia. A gente não vai contar uma história com os personagens reais. Entendeu? Com as pessoas...

73 – *Mas o que você está falando aí não está contradizendo em nada o Luís Erlanger... Eu acho que você está confirmando a mesma (argumentação)...*

R – (exaltado) Sim. Mas, o que eu estou querendo dizer é o seguinte: O tom que era... O jeito de editar. O jeito de editar a entrevista parecia que, que... Simulação é quando é mentira. A grosso modo, a caricatura... O que o subtexto daquela edição queria dizer... Eu já editei jornal. Eu sei como faz aquilo. Queria dizer assim: a gente usa o termo “simulação” porque a gente quer ter liberdade para interferir na realidade. E “reconstituição” a gente não usa porque seria... Enfim... O Erlanger falou uma frase solta que aquilo ali deu um destaque que eles devem ter tirado, porque o que eu estou falando concorda com o que Erlanger diz. Entendeu? E aí, eles deixaram só aquela resposta que reforça a tese deles. De que a gente...

74 – *Ah. Isso é claro. Mas eu achei que foi uma defesa correta dele (do Erlanger).*

R – Foi. Mas deve ter faltado alguma coisa que eles não devem ter botado. Entendeu?

75 – *Ham, ham. Como é feita a seleção de casos que vão virar pauta? Que critérios são adotados para a escolha? Que tipos de crimes interessam mais? Enfim, o quê faz uma história ser escolhida e outra preterida?*

R – (Ele pede água por telefone) – Gilda, pede pra o Júlio trazer água pra mim e pra moça que está me entrevistando.

76 – *Que aspectos contribuem para uma história merecer uma cobertura do Linha Direta?*

R – Primeiro, é assim: a importância do caso...Digamos assim: Esse caso precisa ser resolvido. Entendeu? A gente recebe uma história e é um caso sério, digamos. Todos são importantes, na verdade. Acho que.. Mas, assim: Pelo lado do interesse do público, ele pesa um pouco também nessa escolha. O quê a gente acha que seja do interesse do público. Eu, por exemplo, não faria a reconstituição, a simulação...Não apresentaria um caso de um assalto. Digamos. Então, uma pessoa sai de casa e é assaltada. Eu não tenho o quê contar nessa história porque não tem nenhum envolvimento da vítima com o criminoso. Entendeu? Não tem o quê contar antes (de acontecimentos anteriores ao crime). A não ser...Não tem o quê contar da história deles, anterior...Porque eles não têm envolvimento. Eles não se conhecem. Então, não tem história pra contar quando é só um assalto. Então, precisa ter um envolvimento da vítima...Normalmente, são histórias em que implicam um plano que o cara fez...Você tem que ter um faro pra escolher essas histórias porque você tem que ver se tem o que contar no meio...Se não é só uma história que tem o crime. A história de um assalto, meramente um assalto tem o crime e não tem o quê contar antes. Então, isso conta um pouco. Assim...Se você tem uma possibilidade de dramaturgia...Se você tem o quê contar...O interesse da história mesmo...E, a gente tem muito caso...Numericamente, tem muito caso passional que chega aqui. Teve uma época que chegavam muitos casos de evangélicos picaretas. Supostos evangélicos. Não, realmente, evangélicos. Deu uma diminuída boa, assim.

77 – *Deu uma diminuída como? Nessa demanda...*

R – Porque chega muito. Né? A gente vai atrás de muita coisa, mas muita história chega naturalmente. Então, eu estou falando do que chega. Do que chega a maioria é caso passional...As pessoas matam muito por amor, por sexo, por ciúme. Né? É impressionante. E vinha chegando muito dessas histórias de falsos pastores. Entendeu?

78 – *Mas existem temas preferenciais?*

R – Não. A gente não prefere nenhum tema. O que eu estou te dizendo é a demanda que tem. E tinha um tempo, também, que chegava muita coisa da pessoa que matava pra ter o seguro da outra. Entendeu? Muita gente matava...A mulher...O marido...Sei lá quem...Um parente...E pegava o dinheiro do seguro. Entendeu? **Quando a gente começa a perceber que está muito repetitivo, aí, sim, eu dou uma...Aí, eu mando a demanda às favas e forço a barra para ter um outro tipo de história.** Entendeu? **Pra dá uma variada, senão fica muito repetitivo. E, por exemplo: Casos passionais. A gente nunca vai deixar de ter porque tem muito, muito, muito. E aí, eu tenho que escolher, atualmente, pelo que ele tem de diferencial...O quê tem de específico numa história e outra.** Deixa eu ver...Por exemplo: Gustavo (Vieira) acabou de me vender uma pauta de um caso passional que era uma coisa diferente...Um cara mais velho...Um cara que se aproveitou de uma mulher mais velha e aí a irmã dela começou a dá em cima do cara e teve um caso com ela...E começou a manter um caso com as duas...A outra pegou e, aí, eles mataram essa mulher, a própria irmã, inclusive. Isso é uma história que tem uma história pra se contar. Entendeu? É...Tem muitos casos homossexuais que a gente conta...De mulher, menos. Mas de homem a gente conta (muito)...Teve um que foi preso, numa história que vai ao ar hoje, que foi ao ar ontem...Aqui, no Rio. Né? Um cara que contraiu Aids e passou...Teria passado para uma menina...Ela fazia programas com homens e tal. Então, são casos passionais. Não deixa de ser caso passional. Ele acabou matando a menina.

79 – *Vocês também fizeram um caso de um amigo meu, lá em Salvador, um ator amigo meu, Moreno.*

R – Que era ator?

80 – *Sim..*

R – Do grupo (Companhia Baiana de) Patifaria.

81 – *É. Fez teatro comigo.*

R - Ficou bom aquilo. Você viu o programa?

82 – *Vi.*

R – Ficou bonito. Não ficou?

83 – *Ficou* (bem feito).

R – Gostei daquele.

84 – (Mudando de assunto) *Pois, então...*

R – Não sei se eu respondi...É um pouco assim: a gente atende a demanda; a gente leva em conta o interesse jornalístico e tal; Mas assim: tem que ter uma história...Tem que se pensar como contar a história...Se a história dá pra contar. Têm histórias que não dá pra contar. Entendeu?

85 – *Dessas histórias que chegam que percentual, mais ou menos, seria aproveitável? Uma noção...*

R – Isso, o Gustavo pode te responder melhor. Não sei. Porque quando chega aqui, já filtrou tudo...Ele vem me vender o que ele já filtrou pra mim. Entendeu?

86 – *Sei...*

R – Eu não tenho idéia do que é jogado fora.

87 – *Ham, ham. Era isso que eu ia perguntar: Em média, quantos casos são sugeridos pelo público? Mas, acho que isso ele (Gustavo Vieira) já me falou também.*

R – Ham, ham.

88 – *Bom. Então, aqui, é só pra constatar mesmo: De posse da pauta, o repórter faz uma pré-produção, contatos preliminares com fontes, vistas em processos...Uma vez em campo com a equipe e equipamentos técnicos de tevê, o repórter faz a apuração in locum, entrevistando envolvidos, testemunhas, vítimas (se for possível), parentes, amigos, vizinhos...Tomando depoimentos...E prepara um copião em VT e elabora um relatório escrito.*

R – Isso.

89 – *Não é isso?*

R – Isso.

90 - *Aí, então, é só pra confirmar...Checar com você: Aí, em seguida, há uma reunião para exibição desse copião e apreciação do relatório (escrito) do jornalismo. Não é?*

R – Hum, hum. (concordando).

91 – *Aí, eu queria saber quem é que participa dessa reunião, dessa exibição do copião...*

R – Acho que alguém se confundiu aí. Não tem reunião pra ver o copião. Depois que fica pronto, o Gustavo (Vieira) vê, o Flávio (Araújo) vê. Quer dizer: os coordenadores de jornalismo assistem ao material e lêem o relatório.

92 – *E o roteirista, não?*

R – Aí, o Gustavo faz um relatório dele. Do que ele acha importante ficar e o que ele não acha importante no material que ele tem. Ele manda pro roteirista junto com o copião, junto com o relatório do repórter.

93 – *Sim.*

R – Aí, que o roteirista vê tudo e conta a história baseado nesse material, inclusive nas sugestões do Gustavo. Quer dizer: a coordenação do jornalismo, dando sugestões pro roteiro...Do que é mais importante...Aonde deve-se pesar mais, aonde não...Aonde você deve explorar mais...A história deve explorar mais. O que deve se esquecer, que não está muito bom...É um pouco assim...Baseado na avaliação de qualidade da coisa jornalística. E aí, depois disso...Você quer que eu continue o processo?

94 – (Eu aceno que sim)

R - Depois disso...O roteiro pronto...Ele chega nas mãos do Marcel (Souto Maior) e do George (Moura), que são os coordenadores de roteiro, e eles reescrevem ou não. Normalmente, eles reescrevem porque falta uma coisa ou outra. Depois que eles dão esse tratamento de texto final pra o roteiro que chega, nós fazemos uma reunião de produção, que aí participam...Participa a produção...Que é aquela que você viu que é todo mundo, de todas as áreas: maquiagem, efeitos especiais, dublê, cenografia...Tudo mundo participa e a gente vai, na verdade, ter um tipo de retorno...Ah, antes disso, eu leio o roteiro. Faço a minha reunião separada com o diretor de concepção do caso.

95 – *Antes da reunião (de pré-produção)?*

R – Antes dessa reunião. Eu sento com o diretor (da simulação), antes dele fazer os pedidos aí, descer (para o andar de baixo, onde funciona a produção e ocorre a reunião de pré-produção)...Eu tenho uma reunião de uma hora com ele e digo pra ele como eu quero que esse caso seja. Eu leio o roteiro e digo assim: “Essa cena aqui tem que ter uma grua...A gente tem que descer, porque essa pessoa está numa multidão...Tem que parecer...Tem que fazer uma cena lá de cima em que ela não apareça e você vai achar ela.” Entendeu? Esse tipo de coisas...Que equipamento a gente vai manusear. “Olha, essa menina, cuidado”. “Esse rapaz, que é homossexual, não vamos exagerar nos trejeitos dele, que ele não era assim. Então vamos dá um tom assim...Não vamos transformar essa pessoa numa megera. Ela é assassina, mas não vamos caricaturar demais”. Eu dou o tom que tem que ter os atores. Eu dou o tom de como eu quero que seja filmado tudo. Cenário, às vezes, eu dou palpite. Falo como é que eu quero. Até música, eu peço para o diretor musical como eu quero que seja sonorizado. Depois disso, a gente desce e vai pra reunião de produção, onde...Essa equipe foi de concepção (a anterior). E essa agora é de contabilidade, de dinheiro. A gente vai saber se tudo está dentro do orçamento para o programa. Depois da reunião de produção, isso é contabilizado. Aí tem uma conta. Todos os pedidos: a grua, a maquiagem, o cenário que a gente quer...Tudo isso...Se cabe dentro do orçamento. Normalmente, a gente tem feito já no molde, no formato. Senão, aí, depois, eles discutem comigo o quê é que a gente quer que corte, o quê é que tem que se ajustar. Né? A produção está lá pra fazer conta e pra providenciar o quê a gente quer. Então, é isso. Depois disso, o diretor faz...Você acompanhou. Não é? A gravação?

96 – *Sim.*

R – O diretor faz tudo. Ele monta o copião. A parte de dramaturgia é dele.

97 – *Mas, nesse momento, ele (o diretor da simulação) já inclui a parte do jornalismo?*

R – Não. O diretor só monta a parte dele (da simulação). E depois, ele acompanha. Tem dois editores lá na ilha, que você ainda vai ver. O diretor, às vezes, acompanha. A partir de agora, no ano que vem, eles não vão nem mais acompanhar, porque não vai ter mais tempo...A gente vai ter que ter menos um diretor (Até aquele momento, eram quatro diretores de simulação: Edson Erdmman, Frederico Mayrink, Luís Fellipe Sá e Paulo Buffara. Mas, Paulo Buffara estava em processo de sair). Então, o tempo deles vai diminuir um pouco. Então, eles não vão ter tempo disso. Então, o editor é que monta, com o roteiro na mão, o jornalismo com a parte toda de dramaturgia que foi gravada. Depois de pronto, ele manda aqui pra eu ver o quê eu quero que corte. Eu faço um relatório pra ficar como eu quero. (acabou a fita, eu troquei por outra) Depois que eu vejo assim a edição montada, eu dou minha aprovação...O programa vai ao ar...Seja o que Deus quiser!

98 – *Naquela reunião sua com o diretor...Nesse momento, ele já leu o roteiro, já fez seus comentários...*

R – Já. Já leu. Essa reunião não é só pra dizer o quê eu quero. É pra saber como ele vai encarar o caso. Que idéias de concepção ele tem pra aquilo. Que tom ele vai dar. Enfim. Eu falo: “Não, faz assim. Eu quero assim. Que é que você acha?” Uma conversa assim sobre o jeito de gravar esse programa, essa história, como a gente vai contar. O roteiro está rubricado. Está indicando algumas coisas.A gente pode (mudar). Nessa hora, a gente diz: “Não. Não quero essa rubrica aqui. Não quero que essa mulher fique carregando um balde. É melhor que ela bote uma lata d’água na cabeça. Mostra mais o sofrimento dela. Tem mais a ver com que o relatório diz”. Assim: “Essa cena fica melhor se for ao ar livre”. Entendeu? São coisas assim. Desse jeito.

99 – *Eu acho que isso aqui a gente já falou. Estou, agora, com umas perguntas um pouquinho repetitivas já...Porque você já falou bastante. Não é? (Risos gerais) Que tipos de recomendação você dá? Que critérios, que cuidados o repórter deve ter na apuração?*

R - Assim: eu acho que eles já funcionam muito bem. Na verdade, quem dá as recomendações do cotidiano mesmo é o Gustavo. Eu, às vezes, dou uma orientação...Essas orientações que eu lhe falei sobre que a gente não pode se envolver...Eu dou orientação mais conceitual. Entendeu? A gente

tem que se manter muito frio e tal. Esse programa quando começou, a gente achava que ia ter muita ameaça. Né? Mas não aconteceu nunca.

100 – Não? Ninguém ameaçado não?

R – Nunca aconteceu. É impressionante. Vou até bater na madeira (bate na madeira eu rio). Nunca aconteceu com ninguém. E até na Inglaterra, a apresentadora foi assassinada. Não sei se você sabe. Mas aqui não aconteceu nunca. Teria muita recomendação se acontecesse. Afora isso...

101 – Teria o quê?

R – Teria muita recomendação, se houvesse insegurança. Mas não acontece. Questão de segurança para o repórter se manter esperto, né? E a gente teria um outro tipo de *approach* em relação a essa apuração. Teria que andar com segurança. Mas nunca aconteceu, então a gente não tem. Na questão ética...

102 – Nem mesmo o Domingos (Meirelles), né? Domingos me falou que leva a vida normal...

R – Normal...

103 – E que nunca sofreu ameaça...

R – Ainda bem! Na questão ética, eu acho que a gente não pode... Isso, eu acho que hoje isso funciona muito bem... Mas, eu acho que já teve uns momentos que a gente deu umas escorregadas. A gente não pode fazer entrevista parecendo que a gente é delegado. Eu acho que a gente não pode encostar as pessoas na parede. Como se fosse um inquérito. Muita covardia, você espezinhar, ainda que seja um criminoso brutal. A pessoa está algemada. Esses programas policiais que ficam lá espezinhando a pessoa que está algemada, é uma covardia. Você não está algemada. Você está numa posição superior. Você não pode fazer isso com a pessoa, ainda que seja um criminoso cruel. Eu acho que mais do que isso, assim... É uma postura antiética você espezinhar de alguém que está algemado. Covardia. Então, não acho que a entrevista tem que ser violenta. Não tem que chamar ninguém de mentiroso. Você tem que mostrar os fatos. Tudo que tem nesse programa ... Como trata de coisas muito radicais, a gente não pode agravar a coisa natural dele de ser violento. Tudo com serenidade. Então, a recomendação que eu faço é para que as entrevistas com os presos não sejam

inquéritos policiais. Deixa o delegado fazer isso. A gente não é polícia. A gente é jornalista. E...Questões assim de recomendação...Digamos...Olha só. Vou te dar um exemplo bom. Essa história que Gustavo me vendeu agora é um pai de família... É uma outra história... Um pai de família exemplar que tinha uma filha e tal. Depois, começou a ficar estranho...Começar a ficar meio ausente em casa. E de repente, ele anunciou para a mulher que ia se separar porque estava apaixonado por um homem. Daí, ele começou a namorar esse cara, a morar com esse cara e tal. A história começa a ficar interessante assim, a partir daí. A história do pai amantíssimo você não tem muito o quê contar. Se você começar a fazer muito clichê...Eu não agüento, assim, a simulação em que tem o cara tomando café com a mulher...Simulação de cotidiano é tudo o que a gente não pode ser. Às vezes, a gente é. Porque assim: “Oi, querida”. Tomando café... “O dia está bonito. Vou sair pra trabalhar”. Isso pode ser qualquer um. Pode acontecer essa história. Então, eu recomendei, no caso, ao jornalismo, para apurar muito bem a vida de pai exemplar. No sentido de trazer situações menos clichês. Não quero que o pai exemplar seja retratado tomando café e alisando a cabeça da filha. Digamos que ele tenha uma situação em que ele tirou a filha que ia ser atropelada pelo caminhão e ele...Esses tipos de coisas específicas e que criam um diferencial foi que eu recomendei, nesse caso, ao jornalismo ir fundo aonde ele não iria naturalmente. Porque a parte interessante da história é quando começa o envolvimento dele com o garoto de programa, o namorado dele. Aí ele se envolve com o garoto de programa e acontece um assassinato. Essa é a parte mais interessante do nosso programa. Mas, eu quero que apure melhor a outra.

104 – Pra fazer o contraste...

R – Pra fazer o contraste e pra não ficar um clichê atrás do outro. Entendeu? Essa foi uma recomendação específica que eu fiz. De outras assim pontuais, eu não me lembro muito. Nisso, o Gustavo pode te ajudar mais. Aliás, ele já lhe deu entrevista a você.

105 – Já, já.

R - Sobre recomendações específicas é a dele mesmo.

106 – Os jornalistas aqui (a maioria), os repórteres vieram do jornalismo impresso, né? Inclusive, você, que é o diretor geral, né?

R – É. Mas eu já estava no *Jornal Nacional*, antes. Três anos que eu já estava na (TV) Globo já. Eu fui editor do *Jornal Hoje*...Fui do *Jornal Nacional*, o editor executivo. E antes eu estava n' *O Globo* (jornal impresso), n' *A Folha*...Foi editor do *Segundo Caderno*. Criei o caderno *Ela*, o *Rio Show*, n' *O Globo*...

107 – *Eu fui editora do caderno Ela do jornal Bahia Hoje. Nós comprávamos o suplemento lá e a gente tinha uma produção local...As capas eu fazia lá, locais...Aproveitávamos algumas matérias*

R – Ah, é? Do *Ela*, d' *O Globo* daqui? Vocês publicavam lá?

108 – *Do Ela, do Bahia Hoje. Eu fui editora durante três anos e meio. Do Ela e do Folhateen. Eu editava os dois suplementos. Eu tinha uma produção local.*

R – Que época foi isso?

109 - *Foi entre 93 e 96.*

R – Ah, então. Eu estava n' *O Globo*.

110 – *Eu editava o Ela d' *O Globo*. Era minha, a edição lá no Bahia Hoje.*

R – Eu saí do Globo em 95, 94.

111 – *Eu aproveitava algumas matérias...Que o jornal comprava, né? Os dois suplementos, tanto d' *A Folha*, quanto d' *O Globo*. Mas, eu tinha uma produção local também. Editava semanalmente.*

R – Ah, legal. O *Ela*, eu editei. E o *Rio Show*, também.

112 – *Ah, é? Eu gosto muito do caderno Ela. Era uma produção muito boa. A Mara Caballero.*

R – Ela saiu e voltou de novo. Está lá fechando o caderno de *Fim de Semana*, agora.

113 – *E você está no Linha Direta desde o início...*

R – Não exatamente. Na verdade, eu estava, no final, na Rede Globo, no Jornal Nacional. E aí, a Marluce, o Evandro e tal falaram que tinha esse programa novo que já estava acontecendo. Não estava no ar ainda. Acho que já tinham gravado uns três casos. Tinham uns três programas prontos, quatro. Sei lá. Não, era mais que isso. Tinha uma frente de uns seis programas, talvez. Mas, quando eu cheguei já existia. Eu cheguei e já tinha uma coisa funcionando aqui, com um diretor geral e eu vim pra coordenar a parte de jornalismo. É um cargo que não existe agora. Que era acima do cargo de Gustavo. Que era o editor-chefe de jornalismo, que era eu. Já tinha um coordenador de jornalismo, no lugar do Gustavo. Mas isso acabou...Sei lá...Eu não sei o quê aconteceu...O programa foi indo de uma forma que o Evandro não estava aprovando muito bem os programas que estavam prontos...Ela achava que tinha esses problemas assim de ética e tal, que a gente não queria que tivesse. Aí, o programa foi ao ar...A gente consertou as coisas que tinha...Eu estava aqui um pouco pra dá uma balizada em termos éticos, assim. E fazer o jornalismo funcionar nos moldes que funciona a Central Globo de Jornalismo. Na verdade, o Evandro me mandou pra cá pra isso. E aí, eu acho que...em dois meses, do programa no ar, eles me chamaram pra ser diretor. Aí, me convidaram. E aí, eu não sabia fazer...Eu não era uma pessoa ligada a artes cênicas. Mas eu fiz...Fui editor do *Segundo Caderno*, durante seis anos.

114 – *Do Segundo Caderno do JB (Jornal do Brasil)?*

R – D'O Globo. Então, na verdade, a cara que eu dei para o Segundo Caderno d' O Globo era assim...Ficou uma coisa mais vibrante em termos de cultura e tal. Muito de cinema. Aquela coisa que eu sempre quis. Na verdade, eu queria muito mais fazer cinema, antes de entrar na faculdade, que fazer jornalismo. Então, aqui, virou uma síntese do que eu sempre quis fazer que era cinema, com o que eu já sabia fazer que era jornalismo. Aí, contei com este gosto...Ao mesmo tempo, eu fazia crítica de cinema, n'O Globo, direto. Aqueles bonequinhos e tal. Eu chefiava aqueles bonequinhos todos (rindo)... Eu tinha conhecimento de cinema teórico. De ver cinema, que sempre foi minha paixão.

115 – *Mas sua formação acadêmica é de jornalismo?*

R – É de jornalismo. É. É de jornalismo. Não fui fazer cinema porque era muito difícil fazer cinema no Brasil...

116 – *Complicado.*

R – Mas eu cheguei a me inscrever na *America Films* pra fazer...Chegou na hora não tinha dinheiro. Aí, não fui. Eu ia lá pra Hollywood pra fazer cursos. Mas, enfim...Isso não tem interesse nenhum. O quê eu estou querendo dizer pra você é que eu estou aqui, um pouco, por causa disso. O Evandro sempre soube desse meu perfil...E eu fui fazer jornalismo muito tempo e no final o que foi mais importante e profícuo na minha carreira de jornalismo de jornal (impresso) foi a coisa ligada à cultura, ao cinema, a caderno cultural e tal. E eu era pra ele a pessoa mais indicada porque eu estava no meio mesmo. No jornalismo, um cara do caderno cultural, o pessoal da geral acha que não é muito jornalista. É mais um literato, é mais não sei que... Enfim, é mais um artista. Eu estava, aqui, no meio. E aqui (no Projac), eles me achavam jornalista demais. Porque aqui, todo mundo é mais artista. Enfim, por eu estar no meio que eu acho que este programa é um pouco o meu perfil. Assim: **eu consigo não ceder nem a um lado, nem a outro. E fica no meio mesmo, entre jornalismo e a dramaturgia.** No começo, a pessoa...Tinha um diretor ótimo aqui que era o (foi prometido omitir o nome). Mas que era uma pessoa nada ligada ao jornalismo. Entendeu? E, fatalmente essas coisas...(falando baixinho) Não sei se eu posso contar essas coisas não. Estou falando do outro de saiu...

117 – *Tá certo. Então este pedaço eu tiro.* (Foi omitido o nome do profissional, como prometido)

R – É, é. Estou fazendo comentários sobre uma pessoa que já saiu. Não foi muito...Foi um pouco turbulenta a saída dele. Então, nesse caso...No caso dele, a coisa pendia um pouco pra o outro lado. O jornalismo acabava tendo um pouco menos importância. E, antes que o programa fosse ao ar, a gente foi reparando essas arestas. O equilíbrio existe um pouco por causa...Acho que foi uma boa escolha...Não por minhas qualidades...Mas, pelo meu perfil mesmo, de interesse.

118 – *E eu percebi que vários (profissionais aqui) têm (esse perfil). Que é roteirista, mas é jornalista (O caso do George Moura, supervisor de texto). O diretor (de simulação) que também é jornalista, como o (Edson) Erdmman. Que tem uma formação de jornalista, né?*

R – Tem uma formação de jornalista.

119 – *Eu achei isso bastante curioso.*

R – Mas o Edson veio pra cá, a gente sem saber que era jornalista. Foi uma coisa da CGP (Central Globo de Produção) mesmo. O George (Moura), o Marcel (Souto Maior, também supervisor de texto), por exemplo...É um cargo novo que não existia. São jornalistas fazendo texto final de dramaturgia. Né? A integração desse programa...É um programa integrado. É uma coisa muito difícil de fazer: integrar jornalismo e dramaturgia. As pessoas meio que vêem jornalismo de um jeito. O jornalismo também acha que todo mundo é pé na lua. Mas, aqui não. Aqui aconteceu uma integração legal.

120 – Só pra finalizar, deixa eu te perguntar uma coisa: Eu assisti aquela reunião de pré-produção que você recomendava que não queria revólver na boca. Que outros critérios? Existe uma lista de proibições, de recomendações...Coisas que você definitivamente não aceita...Coisas pra amenizar a violência?

R – As pessoas já sabem que eu não quero que mostre...Sei lá...Uma paulada na cabeça...É tudo na hora, assim...Tem coisas que você precisa mostrar...Até porque teve uma época no programa que a gente ficou muito santinho. A gente não mostrava nada. E aí...Não era só a audiência que caia. Isso era o menos importante. O que caia era o número de ligações (telefônicas). Você tem que criar, neste programa, uma certa catarse. Entendeu? Você tem que indignar as pessoas. Quer dizer: não é uma obrigação. A história já é indignante, digamos. Como toda história que a gente conta. Mas, você tem que mostrar, no mínimo, com 40% das cores dela. Porque, se você sonegar todas as informações sobre violência, você não cria na pessoa que está vendo o programa a vontade de denunciar. Entendeu? Isso foi uma experiência. É uma coisa empírica mesmo do programa. O número de ligações caia muito, quando o programa ficou asséptico. Ele ficou limpo. Parecia o céu.

121 – Que período foi esse? Mais ou menos...

R – Olha, não vou saber te dizer...Mas, era uma coisa que beirava o absurdo. Porque a pessoa dava um tiro e não saía sangue nenhum. Entendeu? A gente não queria mostrar nada, nada, nada. Eu não sei te dizer...Talvez...

122 – Mas isso não funcionou, não é? Essa assepsia?

R – Não funcionou. A assepsia não funcionou. E pesar demais também não funciona, também. Esse programa era mais pesado no começo. Eu fui cortando. Fui tirando e, hoje, eu continuo cortando. A

linha tênue do meio está na minha cabeça. Eu não posso dizer que eu tenho uma regra. Eu não vou te dizer aqui...Eu não vou nem lembrar um decálogo sobre as coisas. Porque é um filho, na hora. Eu olho assim e digo: “Isso não pode”. Aí, imediatamente eu me coloco como um telespectador, me coloco como minha tia que está em Taubaté vendo o programa, como minha avó – Nem tenho mais avó – Meu avô, vendo esse programa. Eu me coloco como eles. É um piloto automático que eu tenho para não ver o programa como diretor. Eu vejo o copião como se (eu) fosse público. Então: “Dá vontade de trocar de canal. Está muito pesado”. Então, não dá. Coisas que são repugnantes...A recomendação do Evandro é assim: Você não pode colocar coisas que são repugnantes pra todo mundo. As coisas obviamente repugnantes a gente não pode mostrar. Ainda que a história seja assim. A gente diz. A gente não mostra. Entendeu? A gente pode dizer que aconteceu isso. Até o jeito de dizer eu estou diminuindo. Até assim: Outro dia o cara cortou a cabeça da mulher. Em vez de usar a palavra “decepar”, eu prefiro dizer “cortou”. Ainda que seja forte, “decepada” é muito forte. Eu mando tirar decepada. Pode ser mais preciso, mas eu prefiro não. Tinha...Como é que era? “Fulaninha foi ferida no pescoço com uma faca”. Eu falei: Não precisa dessa informação. Outras informações como: “Acharam o corpo dois dias depois. O corpo já estava em estado de decomposição”. Não precisa disso. “Acharam dois dias depois”. Está bom. Você não precisa dar essas informações desagradáveis pras pessoas. Isso é o quê eu estou me lembrando agora. Mas isso é toda hora. O jornalismo (a equipe) chega, eu já vou...No roteiro mesmo...As pessoas já sabem de algumas coisas...Outras, elas deixam eu ver se pode. Aí, eu tenho cortado muito.

123 – Aquela história que passou ontem...Do caso do pai que estuprou a filha...Me indignou bastante...Me chocou de uma forma...

R – É. Escaparam duas coisas ali que eu não queria. Eu não quero que diga, por exemplo: “O pai estuprou a filha”. Prefiro que diga “violentou” ou que diga “atacou”. E ali tem duas coisas que escaparam.

124 – E no caso do depoimento da garota?

R – A garota não estava aparecendo, né?

125 – A garota não apareceu?

R - É a irmã.

126 – *Ah. É a irmã. Né? Eu, de fato, não assisti com muita atenção, não. Eu estava bastante cansada. E eu, de vez em quando, passava pela sala e dava umas olhadas...*

R – A garota jamais apareceria. A garota apareceu no escuro.

127 – *A irmã é maior de idade, não é?*

R – É maior de idade. É maior de idade. Ela apareceu...

128 – *Eu até estranhei...Porque eu vi como vocês têm cuidado. Entendeu?...E como eu estava olhando assim en passant ...*

R – Ela só aparece no escuro com a voz distorcida. Entendeu? É tudo assim...Voz distorcida...No escuro.

129 – *A garota mesmo...Ela não aparece...*

R – Ela dá entrevista, mas no escuro e com voz distorcida.

130 – *Hum, hum. Está certo.*

R – Está bom? Respondi tudo? (gargalha)

131 – *(encerrando a entrevista) Milton, muito obrigada. Desculpa ter tomado tanto seu tempo.*

R – Não. Que é isso?

132 – *Valeu mesmo. Peraí... eu tenho uma lembrancinha aqui da Bahia ...Que eu estou dando a todos os meus entrevistados...*

R – Ah que bom!

133 – *É um negócio de geladeira. Aquele imã de geladeira.*

R – Ah, que legal!

134 – É um Saci.

R – Ah! Que bonitinho! Adoro imã de geladeira. (risos gerais)

Entrevista com o repórter Fábio Lau do programa *Linha Direta***Repórter do *Caso Médico*****Data: 23 de novembro de 2001**

1 - Como a pauta chega até você?

R – De forma geral ou neste caso específico (Caso Médico)?

2 – De forma geral.

R – Várias maneiras. Tem casos que você...Até pela rotina de casos que você faz, você faz contatos com as pessoas, algumas autoridades, juízes, promotores, delegados e jornalistas. E as pessoas, como o passar do tempo, te ligam: “Tem um caso aqui, que tem o perfil do programa, vou te passar alguma coisa, pra você dá uma avaliada e tal”. As pessoas mandam este material, mandam denúncias, denúncias que vão pra o Ministério Público e esse negócio todo. E a gente avalia, pede mais material, quando é o caso que a gente vê que tem o perfil do programa e submete esta pauta...Isso aí, em relação ao trâmite normal. Uma outra forma é dos jornais, do dia a dia, você vê um caso ou outro, que o caso de... Por exemplo, que é um caso que aconteceu há dois anos, e recentemente foi decretada a prisão preventiva do acusado. É um caso com o perfil que se encaixa no programa.

3 – Mas ele já preso? Ele se encaixa?

R – Não. Não está preso. Estava respondendo em liberdade. Teve a prisão preventiva decretada e está foragido. E aí ele resolveu, a partir da decretação da prisão, ele fugiu. Hoje ele é um foragido. É um caso que eu vou fazer agora. E tem os casos que vêm via produção de jornalismo, que são as pessoas que denunciam, ligam pra central de atendimento da produção do programa, e denunciam casos de famílias, de parentes, de familiares, de amigos, de conhecidos. E as situações, que também pela avaliação, têm o perfil do programa, submete isso, manda isso pra cá e a gente dá um encaminhamento, submete às autoridades...Então, tem várias formas da história chegar às mãos do repórter.

4 – De posse da pauta... Tem uma pré-produção (de jornalismo) que é feita por uma equipe, não é isso? É porque eu já conversei com algumas pessoas, então, tem alguma coisa que eu já estou sabendo...

R – Quando ela não vem do produtor de jornalismo, você faz, o repórter vai fazer. Agora, quando você recebe a pauta feita pelo produtor de jornalismo, chega aquele material, você liga para as pessoas e diz: “Olhe, eu sou fulano de tal, repórter do *Linha Direta*, a gente vai fazer o programa com vocês. Vocês estão dispostos a falar? Vocês têm, aí, este material? Coisa e tal? Estas pessoas aqui são localizáveis? A ex-namorada? A viúva? A sogra? Os primos? A testemunha?” Quer dizer: a gente vai dá uma amarrada. “Então tudo bem. Então é o seguinte: Estou chegando aí na segunda-feira, às 14 horas, então, a gente pretende começar as entrevistas, às 16 horas, na sua casa. Tudo bem?”- “Ok, ok. Tudo bem”. A gente começa a fazer os contatos, mais ou menos estabelece nossa rotina ali, estabelece nossa rotina. E daí a gente começa.

5 - Quanto tempo, desde o momento que você recebe a pauta até quando você apresenta o copião e o relatório do jornalismo? Quanto, geralmente, você consome de tempo, neste trabalho?

R – Em média, a gente recebe a pauta, viaja no dia seguinte. Quer dizer com a pauta já pronta. A produção de jornalismo leva seis dias a sete dias, uma semana, vai por aí. Aí, você retorna, faz o copião em um ou dois dias. Quer dizer: Já são nove dias. Mais um ou dois dias pra você fazer o relatório. São 11 dias. Aí, você encaminha...Em 12 dias, você finaliza isso, toda a parte de jornalística é concluída.

6 – Você tem alguma pressão de tempo pra realizar esse trabalho?

R – Tenho. Temos um tempo pré-estabelecido. Temos um cronograma de utilização da ilha (de edição), por exemplo. Então, você está fazendo na ilha, você tem de liberar aquela ilha, em dois dias pra outra pessoa. Então, por exemplo, eu chego na terça-feira e vou começar a utilizar a ilha até quinta-feira. A ilha está à minha disposição até quinta. Porque na quinta-feira está indo pra lá o Armede, o ... Então, a gente tem um prazo pra concluir o material, que é elástico até de certa forma, em função disso: tem uma rotina de pessoas que vão está se revezando naquela ilha e tal. A mesma coisa acontece com os computadores. Nós temos quatro computadores à disposição dos repórteres e são sete repórteres. Se o cara demora muito de entregar...Você termina de fazer o copião e você fica ali esperando...Dá pra fazer em casa, no computador de Marcel (Souto Maior, um dos dois supervisores de texto, que assim como Goerge Moura tem sua sala exclusiva, com computador).

Quer dizer: não é exatamente pressão. Tem um prazo. Não me lembro de nenhum caso das pessoas se sentirem assim pressionadas...

7 – O que de essencial deve ter nestas duas peças: copião e relatório (do jornalismo)?

R – Primeiro, elas te que ter afinidade, não é? O que você narra no relatório, a história narrada, escrita, tem que ter um respaldo no copião. Se eu digo que a pessoas, a mãe acusa o fulano por isso, esses e esses indícios, isso tem que está em declaração dela no copião. Tem que ter uma afinidade. Entendeu? Quer dizer: é lógico que vai ter alguma coisa que vai estar sendo dita no relatório e não vai ter no copião, porque foi uma informação dita em *off*. Mas que era importante porque, na verdade, vai dar um encaminhamento aonde você quer chegar. Você tem uma declaração meio solta aqui outra meio solta aqui. E, no meio, você sabe porque. Porque as pessoas estão com medo...Porque a testemunha principal não quis falar igual ao que tinha falado na Justiça...Quer dizer...Então, você tem um encaminhamento. É importante ter uma afinidade entre os dois trabalhos, os dois processos, tanto o copião que é a edição de imagem (também do jornalismo), quanto o relatório que é a parte do jornalismo.

8 – Quanto ao conteúdo, o que você acha que é imprescindível ter nessas duas peças?

R – Tem que ter muita informação, massa de informação. É imprescindível que haja massa de informação.

9 – E as fontes preferenciais e imprescindíveis?

R – São aquelas que vão dar encaminhamento à história. Quer dizer: Seja o promotor de justiça (encarregado do caso), que geralmente é o guia da história que vai lhe narrar a história do início ao fim. Ou seja uma testemunha principal que fale melhor que o promotor, que a figura dela seja mais relevante que o promotor de justiça e os parentes próximos, a mãe, um pai, um irmão, a viúva. São as pessoas que sentem a perda de um ente e tal. Essas pessoas são importantes. Porque, na verdade, a partir do que elas passam, muitas vezes, como emoção é que a gente prejudica é que vai estimular as pessoas...Digamos: eu tenho um vizinho, que me parece uma pessoa muito bacana, que eu estou vendo ali que ele fez isso, isso e isso. Embora, eu já até soubesse que ele tenha feito, pó, ele fez uma bobagem, morava em São Paulo, fez uma merda lá, na vida da namorada, achou que está legal aqui, então, estou ali convivendo com ele. No momento que eu vejo, no programa, o quê que ele

causou sentimentalmente àquelas pessoas, certamente, isso dá um estímulo maior, dá uma coragem maior, vai causar uma indignação tal, que eu digo: Pó! O cara é bacana, mas foi uma tremenda sacanagem, foi uma tremenda covardia que ele fez, então, não vou ficar calado. Na verdade, eu acho que isso acontece. Eu estou dando um exemplo, falando em tese. Mas isso acontece. Todo dia. Talvez, o cara não ligue imediatamente. Mas daí a três, quatro semanas, quando o cara esfriar, o cara pensar. O cara vai ligar. Então, esses depoimentos das pessoas próximas, da família, das pessoas que sofreram, viveram o trauma da perda é fundamental por isso é o momento que vai fazer o divisor de águas. E o cara diz: “Eu sou amigo dele sim. Mas espera aí, não dá pra ficar calado”. E ele vai reagir. Ele vai denunciar.

10 – Quem participa dessa reunião pra exibição deste copião e apreciação do relatório? Você participa, como repórter?

R – Não, não. Na verdade, não é bem feito uma reunião. É uma avaliação. O Gustavo (Vieira) que é o coordenador de pós-jornalismo, aliás, de pré-jornalismo, ele sempre avalia o copião, dá uma olhada no copião...Ele liga para o roteirista e diz: “Tem uma cena assim, uma fala de uma pessoa aqui, que é muito legal, é muito importante pra isso, isso e isso. Então, a gente tem isso. E também tem o Flávio (Araújo) que é o coordenador de pós-jornalismo, que cuida da coisa mais encaminhada, também tem esse toque. Não é bem uma reunião. Existe uma conversação ao longo da produção do roteiro, com o repórter, com o coordenador, com o próprio roteirista. Existe uma troca permanente entre...No meu caso, é assim. Com os outros repórteres não sei como é. Mas eu estou sempre em contato com o roteirista. Eu fico muito preocupado com o que vai acontecer com o meu trabalho. Eu gosto de olhar e identificar: Não. É o meu trabalho, mesmo.

11 – E enquanto você está em campo, fazendo uma cobertura, uma reportagem, você tem orientação do coordenador?

R – Na medida da necessidade, que a gente tenha necessidade, alguma dúvida, sim. A gente liga e diz: “Tem uma testemunha aqui que é fantástica, que é fundamental, mas ela não quer falar de jeito nenhum, só fala com áudio, não quer nem sombra. É ruim pra tevê você mostrar só o áudio, sem figura. Mas é a maneira. É a única maneira. É o máximo que você conseguiu. Então eu vou submeter: “É o seguinte, a pessoa está aqui, não tem jeito, ela não quer mostrar nem o dedo da unha. Entendeu? Agora, ela topa falar. Ela grava. Vamos fazer?” – Ah, então, não vale a pena. Vê

outra pessoa. Ou então: Não, vai assim mesmo, está valendo. Como já fez. Então tudo bem. Não adianta chegar aqui só com isso e hãhãhã. Entendeu?

12 – Já aconteceu de você ter que refazer algum material?

R – Não.

13 – Não?

R – Não.

14 – Do ponto de vista técnico?

R – Já aconteceu do ponto de vista técnico, mas deu pra consertar. Um problema num áudio, a gente levou pra uma ilha e tal com um som *solution* e acabou resolvendo. Mas pra regravar?! Já aconteceu até de regravar, não aqui, mas lá, no local, a gente ter que refazer três vezes. Problemas com som ambiente...

15 – Depois que você passa o relatório para o roteirista, você bate bola com ele, né?

R – Permanentemente.

16 – E aí você sente que você defende, como jornalista, o fato a notícia, diante do roteirista que vai trabalhar com os recursos da ficção? Porque a simulação vai trabalhar com recursos da dramaturgia, da ficção. Você sente que há essa defesa?

R – Tem essa defesa. Quando eu faço o meu relatório, já está implícito isso e quando eu faço o copião também. Eu priorizo muito o material que eu acho que tem consistência jornalística.

17 – Qual a história que é ideal? Que história que tem que conteúdos? Que perfil tem essa história que se encaixa com o perfil do programa?

R – A história bem contada. Eu parto desse princípio. Se ela é bem contada, ela é muito boa. É um triunfo. Seja que história for, seja de que área for. No campo pessoal, a boa história é aquela que, de certa forma, ela abrevia, um pouco, o sentimento de todo mundo.

18 – Que abrevia o quê?

R – Que abrevia, um pouco, os sentimentos de todo mundo. As necessidades, os anseios. Não sei se no crime passionai, a gente teria isso, embora você tem aí uma gama de mulheres que sofram a opressão masculina e tal. Quando a gente entra no campo mais social, mais político, eu acho mais interessante. A gente já apresentou isso algumas vezes até com sucesso. Teve um retorno muito grande. Porque, na verdade, esse governo, em última análise, é a origem de uma série de mazelas sociais que a gente vive, não é?

19 – Crimes passionais...Você está falando de crimes passionais?

R – Não, os crimes que têm uma abrangência mais social. Crimes políticos, crimes de mando que tem muito no Nordeste, do pistoleiro que é contratado pelo cara, que não apareceria nunca, porque tem alguém que executa pra ele aquele crime. Todo mundo sabe que foi ele. Mas ninguém chega a ele porque tem o pistoleiro que morre, mas não fala. Essa regra da pistolagem no Nordeste. O cara morre, mas não fala, não diz quem foi o mandante. Quer dizer, isso protege muito o cara. Quando a gente consegue quebrar esse bloqueio, eu acho muito bom. Porque, na verdade, você está mexendo com um processo histórico que está tão cristalizando, que dá tanta garantia pras pessoas da impunidade. Que na verdade não é assim que a coisa... A gente mostra que não pode ser assim, que não vai ficar assim, permanentemente. Então aí eu acho que é o desafio que a gente tem que dá muito prazer, muita satisfação de fazer e poder tocar nessas feridas. O crime passionai é importante, também. É interessante também porque toca num ponto mais pessoal. Na questão da mulher, da mulher que sofre também, que vem sofrendo há anos. Mas este é mais falado. As pessoas têm coragem de falar. Que ele (o crime passionai) causa indignação na mãe, no pai, no perder a pessoa, na questão íntima. Mas, quando a coisa é mais social, você está, na verdade, atendendo a mais pessoas. Entendeu?

20 – Que cuidados o repórter tem que ter na hora da apuração?

R – Todos. Todos. A gente vai estar fazendo um programa em rede nacional, expondo uma pessoa, se a gente cometer um erro, uma falha, uma injustiça, por mais que essa pessoa entre com ação na Justiça pra uma indenização, isso não vai reparar. Então, o cuidado é tudo. Então, quando a gente parte para o caso, parte para a história, a gente tem que estar muito convencido, muito convencido, de que é aquilo mesmo. Já aconteceu, não comigo, mas com um outro repórter dele chegar e dizer: “Olhe aí, vamos devagar, não é bem assim não. Estou achando que essa história aí tem muita coisa. Não está muito claro, não está muito...Essas provas aqui não estão muito claras. Houve espancamento, houve tortura.” A gente sabe que assim todo mundo confessa o que não fez...

21 – Quem que alerta isso?

R – O próprio repórter, inclusive numa conversa com o promotor de justiça. Ele detectou. Mas, espera aí, as provas que ele (o promotor) apresentou são muito frágeis. “Tem um laudo aqui que diz que as pessoas foram espancadas. Fora a confissão, que mais o senhor tem?” Não tem nada. Então, espera aí, então, não dá.

22 – Fora a confissão...

R – Fora a confissão dos pistoleiros, nesse caso específico, que foram torturados, não havia mais nada que acusasse aquela pessoa, que garantisse a prisão...

23 – Então, era um envolvimento (o da tortura) que tinha falhas legais (no processo, no inquérito)?

R – Exatamente. Então, não dá. “A história é essa, essa e essa. Não me convenceu. Não estou seguro”. Então, pára.

24 – Aborta a pauta...

R – Isso. Abortou e pára por aí.

25 – Que armadilhas o repórter tem que evitar na apuração?

R – Acho que é pessoal. Principalmente, a empolgação. Evitar qualquer apelo extra-assunto qualquer assunto extra-pauta. De se envolver. Ou de não querer derrubar a pauta quando for o caso e: “Não, vou levar assim mesmo. Tem um mandato de prisão, o promotor está dizendo que foi...”

26 – E o repórter tem a tendência de defender a pauta...

R – Tem. Pois é. “Não dá. Fica chato. Fez a viagem, vai voltar”. A principal armadilha é essa. Agora, tem os outros também. Em relação a pegar um caso, você vai, vai, entra numa história, não é bem assim, você apura, o cara na verdade tinha outros problemas, o cara tinha tantos inimigos que, de repente ...Então, o cara tem que ter muito cuidado.

27 – De manipulação, também, das partes, não é?

R – É. Pode acontecer. Mas, não é tão fácil.

28 – Eles não tentam manipular? As partes não tentam?

R – Tentam. Quantos advogados...

29 – Principalmente, os advogados.

R – Os advogados. São pessoas mais experientes. Dependendo do caso, quando é gente de poder aquisitivo mais alto, tem muito bons advogados. Então, aquela causa, não só pelos honorários, mas pelo sucesso que ela pode representar para ele profissionalmente. Principalmente, quando ele vai defender um cliente que vai ser alvo de um programa, como o *Linha Direta*. Quer dizer, o trabalho dele vai ter uma repercussão nacional. Então, se a pessoa também se deixar envolver por aquele jogo de palavras dos advogados, pelo gabinete bonito...

30 – A tentativa de cooptação por parte de políticos...Tudo isso, o repórter é alvo, não é?

R – Está sujeito. Com certeza. Autoridades...

31 – Você foi quem me sugeriu esta pergunta aqui: Há contradição entre a natureza da notícia, fato real, substrato do jornalismo, e da simulação, que é um recurso ficcional?

R – Existe a contradição, sim. Existe, eu acho, se não tiver muito cuidado. Se não tiver muito cuidado, se não tomar muito cuidado, você pode transformar o azul em amarelo, o vermelho no preto e acabou. Entendeu? Acho que hoje, o estágio de maturidade que o programa alcançou hoje, o risco é menor. Acho que tanto o pessoal de dramaturgia, quanto o de jornalismo já excederam muito, já se transaram bastante, já se entrelaçaram o suficiente pra hoje a gente conseguir caminhar mais um ao lado do outro. Entendeu? Acho que hoje o risco é menor. Mas que tem, é sempre o obvio, né? Sempre. Eu faço o relatório no campo jornalístico. Eu sempre penso...Embora eu não pense só, não faço só o lead, *sublead*...Eu uso a técnica jornalística até para participar do trabalho deles (do pessoal da dramaturgia). Mas, embora tenha isso (a história com) começo, meio e fim, ele é extremamente jornalístico. Com palpites, com indicações, com observações pessoais...Mas, ele é estritamente jornalístico. Jamais eu vou entrar no esquema do *achismo*, porque aí vai complicar tudo, porque aí vai entrar no *achismo* do outro que já não tem essa preocupação que eu sempre tenho, profissional. E aí vou deixar a coisa...

32 – A objetividade e a imparcialidade são sempre observadas?

R – Sempre. Sempre. Até mesmo por isso. É um risco, não é? Se, em jornal, isso já acontece, de repente, uma vírgula trocada, um corte de uma palavra torna um texto confuso. Imagina, quando você já lida com a fantasia. Quer dizer, aquilo que se fala de jornalismo de cascata, se o cara já tiver tendência, vai ser um prato cheio. O cara jogar: “Não, isso aqui é fantasia, é dramaturgia”. Mas não é. Eu acho que o desafio está aí. É você fazer, transformar em dramaturgia uma coisa que é real. Como são os textos, as histórias de Nelson Rodrigues, né? Que é um trabalho em cima da realidade. Embora, no caso dele, não fosse, necessariamente, realidade.

33 – Ele foi repórter de polícia um tempão. Cronista policial.

R – É. Exatamente.

34 – Quando os foragidos ainda não foram julgados, ainda não têm uma sentença judicial pronunciada, o fato de aparecerem em tal exposição no programa não redundava em pré-julgamento condenatório do acusado?

R – Olha só, o quê acontece é o seguinte: Quando a pessoa continua foragida, o processo fica suspenso. Aquele crime jamais vai ser solucionado, jamais vai se ter a certeza se aquela pessoa foi ou não responsável por aquele crime enquanto ela estiver foragida. Ou seja, nunca vai ser feita justiça. Seja ela culpada ou não. O que é que a gente espera, no caso da pessoa não for julgada ainda? Que ela responda, já que ela é o alvo do processo, da ação. Tivesse o *Linha Direta* aqui ou não, sendo ela localizada, ela iria a julgamento. Que ela vá a julgamento para que se faça justiça. Na verdade, está se tentando o favor para as pessoas que não viram justiça, seus parentes, seus amigos...E a sociedade, que não viu justiça ainda. O que a gente está fazendo nesse caso é ajudando a justiça a funcionar. Ou seja, localizando aquela pessoa que está foragida, e que é suspeito, que é acusado de um crime, a justiça vai poder se pronunciar sobre a culpabilidade dela ou não. A gente não está fazendo um pré-julgamento. Pré-julgamento é muito...E, na verdade, o trabalho que é levantado, a apuração que é feita é em cima daquilo que a justiça já considerou suficiente, dano suficiente. Então, o que a gente está fazendo é com que este processo moroso da justiça, que se dá inclusive porque a pessoa está foragida, que ele ande, que ele caminhe. E até pra desobstruir a própria justiça, o trâmite.

35 – Já aconteceu algum caso de algum desses que foi denunciado, ter sido julgado e absolvido?

R – Eu desconheço. Se já houve, eu desconheço.

36 – Quando vocês fazem essa escolha por uma pauta, vocês pegam o máximo de indícios e provas que assegurem que houve um crime, um delito e que...(a pessoa acusada realmente tem enormes chances de ser a culpada)?

R – É. Com certeza. A gente vai quando realmente sabe que existem testemunhas, até confissão do réu. Um caso que a gente fez recentemente, o réu tinha confessado. Ele pode até chegar depois e falar: “Não fui eu”. Mas já existem todos os indícios ali. Ele já falou. Já feita até reconstituição (do crime). Eu digo, (reconstituição) oficial, da justiça, com a perícia e tal. Não tem mais o que falar. Está foragido porque...Inclusive, foi o que fez ele fugir (ter confessado). É o caso dele (o caso recentemente feito).

37 – Há quanto tempo você trabalha aqui no *Linha Direta*?

R – Trabalho desde 99. Sou o mais antigo repórter aqui.

38 – Ah é? Praticamente desde o início?

R – Desde antes de fundar.

39 – Quer dizer que você está desde a estréia do programa?

R – Desde 11 de fevereiro, o programa estreou 28 de maio. Eu participei da primeira reunião para bolar o perfil do programa.

40 – Sua formação acadêmica é de jornalista?

R – De jornalista.

41 – Você trabalhou no jornalismo impresso, não é?

R – Exatamente.

42 – Que órgãos?

R – Trabalhei no *Globo*, *JB (Jornal do Brasil)*, *O Dia*, em duas ocasiões, *Última Hora...*

43 – Em editoria de polícia?

R – Também. Trabalhei em esportes. Trabalhei...várias editorias.

44 – Geral? Cidade?

R – Geral, também.

45 – E há quanto tempo você é jornalista?

R – Desde 86. São 15 anos.

46 – Em que função? Repórter sempre?

R – Não. Fui chefe de reportagem, editor-assistente. No (jornal) *Última Hora* eu fui editor-assistente. Em *O Dia*, fui chefe de reportagem. Tinha sido sub-editor também, uma época.

47 – Vou lhe pedir um esforço de você se lembrar do *Caso Médico*. A escolha de você como repórter para fazer este caso teve algum motivo especial, alguma habilidade particular sua que determinou que essa pauta fosse sua?

R – Não. Acredito que não. Eu estava sem pauta minha, própria. Esta foi aprovada. Submetida lá. Foi aprovada. E me deram a pauta.

48 – Qual foi sua providência inicial?

R – Nesse caso, eu, depois de ler a pauta, não conhecia nada da pauta, não participei da reunião porque tinha viajado. Eu li a pauta e achei por bem começar a história pelo pai. Porque, embora a história tenha se passado em Teresópolis, o pai dele, o pai do Fábio, meu xará, morava em São José dos Campos, em São Paulo. Na verdade, eu tentei buscar, antes de entrar na história em si que gerou a morte, do crime em si, eu primeiro queria buscar, através do pai, qual é o perfil dele (do estudante de medicina assassinado), o histórico do Fábio. Quem era o Fábio? Sabia que a mãe tinha se separado do pai, muito precocemente. Como foi essa vivência dele, como foi o dia a dia dele, como tinha sido ele na escola (a fita terminou, virei o lado). A gente foi primeiro buscar a origem do Fábio para poder saber porque ele entrou naquela história que era uma história confusa, né? Ele tinha uma namorada e abandonou essa namorada, que era uma pessoa do mesmo padrão de vida dele, da mesma faixa etária dele, e foi se envolver com uma pessoa mais velha, que estava se separando já, era casada oficialmente, mãe de quatro filhos...Quer dizer: uma coisa que foge aos padrões.

49 – E que tinha um nível intelectual inferior ao dele, né?

R – Era um pouco inferior ao dele. Não era uma coisa muito gritante, não, mas era inferior ao dele. Ela não tinha nível superior. Então, a gente foi atrás de descobrir porque uma pessoa mais jovem se uniria com uma mulher mais velha...

50 – Então, neste caso, a sua primeira providência não foi ter acesso e ler o processo?

R – Não. Já tinha lido isso. Já tinha visto isso. Já tinha lido o processo. Já tinha lido a pauta. A pauta já vem com todos os elementos.

51 – Então, as primeiras providências foram entrar em contato com as fontes, marcar entrevistas e ouvir as fontes?

R – E ouvir as fontes.

51 – Então, quais as fontes que você ouviu? Você falou o pai de Fábio...

R – O pai, a promotora de justiça, ouvi os dois delegados...Porque o caso ocorreu num plantão de fim de semana, então, tinha um delegado que era uma espécie de centralizador de algumas delegacias. A gente ouviu. E, depois, a delegada que é a titular que encaminhou, presidiu o inquérito. Isso, no campo oficial. Depois, ouvi as personagens. Ouvi em *off*. A Fabiana, a tal namorada abandonada. A Adriana. Alguns amigos que dividiram residência com ele. Um grande amigo que ele tinha lá que era um senhor de bastante idade, que era amigo dele. Algumas pessoas...Amigos da escola, a gente conseguiu ir na faculdade. Reuniu todo mundo. E os advogados das pessoas (das partes), os parentes.

E até (quis) ouvi os parentes do acusado, que é o Afif, que não quiseram falar e passaram para o advogado da família. O advogado falou em nome da família. Neste caso, o advogado de defesa falou.

52 – Você aproveitou alguma coisa desse depoimento do advogado dele?

R – Está, inclusive, no copião e no roteiro.

53 - No seu relatório, você escreveu textualmente uma fala de um rádio amador para o estudante de medicina Fábio: “Fábio, estou sobrevoando Paris. Como faço para aterissar?” Fala que eu observei foi mantida na simulação. Como você reconstituiu essa e outras falas?

R – Na verdade, essas falas eu faço de memória.

54 – Faz o que?

R – De memória. Esse texto aí foi de memória. Quando eu trabalhei em jornal...Não há tempo para anotar palavra por palavra. A gente tem esse exercício de memória. A gente reforça isso e eu guardo isso, tenho facilidade de memorizar frases. É lógica que a frase pode não estar literalmente, mas, na verdade, eu sei que o roteirista...

55 – Você não gravou o depoimento dela (Fabiana, a namorada abandonada, que deve ter contado isso)...

R- Não gravei.

56 - Mas parece que foi ela (Fabiana) que passou essa informação...

R – Não, não, não. Foi o pai do Fábio que me falou. Ele estava com o pai no dia. Que o Fábio fez isso. Uma vez, ele (o pai) estava conversando com ele (Fábio), ele (Fábio) estava no computador e a pessoa diz “Eu estou sobrevoando Paris. Como faço para aterrissar?” (Fábio dá as coordenadas para o colega para aterrissar no simulador de voo). Foi uma fala do Fábio. Mas, as indicações de fala que eu dou, que eu sei que não vai ser usada integralmente, a televisão, vai usar integral.

57 – Que a televisão vai usar?

R – Usar integralmente. Usar o que foi gravado. Na entrevista, o pai (de Fábio) falou isso. Eles têm o material todo compilado. O pessoal redige toda a entrevista (a partir) do copião. Ele (o roteirista) vai poder consultar, a partir de minha indicação, o oficial que está na embaixo, a frase literal que está lá embaixo, que é o que o roteirista recebe. Então, ele vai ver qual é o momento em que o cara vai falar isso.

58 – Porque essa você gravou com o pai (de Fábio)...

R - Gravei. Eu tinha a referência. A referência é o copião.

59 – Olhe, eu percebi, também, se não me engano, que tem alguns detalhes, como as brigas entre Afif e Adriana sobre o gerenciamento da loja e do dinheiro que ele queria para abrir uma nova loja

de carros, quantia que ela não colocava à disposição, não foram retratados na simulação. Se não me falha a memória também, foi gravada uma cena de briga no bar, mas o conteúdo do desentendimento não foi exatamente este. De acordo com seu relatório, o sucesso de Adriana, como gerente, que tinha saneado as contas, antes deficitárias, das lojas era a explicação para ele (Afif) se sentir diminuído diante do talento da esposa e por isso a humilhava. Este não seria um conteúdo relevante para a compreensão da violência que, neste caso, incluía a violência moral sofrida pela mulher, na sua avaliação?

R – É. É relevante com certeza. É relevante, sim. Mas não está presente no relatório? (Mas eu falava não do relatório e sim já da simulação e não percebi a confusão feita na pergunta dele).

60 – Se não me engano...Porque eu estava muito excitada na hora: eles gravando, eu fazendo fotos, que foram todas veladas, foi uma tragédia pra mim...Isso aí eu só vou poder ver (com certeza), quando eu ver o programa, quando eu gravar o programa, quando o programa pronto for exibido (em rede nacional)...

R – Se não me engano está no roteiro sim. Eu acho que na cabeça do lead diz isso. Que o fato dela ter se saído muito bem nas lojas, que isso gerava um ciúme, uma inveja no próprio Afif, em cima de uma fala da Adriana.

61 – Ah, tá. É porque eu não li direito o roteiro, estou falando do que vi na cena (na gravação no estúdio). Porque muitos conteúdos se resolvem com a narração, com a apresentação, não é isso?

R – Exato.

62 – Alguns fatos levantados pela reportagem que não se apresentem como relevantes são eliminados da história?

R – Às vezes. O assunto pode até não ser muito relevante, assunto pouco tratado pela pessoa, até entra, não é que vai ser desprezado. Porque pode ser um fato curioso. Por exemplo, este caso que você citou da aterrissagem em Paris. Quer dizer, não é relevante, porque não deu nenhum novo encaminhamento à história. Mas é relevante para (compor) a personalidade dele (do Fábio), para definir um pouco para o telespectador quem era o Fábio, para mostrar que ele tinha essa

curiosidade. “Eu voltei a aterrissar em Paris, se você quiser aterrissar, você faz isso, isso e isso”. Não é relevante para a história, mas é curioso, chaga a ter até um pouco de comicidade...

63 – Que favorece na parte da dramaturgia...Para compor o perfil do personagem...

R – O enredo...

64 – De dar densidade ao personagem, não é?

R – Isso.

65 – O repórter é chamado a opinar sobre a relevância de um dado, fato ou conteúdo da reportagem que se pretende eliminar? (tempo) Porque tem critérios para eliminação de um dado, não é? Inclusive me foi dito que custos (eram fatores) que entravam na avaliação. O repórter que foi lá fazer a cobertura é chamado a opinar sobre algo que se queira eliminar, que se pretenda eliminar? Por qualquer que seja o motivo? Opinar sobre a relevância daquele fato... Você já foi consultado?

R – Não me lembro de nenhum fato relevante que tenha sido eliminado.

66 – Não. Eu não perguntei se um fato é relevante e foi eliminado. Eu pergunto se você foi consultado sobre a relevância de algum dado?

R – Já aconteceu. “Você acha que isso aqui é importante mesmo? Por que você acha que isso aqui deve entrar?”. Já, já. Já aconteceu. Não me lembro do oposto, de alguma coisa que eu achasse muito relevante e tenha sido cortado. E como este roteiro volta pra mim, porque eu sempre recebo. Quando estou viajando, eu sempre recebo o roteiro, via fax, no hotel onde eu estiver. Então, eu sempre tenho o roteiro. Eu leio o roteiro e ligo para o George (Moura) ou o Marcel (Souto Maior), ou para o próprio roteirista, ou para o Flávio (Araújo). Das últimas vezes, eu falo mais com o Flávio. “Olha, Flávio, não tem isso e é importante por isso, isso e isso”. E entra. Então, tem esse negócio. Quando eu digo que é importante o contato entre o repórter e o roteirista durante a feitura do roteiro, é para que esses fatos relevantes, você passar: “Olha, isso é relevante por isso, isso e isso”. O cara: –Ah! Se você adquirir distanciamento e deixar para ver o programa no ar, a chance do que eu achar importante não entrar é enorme. Pra mim, a minha história é como se fosse filho. É filho. Eu goste de entregar prontinho na estação de trem para alguém cuidar, mas eu quero que

cinco anos depois, quando ele voltar, ele venha me conhecer. Eu quero a formação dele certinha. Entendeu? Se ele voltar e não me reconhecer, então, é que eu errei no meu trabalho. É a mesma coisa: Se eu entrego na estação para o roteirista, pode ter certeza que eu vou ligar pra ele e ele vai me ligar. Eu provoço essa troca. Eu não quero me surpreender: “Que história é essa?!”

67 – O que leva um fato ser excluído da história, além da pouca relevância dele? Custos que acarretam a reprodução cênica de algum aspecto que não seja relevante? O que pode determinar um corte? A clareza da história, por ter muitos personagens, por ter muita confusão de informação? Alguma informação que se resolva na narração sem necessidade de encená-la?

R – Isso tudo. Uma coisa que a gente até aprendeu com o dia a dia, com o caminhar do programa é que, quando a gente faz um caso que envolve muitas pessoas, muitos nomes, vai confundir o telespectador.

68 – Isso acontece até com telenovela.

R – Até num livro. Quem é esse cara? O quê que acontece? Um crime de mando no Nordeste. O cara que é o mandante, que é o coronel tem seu grupo armado. Mas esse grupo armado nem sempre entra em operação. Ele tem seus braços, tem seus tentáculos. Então, às vezes, esse cara aqui entra em contato com o fulaninho aqui pra contratar alguém pra matar esse cara aqui. Então, esse cara chama cinco pessoas pra matar este cara aqui. Depois, esse cara aqui, chama outro cara pra matar outro cara não sei aonde. Depois que você consegue investigar tudo, traz esses nomes todos para a história, e aí, você vai reunir quase 50 pessoas, se você citar 12, você já confundiu todo mundo, ninguém entende mais nada. Então, na verdade, isso pode até, de certa forma, atrapalhar o que seria a apuração ideal, a justiça completa, porque você não vai está botando a fotografia de todo mundo. Mas você vai conseguir pegar, a partir desse aqui, que é o mandante, que é o alvo, desmontar essa quadrilha e, a partir daí, fica mais fácil chegar até os outros. É uma eleição, na verdade.

69 – Fica incompreensível para o público (com muitos personagens).

R – É inviável. Vai ficar uma coisa chata. Ninguém vai entender nada. Não vai ter o resultado esperado que é localizar, que é mostrar quem é realmente o grande personagem da história e fica uma coisa em vão, inútil. Então, é melhor você eliminar (personagens) e fazer a história centrada.

Foi isso, isso e isso, por causa dessa pessoa, por causa dessas pessoas. Mas, abreviar ao máximo ao máximo. A tela é pequena.

70 – Tem alguma coisa que você se lembre que eu não tenha tocado e você ache interessante, importante falar?

R – Não sei...Eu acho é que o programa, embora já esteja em seu terceiro ano, ele está ainda engatinhando no processo...Ele vai amadurecer, ele vai crescer. Comete-se um erro aqui ou ali. Evita-se muito erro, hoje, até mesmo com as experiências anteriores. Mas, com certeza, com o passar do tempo... Até com o crescimento profissional dos jornalistas... É uma equipe madura. A maioria tem pelo menos 10 anos de profissão. Acho que a tendência é diminuir os erros e acertar cada vez mais. E, ao mesmo tempo, estar criando, acrescentando ingredientes novos para ele ficar melhor à vista de quem está assistindo, Acho que isso é um processo que vem acontecendo. Acho que ele está muito novo. Está muito novo. Acho que dava ainda pra fazer isso, aquilo. Dá pra mudar um pouco. Está muito novo. Eu acho isso.

71 – E que tipos de erros vocês já detectaram e que tentam, hoje, evitar?

R – Alguns erros... Assim, quando a gente fazia casos que não tinham a figura do... que eram crimes sem solução. Não existe a figura do procurado. A gente dizia, vamos fazer (a história de) um crime, digamos, (caso) Ana Lídia. É aquela coisa, tinha suspeito, mas (trecho inaudível) De você contar uma história que você não vai poder chegar a lugar nenhum. Existe o risco de você colocar meros suspeitos, que não foram nem denunciados como...

72 – Crimes que não tem pistas...

R – Pois é. A gente tentou isso, algumas vezes. O caso especial é um exemplo. Foi o segundo programa do dia da estréia. Começou com um caso que era o de Ana Carolina que tinha foragidos e outro do caso PC, que não tinha foragidos. Ficou um negócio meio perdido... e aí? Tudo bem.

73 – O caso PC foi estréia, né?

R - Foi o programa de estréia, o segundo (caso) da estréia. O primeiro foi da Ana Carolina. Um crime que aconteceu aqui no Rio, que na época teve muita repercussão...Teve um empresário assassinado por traficantes. Os caras agora estão presos.

74 – (No caso PC) Não tinha pistas...

R – Não tinha. Você conta uma história. E agora? E daí? Não. Nada.

75 – É um caso que não anda. Esse caso do PC ficou sem solução...

R – Um caso que a gente insistiu, que a gente pensou em fazer, uma época, foi o caso da Daniela Perez. Mas as pessoas já estavam condenadas e estavam à beira de sair da prisão. Era um caso de repercussão. Talvez chamasse a atenção. Mas, foi reavaliado pela produção e não, não tem porquê de fazer este caso. Pensou-se que fosse uma nova narrativa, uma nova linguagem. (trecho inaudível)

76 – Nesse momento, agora, que se está discutindo...Acho que ele até não conseguiu...De ser retirado, de limpar a ficha dele. Não seria um momento oportuno? Ou seria uma espécie de tomar partido?

R – É isso que você falou. O caso está resolvido pela Justiça. O cara está condenado. Mudou. Era crime hediondo. Não é.

77 – Mas não seria o caso também de discutir esse código penal brasileiro, que a sociedade se queixa que ele é muito condescendente, flexível com os criminosos sem antecedentes (que são beneficiados com penas leves e outros atenuantes)...Uma série de coisas que revoltam o senso comum, a opinião pública?

R – Seria. Mas para o *Globo Repórter*, para o *Fantástico*. Não para a gente (do *Linha Direta*). A gente já estaria entrando numa área que seria deles. A gente até discute um pouco isso. Porque, na verdade, ali, ela trata a violência doméstica do homem contra a esposa, como se fosse do homem que brigou com um cidadão num bar. Muitas pessoas pensam assim. Quer dizer: a mulher que é mantida pelo homem, que depende do homem pra viver, que não trabalha...Então se ela faz uma queixa contra esse homem, contra esse marido, como vai ser o dia seguinte dela, o dia a dia dela?

Não é a mesma coisa do cara que recebe um soco num bar, vai pra casa, bota um curativo e vão se bater ou não. Então a chance dessa mulher levar, até o último momento, essa queixa, essa ação penal contra o marido é nenhuma. Raríssimas mulheres levam pra frente. Quer dizer: a lei é errada neste aspecto. Com certeza. Deveria ter um peso diferente. A mulher deveria ter um tipo de proteção, pra intimidar este homem mesmo. “Tem uma ação aí. Eu não vou tirar, não”. Mas como ela vai fazer isso se ela depende dele? Quer dizer: então, a gente acaba, intrinsecamente, colocando isso, dentro do nosso trabalho. Mas tem que ser uma coisa mais sutil porque não é um trabalho como se faz, não é aquela coisa como se conduz uma história, uma proposta, uma tese. A gente mostra uma realidade. Então, fica mais explícito esse tipo de trabalho. É isso.

78 - Oh, Fábio. Muito obrigada, viu?

R – Espero ter ajudado.

79 – Ajudou sim. Espere que eu vou lhe dar uma lembrancinha (um imã de geladeira com motivos da Bahia).

Entrevista com o repórter Marcelo Movschowitz do núcleo de Jornalismo do *Linha Direta*

Repórter do *Caso Rio Negrinho*

Data : 23 de novembro de 2001

1 – Seu nome mesmo é Marcelo...?

R – Marcelo Movschowitz.

2 - Parece que tem um dos seus roteiros que eu olhei... Qual foi? (A rigor, ele conduziu e assina a reportagem que deu origem ao roteiro).

R – Rio Negrinho.

3 – Rio Negrinho! O último que eu peguei, exatamente!

R – Este foi um caso que a gente nem costuma trabalhar, porque a gente sempre busca casos com uma relação, uma história entre a vítima e o criminoso, né? Nesse caso, Rio Negrinho, foi um dia de fúria, assim. O cara não tinha passagem nenhuma, na vida dele, de violência, de polícia, de nada. Um dia dá uma loucura na cabeça dele...Então, ele não tinha uma relação...Mas, a **ação** nos levou a fazer esse caso. Também, depois de dois anos e meio a gente trabalhando (fazendo este programa), a gente busca, sempre, coisas novas. A gente busca, sempre, novidades, né? O que é que eu estava falando?

4 – Você estava falando de sua experiência...

R – Eu, no início do programa, sempre acreditava naquele ditado que diz: Cão que ladra não morde, né? E, hoje, já não. Hoje, eu já tomo, assim, mais cuidado quando recebo uma ameaça, quando...Eu acho sempre assim: uma coisa comum, nos casos que a gente faz, a gente sempre vê que a coisa está mostrando, claramente, como que vai acontecer e as pessoas que estão vivendo aquilo não percebem. Os sinais estão ali. Vai acontecer. E as pessoas sempre acham que não ou então fazem vista grossa, não dão tanta importância a uma determinada situação...

5 – Mas você está falando sobre ameaças que você, como repórter nesse programa, tem recebido...

R – É. Não.

6 – Já aconteceu isso?

R – Já aconteceu...

7 – De ameaças?

R – Já aconteceu duas vezes, de matérias que eu fiz no Rio. Entendeu? Não foram ameaças, propriamente ditas, foram sinais. Exatamente. Entendeu? Já aconteceu de eu receber telefonemas, mensagens que eram uma forma de tentar, não sei, de parar seu trabalho, né?

8 – Telefonemas?

R – É. Mas, isso não foi adiante, né? A gente acabou fazendo o trabalho normalmente. Não teve nenhuma consequência. Foi estranho porque as duas vezes que isso aconteceu foram matérias aqui no Rio.

9 – Que tipos de cuidados você tem? (um tempo) Exatamente, porque você falou assim que, agora, você tem mais cuidados...Que tipos de cuidados você tem?

R – Eu acho assim que a gente, qualquer pessoa, tem que ter determinados cuidados, né? Na vida, né? Eu acho que as pessoas acabam se deixando muito... Achando muito que as coisas não acontecem. Acho que o programa tem esse lado social que eu acho importante, que você vê como as coisas acabam acontecendo, né? Então, por exemplo, se você se envolve...que acontece muito, crime passional...A pessoa se envolve com uma pessoa que ela não conhece bem, né? A gente está cansado de saber que isso é perigoso. Mas as pessoas continuam fazendo isso. O programa mostra como que isso, como que é o mecanismo. Quer dizer: Tudo começa bem...Essa é que é a mesma história que se repete...Tudo começa bem. Depois, começam alguns problemas. A situação se agrava e culmina no assassinato.

10 – E você acha que isso é uma espécie de alerta, para que as pessoas, quando as coisas começam a degradingolar, elas tentarem evitar?

R – Eu acho que a gente tem que está sempre atento aos sinais da vida, em todos os sentidos. Né? A vida sempre nos dá sinais. E a gente tem de saber interpretar. Tem que estar atento pra isso.

11 – Mas que cuidados, para sua segurança pessoal, você toma, como jornalista (repórter) do *Linha Direta*, que, claro, tem um nível de risco?

R – Olha, eu acho assim...Eu, como repórter, já me arrisquei muito. Acho que a profissão em si já é de risco, né? No *Linha Direta*, eu não faço, não tenho nenhum tipo de procedimento de segurança pelo fato de eu ser repórter do *Linha Direta*, não. Até porque, eu acho, que a gente corre risco quando a gente cria uma relação pessoal com o foragido, que não é o meu caso. O meu caso é contar uma história. E contar uma história que já foi investigada pela polícia, pela justiça. Porque a gente trabalha em cima de processos. Não é verdade? Então, eu não tenho uma relação pessoal com o foragido. Então, eu acho que isso diminui minha margem de risco. Mas, muitas vezes, durante as viagens, em locais que a gente vai, que a gente, realmente, não tem nenhum tipo de segurança, né? A gente joga pra Deus, né? Eu já fui pra lugares...Por exemplo, eu já fiz uma matéria que era no Polígono da Maconha, Pernambuco. Aí, eu, quando cheguei na cidade, que é uma cidade cheia de bandidos, cheia de traficantes etc etc. Eu fui fazer o caso Salgueiro. Eu fui fazer o caso de um cabo PM que matou o padre, porque o padre não quis realizar um segundo casamento dele, na igreja. Então, ele matou o padre. Ora, quando eu cheguei na cidade, cidade pequena tudo mundo imediatamente sabe que o *Linha Direta* está chegando na cidade. Foi que eu fiz pela minha segurança? Eu, imediatamente, alardeei o que nós estávamos fazendo ali. O que nos levou ali. Porque senão, todo mundo ia ficar especulando: “Que história? É atrás de mim? Atrás de mim? Atrás de mim? Atrás de mim?” Porque lá tem tanto bandido que eu me senti mais seguro quando a cidade inteira sabia que nós estávamos ali para fazer o caso do cabo PM que matou o padre. Que não era atrás de traficante. Que não era o caso do traficante, do bandido...Que era aquele caso, especificamente. Então, aquilo me deu mais segurança. Porém,, quando nos fomos voltar para pegar o avião em Petrolina, a gente sabia que a estrada que a gente ia ter que pegar, eram quatro horas de viagem, a gente ia sair de madrugada, quatro horas da manhã, era muito perigosa. Então, eu pedi, a gente teve o apoio da Polícia Rodoviária Federal, e fomos escoltados, neste trajeto todo. Então, a gente saiu 4 horas da manhã de Salgueiro, com o carro, na viatura da Polícia Rodoviária

Federal, rodamos, não sei, 100 km, no meio da estrada já tinha uma outra viatura, né? E assim por diante até chegar. Então, são essas as medidas de segurança que a gente toma, né?

12 – Como é que a pauta chega até você?

R – A pauta vem das centenas de solicitações que o programa recebe por mês. Aí tem uma primeira equipe de triagem e, depois, vai para a produção de reportagem. Então, a produção faz uma apuração bem profunda, bem aprofundada disso. Redige a pauta e essa pauta é vendida na reunião, né? Aprovada, pela coordenação do jornalismo, pela direção do programa, ela, então, é encaminhada para o repórter. E, a partir daí, então, o produtor de reportagem já sai da história. Quer dizer: fica tudo sobre responsabilidade do repórter. É diferente do jornalismo diário, aonde você tem, o tempo todo, a relação com a redação, com apoio daquela produção ali, daquele produtor da pauta, que todo problema que o repórter tenha, ele geralmente se reporta e tem aquela base ali. No nosso caso, não. A partir do momento que o repórter pega a pauta, ele assume a responsabilidade sobre aquilo. Então, por exemplo, se eu for viajar...Eu peguei uma pauta e vou viajar, eu tenho, pra minha própria tranquilidade, pra minha própria segurança, de checar tudo que me foi passado naquela pauta. Eu não pego aquela pauta e vou, cegamente, trabalhar em cima daquilo que está ali. Eu ligo pra todo mundo. Eu confirmo tudo. Pra poder fazer o deslocamento. Porque o deslocamento nosso é caro, difícil, pesado, a gente carrega muito equipamento, não é? A gente viaja pra muito longe, porque a gente...A nossa política aqui é que não haja fronteiras para que a gente consiga uma boa história. Então, aonde quer que seja. Eu já fiquei em lugares, assim, que...por, exemplo, já fiquei numa cidade, no norte de Minas Gerais, que não tinha lugar pra gente comer. Não tinha restaurante, não tinha pousada, não tinha nada. A gente ficava em situação, realmente, difícil. Porque, a gente trabalha assim, a gente não tem que ter fronteira nenhuma atrás de uma boa história, pra ter uma boa história.

13 – Qual é a formação dessa equipe. Quem é que vai nessa equipe?

R – Bom, nessa equipe, inicialmente, quando nós começamos, nós tínhamos: o repórter, o produtor que não é jornalista, não é produtor de reportagem, é produtor vindo da CGP, da Central Globo de Produção, ou seja, um produtor de novela, o cara que lida com a operação de gravação da novela, ele dá o suporte para que essa operação funcione. Então, esse produtor veio trabalhar com a gente. É uma função operacional que, depois, acabou evoluindo para um apoio jornalístico, também. Mas, no início, não era. Quer dizer: ela evoluiu pra isso. E aí variou muito de acordo com cada produtor,

quem tinha mais interesse, quem tinha mais vontade, capacidade, mais tino para aquilo, uns sim, outros não. Mas, acabou evoluindo neste sentido. Então, o repórter, o produtor, o cinegrafista, o operador de vídeo, o operador de áudio e o *caboman*.

14 – O cinegrafista é o *cameraman*.

R – É o *cameraman*. É. Então, no início, era assim.

15 – Uma equipe de quantas pessoas?

R - Repórter, produtor, cinegrafista, operador de vídeo, operador de áudio, *caboman*. Seis pessoas viajando.

16 – *Caboman* é o que chamam, em cinema, de maquinista, né?

R – *Caboman*, neste caso, é o cara que ajudava a montar equipamento, montar uma luz, montar uma câmara, fio, tudo. Porque, com isso, a gente tinha quase 400 quilos de equipamento que você tinha que carregar. Uma coisa nesta história e que nós acabamos perdendo o *caboman*, por questões, sempre, relacionados a custos operacionais. E, agora, recentemente, houve uma nova mudança, que a nossa equipe, então, passou para aquelas três pessoas: um repórter, o cinegrafista e o auxiliar, que é a equipe básica de jornalismo, que a gente chama de UPJ, aqui na Globo.

17 – Esse auxiliar absorve a função de produtor?

R – Não.

18 – É o repórter que absorveu a função de produtor?

R – É. Exatamente.

19 – Essa é uma orientação mais recente.

R – Isso é uma coisa bem recente.

20 – De quanto tempo pra cá?

R – De...um mês pra cá, menos de um mês pra cá. Então, é uma experiência nova pra gente. Porque a gente sempre buscou o seguinte: O *Linha Direta* é a união de duas centrais, que, até então, nunca se uniram. Que era a CGJ – Central Globo de Jornalismo – e a CGP – Central Globo de Produção -, que é o Projac. Quando houve essa fusão entre jornalismo e produção, a idéia era que nós tivéssemos um programa jornalístico, que a nossa parte de reportagem tivesse a qualidade de novela. Então, pra isso a gente precisa ter um equipamento diferente, mais sofisticado, a gente precisa ter uma operação de áudio, porque no jornalismo do dia a dia você tem um microfone ligado à câmara e acabou. Né? No nosso caso, não. Toda nossa captação de áudio passa por uma mesa, por uma equalização, a gente busca a imagem da melhor qualidade possível, em termos de luz, de textura, de plano. Entendeu? É um trabalho mais sofisticado, mais demorado, mais difícil de ser realizado. Por que? Porque você busca fazer jornalismo com qualidade de novela. Mas, só que na novela, quando você grava uma novela, você grava num estúdio preparado pra isso. E no nosso caso, a gente grava onde quer que seja. Então, por exemplo, eu vou fazer uma entrevista num local aberto, eu preciso ter qualidade de áudio. Mas, é o vento? E os sons externos? Eu preciso ter uma luz boa. Mas, se o sol não está me proporcionando uma luz boa? Entendeu? Esse é o nosso desafio: é vencer às adversidades e buscar a melhor qualidade possível.

21 – E já ocorreu de você precisar refazer?

R – Olha, ocorre de você precisar refazer, por questões técnicas, não é? Você, por exemplo, depois que faz uma gravação, você revisa esse material e aí, já aconteceu da gente identificar problemas de áudio, problemas de vídeo e ter que refazer. Isso é muito raro. A gente luta ao máximo pra evitar que isso aconteça. Porque, no *Linha Direta*, você está mexendo muito com as emoções das pessoas. E é difícil. Veja bem: uma pessoa que tem uma tragédia na família, vive um drama familiar, de repente, chega uma equipe do Rio de Janeiro, que a pessoa não conhece, nunca viu, nunca me viu, não sabe quem eu sou, enche de equipamento ali e busca a alma daquilo ali. Entendeu? Então, é complicado, não é? Então, é complicado, não é? Então, você ter que refazer o problema técnico, você está correndo o risco de perder aquela emoção ali que você teve inicialmente.

22 – E por problemas técnicos da investigação, já ocorreu? Por exemplo, alguma apuração que você fez que teve alguma falha e que o chefe de reportagem mandou você refazer? Ou buscar um ou outro aspecto que você não tinha atinado...

R – Não. No meu caso, não e acredito que, com os outros repórteres, também não. Pelo seguinte: porque antes da gente sair do Rio pra fazer uma matéria, isso já foi muito trabalhado, já foi muito estudado, muito discutido. E, durante a matéria, e aí cada repórter deve ter o seu método. Mas, no meu caso, eu costumo, tipo dois dias antes de eu voltar e enquanto tiver tempo hábil, e já tendo o material gravado, no final da matéria, mas, com tempo hábil, então, eu faço um balanço com a chefia aqui no Rio. A situação é essa. Se confirma, se não confirma. O quê é que deu a mais. Quando a gente sai com uma pauta daqui, o mínimo...

23 – (Confirma) Com Gustavo (Vieira)...

R – É. Com Gustavo Vieira e Flávio Araújo. O mínimo que a gente quer é fazer além daquilo. Então, geralmente, a gente traz mais que o previsto. Nunca menos. Nunca menos. Mas, é claro que há problemas operacionais, acontecem imprevistos. Mas tudo é contornável.

24 – A pauta é decidida em última instância...Com o Milton Abirached, né? Ele que dá a aprovação final, né?

R – É.

25 – Agora me diga: Quanto tempo você leva fazendo a matéria desde o momento em que você pega a pauta pela primeira vez até ela estar pronta, depois do trabalho de apuração em campo?

R – Até eu apresentar o trabalho final?

26 – Exato.

R – Digamos assim: eu recebo a pauta hoje; em média, eu tenho um dia para fazer este trabalho, que eu lhe falei de confirmação, da apuração minha, já sou responsável pela pauta.

27 A pauta que já passou por uma pré-apuração (pela equipe de jornalistas produtores de pauta).

R – Que já foi apurada, que já é uma pauta, uma pauta concreta, na minha mão. A partir daquele momento, já é minha responsabilidade. Então, eu tenho que confirmar aquilo tudo. Aí, eu viajo. Em

média, eu gasto uma semana, oito dias, no máximo, 10 dias, estourando 10 dias, em campo. Aí, volto. Qual é o procedimento? Ora, eu trago 12, 14 fitas gravadas. Cada fita tem meia hora, então tem seis, sete horas de material bruto. Então, vou pra ilha de edição. Então, eu transformo esse material bruto, essas sete horas de material bruto, em uma hora e meia. Isso a gente chama de copião. Quer dizer: eu faço uma limpeza geral, uma lapidação, neste material bruto e isso se chama copião. Feito o copião, a gente passa para o relatório. O que é o relatório? O relatório tem uma primeira parte que é padrão, que é uma espécie de índice, uma espécie de referência, onde qualquer pessoa que pegar o relatório as primeiras e principais informações elas já estão ali naquele cabeçalho, vamos dizer assim. Então, isso é padronizado. Depois, a gente conta a história. Aí, cada repórter tem sua maneira de contar. Cada um tem seu estilo. Aí é livre. Então, o que eu vou fazer? Contar aquela história. Então, não é um texto de televisão, de matéria de TV. Também, não é um texto de jornal. Também não é um texto de rádio. É um texto livre. Isso eu acho interessante que é uma maneira... Por exemplo, eu sempre trabalhei em televisão e sempre fiquei restrito àquele texto padrão, *off* de repórter de TV. E agora não. Eu tenho mais liberdade de ampliar isso, de exercitar mais isso.

28 – Você não teve experiência no jornalismo impresso?

R – Não. Eu trabalhei uma semana num jornal, mas pela linha, eu nunca mais voltei. (risos gerais). Eu trabalhei em rádio, gostei muito. E em televisão. Eu sou mais cria de televisão, mesmo.

29 – Mas em editoria policial, sempre?

R – Não.

30 – Geral?

R – Geral (noticiário de cidade). O que eu nunca gostei foi esporte. E também nunca fui um aficionado por matéria policial, não. Mas, sempre tive um perfil investigativo. Sempre gostei de me aprofundar, não é? O que num VT normal de televisão você não tem muito tempo pra isso. Então, pra mim, isso foi bom. Então, voltando ao relatório... Feito o relatório, que inclui esse cabeçalho mais toda a história. Depois, a gente ainda faz um resumo controlado das fitas usadas, número de fita, *time cold* (?), uma espécie de decupagem.

31 – O que é *time code*?

R – *Time code* é o seguinte: as câmaras, o equipamento que nós usamos, que são *betamax*, *betacan*, que são da Sony, esse equipamento tem um *time code*, que é o seguinte: em qualquer equipamento que você colocar aquela fita...Vou fazer uma comparação com o videocassete. Você bota a fita no videocassete, então você vai marcar ali, você pode *resetar* e dizer assim, bom, aquela imagem está a 30 minutos do meu zero. O *time code* consegue ler, em qualquer equipamento, em qualquer local aquela marcação que você faz.

32 – Quanto cada depoimento gastou em termos de segundos?

R – *Time code* é por definição assim: eu gravo na fita, então, estou zerando meu *time code*. Do zero ao 10. Este *time code* de zero a 10...Este ponto zero e este ponto 10 serão ponto zero e ponto 10, em *time code*, em qualquer equipamento ou câmara que eu colocar esta fita.

33 – Ah tá. Não significa minutos e segundos...

R – Não. Significa minutos e segundos. Só que ele tem uma capacidade de leitura específica daquela fita. Se eu coloco uma fita de VHS no videocassete, eu tenho que zerar e calcular tudo novamente. O *time code* imediatamente já lê.

34 – Mas a medida dele é minuto e segundo?

R – É minuto, segundo e fração de segundo. São os *pens*. (?) Então, ele tem uma coisa muito certa. Pra decupar é o ideal. E depois disso vai pro roteirista.

35 – Me diga uma coisa: mas, tem uma sessão, uma reunião, uma sessão de exibição deste copião e apreciação desse relatório do jornalista, não é?

R – Tem.

36 – Você está sempre nesta reunião?

R – Não. Depois que eu encaminho este material para o roteirista...

37 – Você passa direto para o roteirista? Não passa pela coordenação?

R – Passo direto para o roteirista. Depois, a outra equipe de produção vai ter acesso a esse material. Só depois que o roteiro sair. Por que? Aí, eu passei o material pro roteirista, a gente troca figurinhas. Dependendo do caso, dependendo da situação, se precisar a gente conversa e tal. Saiu o primeiro roteiro, o primeiro roteiro ficou pronto, onde eu estiver, no Brasil, eu recebo por fax pra gente dá uma conferida. Feitas as modificações, geralmente tem umas pequenas coisas que são modificadas. Então, a nossa equipe aqui, o George, o Marcel, o Flávio, o Gustavo...São feitas as alterações necessárias, sai o texto definitivo. Com esse roteiro, vai pintar uma reunião com o pessoal da produção e do jornalismo. Produção: cenário, figurino, direção, simulação...

30 – Eu participei de uma dessas reuniões de pré-produção, de preparação das gravações das simulações.

R – Onde o pessoal do jornalismo sempre está presente para tirar qualquer dúvida. Nem sempre o repórter. Porque o repórter, muitas vezes, já está viajando e não pode vim pra esta reunião.

31 – Então, a coordenador (de jornalismo) substitui (o repórter).

R – Exatamente. Na verdade, o contato direto com a matéria, com o caso, praticamente, termina, quando eu entrego para o roteirista. Porque daí pra frente, eu acompanho de longe, posso acompanhar de longe. Você perguntou quanto tempo, né? Quanto tempo leva. Vamos calcular: uma semana pra gravar, uma semana pra editar (copião) e escrever o relatório...Quinze dias, em média, pra reportagem, relatório, finalização (copião).

32 - Que critérios/cuidados são os mais observados pelo repórter na apuração?

R – Bom. Geralmente, a gente tem que ter o respaldo jurídico pra tudo que a gente coloca na televisão. (Entra uma moça na copa, onde a gente está fazendo a entrevista e diz: - Uma fita que você estava querendo, Barra Grande, Bahia, Baía de Camamu...Ele agradece e continua) Então, a gente tem que tomar muito cuidado pra somente colocar o que está já no processo. Porque, se a gente foge disso, a gente está especulando. Entendeu? Às vezes, você tem uma informação nova, que foge do processo, isso é muito estudado antes de colocar no ar. A gente não deixa de colocar, a

gente não omite nenhum tipo de informação. Mas, a gente tem esta preocupação de estar respaldado no processo. Então, se a gente tem duas versões a gente coloca: tem a versão da justiça e tem essa versão. Entendeu? Mas, a gente trabalha, sempre, com este respaldo jurídico. Tanto que o programa antes de ser exibido, ele passa pelo corpo jurídico da Rede Globo, que vai avaliar desse ponto de vista, jurídico. Se a gente está indo longe demais, se a gente está cometendo algum erro, se nós estamos correndo algum risco. Porque é um programa de rede nacional, é um programa que lida com justiça. A gente tem que está respaldado.

33 – Em que momento ele passa por este departamento jurídico?

R – Quando ele está pronto. Quando ele está finalizado.

33 – O programa todo, com os dois casos...

R – Finalizado. Como se eu fosse exibir. Então, ele apresentado pros advogados a tempo de se...

34 – Que olham também os processos, né?

R – Eles não têm necessidade de um aprofundamento maior no processo. A necessidade deles é assistir ao programa como ele será exibido. E ver se, dentro daquele contexto, tem alguma coisa esquisita. E dependendo da situação, então, vamos consultar o processo... Enfim, buscar as respostas.

35 – E já ocorreu alguma vez deles não recomendarem alguma exibição do programa?

R – Não. A exibição, não. Mas já ocorreu de haver algum tipo de modificação, né? Enfim... E a gente tem, também, uma preocupação de preservar as pessoas. Às vezes, as pessoas se expõem demais. Às vezes, as pessoas se expõem demais. Às vezes, ela coloca, ela faz acusações que as deixam passíveis de levar um processo. A gente procura não colocar isso no ar...

36 – Os depoentes?

R – É, os entrevistados. Então, a gente tem uma preocupação em não prejudicar as pessoas que estão nos dando entrevista. A gente nunca faz isso. E a gente tem uma orientação aqui, muita clara e firme do Milton, que é o diretor geral do programa, de fazer um trabalho ético. Então, se eu digo

pra meu entrevistado: “Eu não vou te identificar”. Pode ter certeza que ele não será identificado. Então, a gente não usa artifícios, como eu me identificar, por exemplo: “Sou do Globo Rural, vamos fazer uma entrevista aqui”. Enganar. Não. A pessoa está me dando entrevista, mas ela está consciente que está dando uma entrevista para o programa Linha Direta. Sempre. Então, a gente tem uma preocupação muito grande de não prejudicar as pessoas, de não passar de um limite, vamos dizer assim, que a gente tenha, de invasão. De invasão. E fazer um trabalho mais limpo possível. As pessoas, às vezes, nem acreditam, né? Mas, a orientação que a gente tem é essa e é assim que a gente trabalha.

37 – Agora, venha cá, Marcelo. Quando você disse assim que vocês se atém ao processo...Não é facultada a vocês a liberdade de investigarem e produzirem novas coisas, de descobrirem novas informações?

R – Foi o que eu lhe disse desde o início. Quando a gente sai daqui a gente quer o além disso. Porque o que já está ali...Agora, a preocupação é exatamente essa. Eu sempre estar ligado ao processo. Porque senão...Quando a gente vai fazer uma história dessas, quantas histórias paralelas surgem?! Quantas dúvidas? Quantas informações? Quantas? Milhares. Se você não souber filtrar isso daí, você fica maluco. Porque você vai contar uma história, sempre há milhares de ramificações e você tem um tempo pra contar aquela história para um público do Brasil inteiro, que vai ter, aí, 18 minutos pra entender aquilo. É um trabalho de tradução, de traduzir. A gente tem que traduzir aquilo ali. Porque, sempre, é muito maior. A gente filtra, traduz aquilo.

38 – Que outros tipos de armadilha o repórter tem que evitar no trabalho de apuração?

R – O repórter tem que evitar o envolvimento...No caso de seqüestro, chama-se síndrome de Estocolmo, né? O seqüestrado se envolver com... Então, a gente tem que evitar o envolvimento. A gente tem que evitar uma visão passional, no caso. Você tem que manter um distanciamento. Pra que? Muitas vezes você está convivendo, ali, com uma família, durante uma semana, você acaba se envolvendo, afetivamente. Sem dúvida nenhuma. E isso é perigoso. Porque a família sempre coloca a vítima, o morto... É sempre um santo.

Entendeu? Sempre um santo. A família tem sempre uma visão, naturalmente, muito parcial e particular. E a gente tem que filtrar isso. Então, isso é um risco...

39 – Eles sempre colocam como um bonzinho, um mártir da situação...

R – É. E a gente tem sempre que tomar cuidado com isso. A gente tem sempre que tomar cuidado com as relações políticas, principalmente. Porque a gente é sempre procurado. Dependendo da cidade. Geralmente, são cidades pequenas, né? Então, o prefeito quer jantar contigo... Então, esse tipo de coisa é melhor fugir.

40 – (Irônica, maliciosa) Tentar uma cooptação...

R – Não. Isso é muito raro. Geralmente é assim: as pessoas querem estar perto, tirar fotos, saber como é que é. E os políticos adoram, não é?

41 – Manipular também...

R – É. Os políticos adoram. Você tem que tomar muito cuidado com isso. Exatamente de não se deixar manipular. Nem pela família, nem por autoridades. Ninguém. Entendeu?

42 – (finalizando a entrevista) Beleza. Você já falou que não trabalhou com jornalismo impresso, não é? Só aqui na televisão. Eu acho que nós pegamos tudo.(risos). Muito obrigada, viu?

R – Nada.

Entrevista com o apresentador do programa *Linha Direta* Domingos Meirelles**Data: novembro de 2001**

1 – Eu notei que há procedimentos, normas de segurança em relação à equipe. Né? Por conta do formato, do enfoque do programa que trata de crimes. O senhor é a pessoa da equipe que está em alta exposição, toda semana, no vídeo. O senhor já recebeu alguma ameaça?

R – Não, não, não. Eu tenho uma vida normal. Porque eu trabalhei muito tempo no Rio de Janeiro. Aliás, quase toda a minha vida profissional foi vivida aqui no Rio de Janeiro. E eu tenho algumas teses em relação a essa questão. Quando você mente. Né? Quando você inventa alguma coisa sobre um determinado acusado. Né? Vamos dizer assim: um bandido. Um criminoso. Vamos dizer assim, que é mais abrangente. Então, se você acrescenta alguma coisa, aí, é que fica complicado. Mas se você diz exatamente o que ele é, tudo bem. Porque ele tem consciência do tipo de papel que ele representa, no universo do qual, talvez, ele não vê a gente como representante. Entendeu? Eu tive vários exemplos disso ao longo de minha vida profissional. Então, se o sujeito é traficante e se você diz que ele é traficante, tudo bem. Ele é traficante. Ele sabe que ele é traficante. Tem até orgulho disso. Né? Por exemplo: Se você acusa um estelionatário de ser assaltante, ele vai se sentir profundamente ofendido. Ele não vai te perdoar isso pelo resto da vida. Porque o estelionatário, ele se considera um criminoso muito inteligente. Né? E tem quase como prazer mórbido em passar as pessoas (pra trás)...em lesar a boa fé das pessoas, em enganar as pessoas. Então, confundi-lo com um bandido comum, um desqualificado intelectualmente, um Zé-ninguém que precisa de uma arma pra dá um golpe, isso é a pior das ofensas. Então, essa é uma regra básica. Não é? Se você não exagera, se você não inventa, não há muito que temer. Porque eles sabem exatamente os crimes pelos quais eles, de uma certa forma, estão sendo procurados. Eu me lembro de um caso...Eu trabalhava numa outra emissora...E eu tinha comprado uma carreta roubada na Bolívia e precisa trazê-la de volta pro Brasil. O meu plano foi um pouco ingênuo...E eu já tinha comprado a carreta em Santa Cruz de La Sierra e eu precisa trazê-la e a minha primeira alternativa e única mostrou-se inviável. Eu procurei o consulado brasileiro...Expliquei...Abri o jogo. Eu disse: Olha, eu comprei uma carreta, ela está aqui, preciso tirá-la daqui. O cônsul, vice-cônsul, enfim, um funcionário que levou, então, um brasileiro. E ele vinha me dizendo, pelo caminho: “Olha, ele é bandido. Ele mora aqui. Mas é uma pessoa muito conceituada. Tem um bom trânsito com as autoridades bolivianas. E, certamente, ele vai te ajudar até porque é um pedido do próprio consulado. Então, eu entrei, e

quando eu cheguei perto, eu já percebi o tipo de negócio dele. Ele trabalhava com carros...Essas caminhonetes importadas.Né? Pajero. Né? Ele era especializado em Pajero. E ele me recebeu muito bem...Me explicou tudo. E eu notei, num momento, em que eu olhei pra porta, que alguns membros da equipe estavam muito nervosos. Porque aquela equipe...Apesar de eu estar em outra emissora, muitos tinham trabalhado comigo no *Globo Repórter*, durante alguns anos. Eu os levei pra este outro trabalho, que era meu trabalho de estréia nessa emissora. E, bom. O sujeito me explicou tudo que eu devia fazer e quando eu retorno... “Você deu uma porrada nesse cara no último *Globo Repórter*”. Eu disse: “Eu? Como?” “Mas, é claro. Como é que...?” Enfim, em síntese. Eles tinham uma fita. Eu fui ver no Hotel. Eu tinha realmente dado um pau naquele sujeito. Ele era acusado de homicídio, formação de quadrilha, contrabando de soja, contrabando de armas e receptação de veículos roubados. E é exatamente o que ele faz.

2 – Que coleção, em?

R - Uma coleção de crimes. Né? Mas eu não acrescentei nada além do que ele já sabe. Então, ele sabia, o tempo todo, quem eu era. Mas, num primeiro momento, eu não me lembrei dele e ele me tratou (bem)...Não pelo fato de eu estar ao lado de um funcionário do consulado. Mas, ele me ajudou em outras coisas que não eram...Ele me levou, inclusive, a gravar coisas que eu nunca tinha gravado. Ele foi gentil comigo. Porque eu fui correto com ele. Quando eu fiz uma matéria sobre roubos de caminhões, eu apresentei uma ficha...Eu disse: “Esse cavalheiro está sendo procurado por esses crimes”. Eu não acrescentei, nem disse: “Olhe. Ele é um terrível bandido. Ele é um facínora”. Não. Ele está sendo procurado por isso, isso, isso. Então, quando você respeita essa regra básica de não acrescentar...Por isso eu procuro...Eu não tenho raiva...Quando eu conto uma história, eu não tenho raiva do assassino. Nem demonstro um ódio pessoal por ele. Até por uma questão, uma visão minha mesmo. Né? Eu acho que também o assassino é uma vítima. Eu até já te falei rapidinho num outro dia. Ele sabe que é um assassino. Foi ele quem cometeu o crime. Então, não há muito que (temer)... É claro que eu tenho que ter alguns cuidados...Mas, não que seja nada que me leve à paranóia...A trocar fechaduras...A andar cercado de cadeados. Não. Isso não.

3 – Então, o senhor adota algumas medidas de segurança...

R – Não, não. Na verdade, eu vou a todos os lugares que uma pessoa vai. Não fico olhando para os lados...Não fico...

4 – Isso não reflete na sua vida social...

R – Não, não muda a minha vida. Agora, como eu tenho hábitos regrados, eu sou uma pessoa que não ando me enfiando aí...Entendeu? Eu tenho uma vida comum. De qualquer jornalista...

5 – De qualquer pessoa que mora numa cidade violenta, como o Rio de Janeiro, né?

R – Como o Rio de Janeiro.

6 – Você me falou no dia em que fomos apresentados que há um diferencial, uma maneira diferenciada de como um senhor apresenta e a maneira como seu antecessor apresentava. Qual é essa diferença básica?

R – É. Na verdade, até dizer isso é...Pode parecer um pouco deselegante. O meu companheiro, ele tinha um pouco...Vamos dizer assim...Ele se preocupava muito com o bandido. Né? Ele gostava muito de fazer entrevistas com os presos. Né? Eu, praticamente, não faço entrevistas com os presos. Então, é...

7 – Com os foragidos (capturados)?

R – Com os foragidos depois de presos. E ele tinha realmente uma certa...Como eu vou dizer isso...Tinha, como dizem os argentinos, uma certa gana. Né? Eu apenas conto uma história. Porque eu acho que nessas “tragédias gregas”. Que têm alguns elementos clássicos do teatro grego. Né? É um pouco difícil até separar quem é...Porque todos são vítimas. Não sei se você está entendendo. Até o próprio...Por que o assassino é uma vítima? Também? Porque ele é vítima dos valores da sociedade em que ele vive. Que são comunidades, muitas vezes, pobres. Né? Extremamente conservadoras. E com um código de valores morais extremamente conservador. Coisas assim do gênero: a honra tem que ser lavada com sangue. É o ritual da purificação pelo sangue. Né? Então, eu entendo...Não é que eu entenda...Mas, existem casos, assassinatos, em que, realmente, o assassino é, antes de tudo, um demente. Ele é um doente, um psicopata. Pra isso não precisa ter nenhuma iniciação psiquiátrica ou psicanalista pra que você chegue, rapidamente, a este diagnóstico. É uma pessoa gravemente enferma. Né? Na medida em que eu tenho essas leituras muito claras pra mim, eu não tenho que ficar com muita raiva ou com muito ódio daquilo...Eu conto a história só. “Olha, só foi isso”. Até porque eu seria incapaz até de entender...Entender no

sentido de compreender as motivações subjacentes que teriam empurrado aquela pessoa a cometer aqueles atos de loucura momentânea.

8 – Então, o senhor atribui a violência a um contexto mais social...

R – Claro. Claro. Muitas vezes, o verdadeiro responsável por aquele crime não aparece no programa. Entendeu? Aliás, eles nunca aparecem no programa. Você tem sempre um coadjuvante que assume o papel principal. Mas, se a gente for procurar quem é, realmente, o verdadeiro criminoso, ele não aparece no programa. Às vezes, ele está em Brasília.

9 – (risada minha) A mudança de apresentador, portanto a mudança de estilo de apresentação do programa atendeu a alguma orientação, a alguma mudança nova na linha editorial do programa? A linha editorial exigia uma reorientação?

R – Ninguém nunca me deu nenhuma orientação, dizendo “faça assim”. Acho que eles já me conheciam...Trabalhei onze anos no Globo Repórter...Acho que as pessoas já sabiam a maneira como eu pensava politicamente...Eu nunca recebi uma orientação da direção, nem do Milton (Abirached), nem do próprio Evandro, que foi a pessoa, também, com quem eu conversei, que era o diretor de jornalismo (da CGJ, da Central Globo de Jornalismo), dizendo: “Olhe, passe a ter esse tipo de postura, diga isto, não aquilo”. Nunca ninguém...Eu apenas recebi a notícia que iria substituir o Marcelo (Rezende). Não entraram em considerações sobre as razões. Eu, até por questões de elegância com meu companheiro de trabalho, também não perguntei. E comecei a fazer o programa com o meu tom, com a minha visão de mundo.

10 – E qual é o tom ideal do apresentador do *Linha Direta*?

R – Eu acho que é mais ou menos o tom que eu tenho tentado imprimir ao programa. Manter uma certa isenção diante dos fatos. Contar uma história. Sem manifestar...Vamos dizer assim...Um ódio preconcebido em relação a este ou aquele personagem da tragédia que está sendo, de uma certa forma, exibida pelo programa. Não é? E eu acho que é o tom que eu me mantenho. Eu conto uma história. E o telespectador julga, avalia...E a Justiça cumpre, depois, o seu papel. Né?

11 – Qual o conceito básico que pauta a concepção do programa *Linha Direta*?

R – O programa tem um compromisso de...Vamos dizer assim...Localizar foragidos. Criminosos que já foram condenados ou que sobre eles já existe uma ordem de prisão determinada pela Justiça...E o objetivo é localizar esses foragidos a fim de que eles sejam submetidos a julgamento. Em princípio, é este o objetivo: localizar criminosos que estão sendo procurados pela Justiça.

12 – É dada uma ênfase à prestação de serviço...

R – Sim, está embutido um...Talvez o sucesso dele se explique, exatamente por esta função social que o programa exerce. Né? Na medida em que ele ajuda a localizar foragidos que o aparelho judicial, ou judiciário, não consegue localizar. O programa oferece este tipo de contribuição. É uma parceria com o grande público, com a sociedade brasileira. Né?

13 – E...Exato. Ele propõe uma parceria com o público...Abre canais para o público não só sugerir pautas, como também para denunciar foragidos reconhecidos pelo Brasil inteiro...Ele propõe uma parceria. O programa...

R – Eu acho que, talvez, um dos sucessos...Uma das razões do programa... É que num país que se caracteriza pela impunidade em quase todos os níveis, né? Talvez um...Para que você saiba, um dos momentos de mais...de pico de audiência é quando ocorre uma prisão. É quando o cidadão comum, em sua ótica pessoal, ele vê que foi feita justiça. Aquele criminoso que era procurado, esse foi pra cadeia. Talvez, nem todos que ele gostaria que fossem pra cadeia tenham tido o mesmo destino. Mas, pelo menos, aqueles foram para a cadeia. Então, é como se a sociedade tivesse... É...Não é um sentimento de vingança, não. É...

14 – Realizando uma catarse, por exemplo?

R – Pode ser quase que uma catarse. Eu não diria ainda uma catarse. A catarse é uma outra...

15 – Purificação, expiação, alívio de tensão também, né?

R – Não. É de ver que aquele criminoso... “Este não escapou”. Embora uma parte deles...

16 – É porque este sentimento de impunidade...

R - É muito grande neste país.

17 - É muito grande neste país. E causa muita indignação na opinião pública.

R – E é este sentimento de indignação...Quer dizer...Ele diz: “Bom, esse sujeito eu conheço que ele mora aqui na esquina...” Ele tem como avisar ao programa...Tem toda uma estrutura que acolhe a denúncia dele. E afim que a prisão seja efetuada. Então tem muito dessa coisa...Esse sentimento de indignação encontra um canal...Vamos dizer assim...Que lhe permite escoar esse sentimento de revolta e de ver que as coisas não funcionam...Pelo menos este aí vai pra cadeia...Esse aí...Né? Às vezes, até um criminoso menor! Existem crimes muito maiores que continuam impunes.

18 – Daniel Filho conta em seu livro *Circo Eletrônico* que ajudou a construir o programa, dando as diretrizes básicas, a partir de uma pesquisa que detectava um segmento de audiência que estava disponível em casa e não estava ligando a televisão. Ele escreveu que, em 1998, não havia, na TV Globo, nenhum programa popular com caráter de utilidade pública. E que foi pegar um programa antigo, que havia feito em 1990, chamado *Linha Direta*, inspirado, baseado, por sua vez, num documentário chamado *The Thin Blue Line*. No texto, fica claro que o tipo de prestação de serviço, que a escolha de um programa de prestação de serviço é consequência de uma oportunidade de venda do produto a uma faixa de público não contemplada. Aí, eu pergunto ao senhor qual é a extensão, a importância e a relevância da prestação de serviço no programa *Linha Direta*?

R – Por esses motivos que eu, de uma certa forma, acabei de expor, né? Ele cumpre uma função social. Ele preenche uma lacuna. Ele permite ao cidadão comum...Vamos dizer assim...a...a...não é que seja a satisfação...Mas, o sentimento de que alguma coisa foi feita pra que mais um crime não ficasse sem castigo. Essa relação de crime e castigo é muito interessante na cabeça do cidadão. Então, ele acha que deve ser punido. Que todo crime deve ser punido. O crime de colarinho branco nesse país é...Já Anísio de Carvalho, o professor de formação anarquista, professor da Escola de Polícia do Rio de Janeiro, ele já dizia que o Brasil era o país da impunidade. Ele disse isso, mais ou menos, em 1912. Né? Onde se podia cometer toda sorte de crimes, desde que fossem planejados, que eles dificilmente iriam a julgamento. É um clássico o trabalho que ele fez, em 1912.

19 – O senhor conhece esse documentário *The Thin Blue Line*?

R – Não. Não.

20 – E o senhor tem conhecimento qual é a origem dele? Porque eu queria ter essa informação pra mim mesma, pra ver se eu corro atrás dele.

R – Pelo visto é um programa da BBC de Londres. Pelas características...Eles não disseram se era americano ou inglês?

21 – Não.

R – Deve ser da BBC de Londres.

22 – O *Linha Direta* é um programa de jornalismo?

R – Ele é um casamento entre a dramaturgia e o jornalismo. Ele é um programa híbrido, né? Ele se baseia em fatos reais, que são contados de uma forma...Vamos dizer assim...Dramatizadas. Há uma...Vamos dizer assim...Uma representação cênica de histórias que estão contidas nos autos do inquérito ou no processo. Então, pra que não ficasse um programa só o promotor falando, só as vítimas, se dramatiza aquela história. Se diz: “Olha, foi mais ou menos assim”.

23 – Pra dar uma dinâmica...

R – Pra dar uma dinâmica e tornar o programa um pouco mais ágil, dentro da estrutura da grade que exige esse tipo de tratamento.

24 – Curiosamente, no *site* da Globo, o programa está na grade de programas de entretenimento. O senhor sabe por que isso? Por que não está entre os noticiosos?

R – É. Porque na verdade ele não é um noticioso. Não é? Ele não só tem o rosto, como a estrutura muito diferenciada dos outros programas, né? Acho que é o único programa da casa em que duas centrais (CGP E CGJ) se juntam para produzir um produto híbrido. Você tem a produção que trabalha com outros elementos e o jornalismo com sua postura clássica, né? Então, são duas centrais que se juntam...Aquilo, por exemplo, que você já deve ter assistido, a “leitura de caso”, que é como é eles chamam...Isso não existe (no jornalismo)...Isso é uma coisa típica de teatro. Chamada

“leitura”, na peça. A peça é lida, discutida antes da montagem da sua própria...Dos ensaios, não é? É feita uma leitura. Então, lá em baixo, agora, eles estão fazendo uma leitura...

25 – É. Uma reunião de pré-produção.

R – Seria uma reunião de pré-produção. Mas é um procedimento típico do teatro essa preocupação com a...E agora, muita gente pergunta: E o programa erra? Dificilmente eles erram. Eu digo isso pela quantidade de correções que eu faço nos textos que eu leio. Às vezes, eu sou obrigado a repetir falas, porque o (departamento) jurídico (da TV Globo) acha que eles não reproduzem, talvez com exatidão, a denúncia da promotoria ou a sentença. Entendeu?

26 – Não, não entendi. O senhor tem que gravar outra vez a cabeça?

R – Eu regravo outra vez a cabeça, o quê mostra a preocupação muito grande da casa...Não é que eu tenha cometido nenhum erro de concordância...

27 – Não isso aí eu entendi perfeitamente...Porque eu sei que há um momento que vai pro setor jurídico...

R – Ele lê e diz: “Olhe, há uma diferença entre esse tipo de palavra, esse tipo de conceito e o que está aqui”. Então, eu sou obrigado a...

28 – É uma orientação jurídica...Pra evitar problemas.

R – Isso mostra como o programa é cuidado. Há uma preocupação muito grande em que ele fique o mais próximo possível dos autos. Entendeu? Do que é narrado nos autos. Então...

29 – O setor jurídico também lê os processos?

R – Claro. Por que eles fazem isso?

30 – Pra comparar. É porque o repórter que eu fiz essa pergunta me disse que não.

R – Não, não. O jurídico também lê os processos e...

31 – Dos acusados foragidos.

R – Uma coisa: discute-se muito sobre furto e roubo. O furto é sem uso de arma de fogo ou sem violência. Não é? O roubo ocorre mediante violência ou emprego de arma, pode ser de fogo, arma branca. Então: “Foi roubado”. Não. “Foi furtado”. Então, há uma preocupação assim muito grande com expressões, com referências. Quer dizer, é um programa que, embora muita gente até não saiba, ele é extremamente...Como que se diz...Monitorado não só pelo Milton (Abirached), diretor do programa, como também pelo departamento jurídico. Você vê pelo repórter que fez a história, né? Ele é muito controlado para que ele procure expressar realmente o tipo de ocorrência que consta dos autos do processo.

32 – Eu vou voltar só um pouquinho em relação a essa coisa aqui: Porque no *site* da Globo tem que é um programa de entretenimento. O senhor acha mesmo que é um programa de entretenimento?

R – É um conceito, não é? Porque a televisão é um veículo de entretenimento. Pelo menos num país como o Brasil, ela é vista como um instrumento de...Quando eu acho que ela deveria ser até um instrumento de desenvolvimento social, de desenvolvimento da cultura. Mas aí é uma coisa um pouco mais complicada. Então, há uma conceituação de que é um programa de entretenimento. Mas também poderia ser um programa jornalístico.

33 – Eu já ouvi falar mais recentemente numa categoria que seria o jornalismo de entretenimento...

R – Pode ser jornalismo de entretenimento.

34 -...Como uma tendência contemporânea. Né?

R – É...Essas definições eu não me preocupo muito. Por exemplo, eu escrevi um livro sobre a Coluna Prestes, que ele, curiosamente, deu origem a várias dissertações de mestrado e de pós-graduação e até de doutorado, tentando discutir que tipo de livro ele é. Se é um livro de reportagem? Se é uma reportagem histórica? Se é um romance histórico? Se é uma...Se é um livro mesmo de história? Porque eu usei uma técnica nova de...(autocriticando-se) Não é uma técnica nova...Eu desenvolvi uma técnica que me pareceu mais sedutora do ponto de vista de despertar o interesse do (leitor)...Então, eu não me preocupo com que os professores de letra (estudam)...Mas,

pra eles, eles se viram diante de uma situação inusitada. Mas o que é isso? Como classificá-lo? É ficção? Eu digo não. Não é ficção. Eu usei técnicas romanescas pra descrever um fato real. Eu construir cenários, figurinos, mobiliário...Atos e costumes dos anos 20. Mas eu não estou fazendo literatura (ops). É uma pesquisa histórica. Mas ela (a pesquisadora) diz: É que você coloca no presente...Tudo bem. Todo mundo sempre colocou no passado. Mas eu escrevi no presente porque eu tenho elementos para descrever no presente.

35 – Esse é um recurso clássico do jornalismo. Você escreve: Acontece domingo. Você não coloca “Acontecerá domingo”.

R – Então, esses conceitos que não me parecem grandes não...Não muda muito as coisas...

36 – Esse diálogo entre jornalismo e dramaturgia vem ocorrendo há algum tempo pelos noticiosos convencionais. Quando eles noticiam crimes já se costumava usar reconstituições com atores não identificados, sem closes, e até computadorizados. Não é? E o programa Linha Direta avança neste sentido deste diálogo mais intensivo entre a reportagem viva e a dramaturgia. Não é isso? Então, é isso que eu queria perguntar: Se o senhor acha que há uma tendência do jornalismo contemporâneo por esse caminho, no sentido de aprofundar esse diálogo entre essas duas linguagens?

R – O programa não chega a inovar. Você tem alguns programas americanos. Na Discovery, por exemplo, o *Doctors Detetiv*, *Os Detetives Médicos*, onde casos são reconstituídos de uma forma dramática. Você tem reconstituições com a participação de atores. São atores, são policiais.

37 – São casos...

R – São casos verdadeiros.

38 – (Casos) Médicos?

R – Sim. Não. Eu digo as vítimas, as testemunhas, às vezes, que viram, são atores. Agora, os peritos, os detetives, o policial responsável pela investigação...Esses são policiais, como também no programa (Linha Direta), verdadeiros (reais).

39 – E o enfoque é sobre eventos criminais, também?

R – Eventos, episódios...São crimes, né? E a maneira como a polícia descobriu esses crimes. Então, esse recurso da dramaturgia não chega a ser uma coisa única do *Linha Direta*.

40 – É. Mas no Brasil, (o *Linha Direta*) é pioneiro, não é?

R – No Brasil, sim. *O Doctors Detetiv*, *O Detetive Médico*, eles usam muito...E o próprio 60 Minutos, que é um programa eminentemente jornalístico. Ele também se utiliza da dramaturgia, como um recurso narrativo. É um programa de grandes reportagens. Ele também se utiliza dessa técnica.

41 - Qual é a emissora?

R – É...Me parece que 60 Minutos...Eu não sei. Talvez seja GNT. Salvo engano. É um produto clássico americano, um programa que, talvez, seja o pai do jornalismo, assim, da tevê americana. Não é? Talvez um dos mais ativos. Mas, ele se utiliza também de recursos dessa natureza. Quer dizer: com a participação de atores para contar uma determinada história, seja ela policial ou não.

42 – O senhor acha que existe um futuro promissor para o jornalismo que espetaculariza o cotidiano? Esse formato?

R – Eu acho que, às vezes, ocorrem alguns exageros. O quê, também, é normal. O quê se entende, né? Mas...

43 – A gente vive na sociedade do espetáculo, como diz Guy Debord.

R – Eu acho que os jornalistas com uma formação clássica ou aqueles que vêm do jornalismo impresso, esses resistem um pouco mais a essa fórmula que, de uma certa forma, já perpassa todas as emissoras de TV. Né?

44 – Interessante é que eu tenho percebido em alguns textos (jornalísticos) escritos, impressos, um pouco essa coisa de tentar reproduzir diálogos...(dramatização dialógica)

R – Não, só pra que você tenha uma idéia...Nos anos 20, a cobertura jornalística, ela tinha... Ela era extremamente...Vamos dizer assim...Visual. Porque as redações eram freqüentadas por intelectuais, por escritores. Por Monteiro Lobato, Viriato Correia, Coelho Neto...

45 – Néelson Rodrigues, bem mais tarde.

R – Néelson Rodrigues, também. Em 20, ele tinha 14 anos e trabalhava com o pai dele, no jornal chamado A Manhã. Então, esses jornais, eles eram...O relato do fato era extremamente cinematográfico. Eles descreviam os diálogos. Jornais assim muito vivos do ponto de vista de reproduzir, com o máximo de fidelidade, o que tinha acontecido. A maneira como o presidente estava vestido, as pessoas que o cumprimentam e a maneira como o cumprimentam. Hoje, Fernando Henrique pode inaugurar aí qualquer coisa que ninguém diz como é que uma pessoa se aproximou dele, se pediu um autógrafo ou se disse alguma coisa. Né? Porque eles consideram isso de menor relevância. São aquelas clássicas 60 linhas ou 30 linhas, que tiram o molho, que tiram toda a...Porque quando você descreve toda essa ambientação...Eu trabalho muito com ambientação...Estou escrevendo um livro sobre 30 (Anos 30). Ele é pura ambientação. Eu começo com uma ópera de Verdi, Otelo, em que Washington Luís não aparece. Então, eu tive de criar toda...Como era uma ópera? Como eram as óperas dos anos 20?

46 – Qual é o tema de seu trabalho?

R – É um livro sobre a Revolução de 30.

47 – Ah...Um livro sobre a Revolução de 30.

R – Eu começo com uma opera de Verdi, Otelo, no Teatro Phenix. Eu consegui a planta baixa do teatro. Li muito sobre Otelo. Freqüentei muito o teatro para ver o movimento das cortinas. Se elas caíam sobre a boca de cena, se elas corriam. Aí, você vai dizer: Então, você está fazendo um livro de ficção? Não. É história. Mesmo a quem tenha algum interesse que não seja, especificamente, sobre a Revolução de 30, vai aprender muito sobre teatro ou sobre o teatro anarquista, que era um tipo de teatro social, que se fazia muito naquela época. Então...

48 – E sobre o tormento de Otelo, a dúvida dele...

R – E de Desdémona, o sofrimento dela, a agonia. Quer dizer: eu utilizo recursos...E eles dizem muitas frases...A cobertura da estréia da peça é muito rica de detalhes...Porque Washington Luís não comparece a essa peça, a essa estréia. Ele era barítono e um estudioso de Verdi. O quê causa um certo mal-estar a sua excelência não comparecer a uma peça de seu autor preferido.

49 – Já tem nome (o livro)?

R – Não, estou com três alternativas, mas ainda não defini. Mas é uma continuação da Coluna Prestes.

50 – E o lançamento já tem previsão?

R – Ele deve sair no final do ano que vem (final de 2002). Essa questão dessa linguagem teatral...As pessoas falando...Isso era muito comum nos anos 20. Era porque a redação (dos jornais) tinha esse tipo de profissional.

51 – Agora essa função de descrição, de narração de ambiente, a televisão assimilou com o tipo de mensagens icônico-visuais...

R – É da natureza do veículo. Ela mostra. Ela é o olho. Ela mostra.

52 – A gente tendeu também a ficar mais enxuto, o jornalismo impresso.

R – É um grande erro e alguns jornais já estão voltando atrás. Como é o caso do *Estadão* (*O Estado de São Paulo*). Houve uma reunião...Acho que foi no ano passado...Do conselho editorial e eles perceberam que tinham cometido alguns erros, com este chamado “poder de síntese”. Até porque o jornal, ele é considerado uma fonte primária...A historiografia considera a informação do jornalismo impresso com a mesma credibilidade, com a mesma fé do documento público. Então, se você enxuga o fato, ele fica pobre no seu conteúdo, na sua essência, na sua própria dimensão. Então, os textos do *Estadão* voltaram a ser um pouco mais...Vamos dizer assim...Um pouco mais largos, um pouco mais...Como sempre foram. Né? Enquanto que *A Folha* (*A Folha de São Paulo*) mantém o texto um pouco mais compacto. Eu acho que eles também vão perceber que isso é um erro. Porque você pode...A televisão não tem cheiro...Você pode, com um texto habilidoso, fazer um relato de um fato, de um episódio, como uma câmera de tevê (com muitos detalhes) e seu relato

ser melhor do que o da câmara que gravou. Eu tive essa experiência...Eu trabalhei muito tempo, 22 anos, em jornal...Eu competia com as emissoras de tevê. E o que eu escrevia, eu garanto a você, em muitos casos, eram mais interessantes do que o que as pessoas assistiram à noite na televisão. Porque eu tinha os perfumes. Eu tinha os cheiros. E a televisão não tinha tempo de se preocupar com essas...Eu tinha o sapato furado do presidente da República, do ministro. A meia rasgada...Eu tinha elementos cênicos que eu incorporava ao texto e dava a eles uma significação simbólica. Entendeu? Então, alguns textos...Eu me lembro bem de alguns textos. Eles foram muito melhores que as matérias que eu gravei na tevê. Entendeu?

53 – O senhor já reúne quanto tempo de profissão, agora?

R – Eu tenho 36 anos de profissão.

54 – Quais os principais órgãos de imprensa que o senhor trabalhou durante esse tempo?

R – Eu sempre fui um profissional de muita sorte. Porque eu comecei num jornal que foi fundamental para formação de meu caráter, como pessoa e como cidadão. Foi a Última Hora, do Rio de Janeiro. A Última Hora, em 1965, ela reuniu o que havia de melhor na imprensa brasileira e eu tive o privilégio de ter como companheiro de redação Nelson Rodrigues, você citou aí ainda há pouco. Foi meu vizinho de mesa. Né? Aguinaldo Silva, que é um novelista da TV Globo. Figuras...O próprio João Saldanha, que anos depois seria o técnico da seleção brasileira. E figuras admiráveis, como Arceliano de Castro, um intelectual aí extremamente conhecido. O Miranda Jordão, que foi...Maurício Azevedo, que foi um dos melhores redatores com quem eu...Talvez um dos melhores oradores com quem eu já trabalhei. Porque havia uma militância política, também, naquela redação. Aquela redação merecia, inclusive, um filme. Né? Pra que você tenha uma idéia. Quando circulava pela redação de que A Última Hora, que era o único jornal que resistia à ditadura militar recém-instaurada, estaria negociando algum tipo de acordo com o governo militar, a redação parava. Como se param as fábricas. As máquinas ficavam sendo colocadas de pé. De protesto. Levantavam-se as máquinas. E eu ouvia sempre uma voz no fundo da redação: “Amanhã não tem jornal”. Até que descesse alguém da direção para explicar que não, não. Essa é uma cena impensável nos dias de hoje. Né? Então, eu tive esse privilégio. Essa foi a minha formação. A velha A Última Hora da Praça da Bandeira. D’A Última Hora em fui pra Editora Abril...Trabalhei em Cláudia, Quatro Rodas, Realidade...Trabalhei no Jornal da Tarde, também num grande momento do jornal. Fiquei dois anos no Globo e fiquei os últimos dez anos na sucursal (do) Rio, do Jornal

Estado de São Paulo, onde a TV Globo me convidou para fazer tevê, o que foi pra mim, na época, motivo de surpresa, porque eu não...Porque não fazia parte dos meus planos televisão.

55 – E o senhor está na televisão a...

R – Estou desde...Estou há 16 anos.

56 – No *Linha Direta*, o senhor entrou em...

R – Eu entrei, salvo engano, em agosto do ano passado (2000). Praticamente um ano e meio. Um pouco menos que um ano e meio.

57 – Além de gravar as cabeças...Porque aquele *modus operandi* o senhor se baseia no *teleprompter*. Né?

R – *Teleprompter*.

58 – O senhor, naturalmente, tem o texto antes...Ou o senhor pega na hora (de gravar)?

R – Eu recebo o texto. Faço as correções que eu acho que devo fazer, até por questões de pronúncia...Ou, às vezes, encurto algumas frases. Mas, eu só leio uma vez em casa. Eu diria que praticamente sou apresentado ao texto na hora que leio. Por que isso? Eu não quero representar. Eu não sou um ator. Então, eu quero ter a medida da emoção ou do impacto da revelação na hora da leitura. Eu até sou um péssimo ator. Eu não sou um ator. Eu sou um jornalista. Eu quero ler e, naquele momento em que eu leio, eu traduzo um tipo de sentimento que é verdadeiro. Eu não faço teatro. Entendeu? Até porque eu não decoro. E não tenho gestos...Não. Eu não decoro. Eu leio e eu transmito. Por isso, é, pra mim, muito desgastante a gravação. Eu fico muito tenso.

59 – Mais ou menos quanto tempo consome uma gravação (das cabeças)? Geralmente, vocês gravam duas cabeças, de dois casos diferentes, né?

R – Nós começamos 2 horas e vamos até 8h30. São 6 horas e meia. Agora, quando surgem pequenos problemas técnicos, cenas de mais peso...(pode consumir mais tempo)

60 – É uma vez por semana. Né?

R – Uma vez por semana. É. Agora, eu não decoro. Porque eu acho que não é esse (o caminho certo). Eu tenho que contar uma história e com um tipo de emoção que aquele fato foi capaz de me transmitir. E ao mesmo tempo sem manifestar...Como se diz...Vamos dizer assim...

61 – Uma emoção contida...

R – Não, não, não...Seria uma emoção contida, mas não para induzir o espectador a tomar essa ou aquela posição. Eu, eu, eu... É como se eu tivesse junto com ele sendo apresentado (àquela história)...Aquela história está sendo levada ao meu conhecimento e ao cidadão comum, em casa, ao mesmo tempo.

62 – Depois que o senhor grava as cabeças, o senhor tem mais algum momento em que o senhor tem contato com o...

R – Tenho. Às vezes, eu refaço alguns *offs*. Vejo fragmentos do programa. Né? Na edição. Mas, eu...

63 – O senhor frequenta a sessão de edição final?

R – Às vezes, sim. A partir de sonorização. Pra corrigir alguns *offs*. Ajustar algumas cenas que não ficaram muito...Ou que não ficaram muito claras ou ficaram um pouco longas demais. Então, é preciso encurtá-las e eu vou na sonorização que é onde é feito esse trabalho final do tempo do programa.

64 – Esse antagonismo aparente entre dramaturgia e jornalismo, o senhor considera que já foi superado?

R – Eu acho que, pelo programa, sim. Eu acho que esse programa...Eu vejo esse programa como um grande laboratório na televisão brasileira. Eu acho que aí são feitas algumas experiências muito sutis, que o grande público não percebe. Não é? E eu acho que esse programa, ele...Ele é um programa que está sendo permanentemente testado. É muito interessante. O público não tem muito essa noção. Cada programa é um programa novo. Tentam-se fórmulas novas, recursos novos,

experiências novas. O público não percebe isso. Só realmente quem está dentro do programa é que...São coisas muito sutis. Eu até costumo dizer...

65 – Como, por exemplo?

R – São recursos cênicos, não é? Uso de gruas, uso da sonorização, carrinho...Recursos mais da dramaturgia do que...Às vezes, até mesmo de texto. Até mesmo de estrutura de texto. Então, é um programa que está em permanente processo de renovação, embora isso não...O cidadão comum não perceba essas...Eu digo isso porque eu converso muito com os diretores...Estou sempre conversando com eles, dando sempre sugestões. Eles são muito assim gentis...Concordam...Acham que é uma idéia interessante, experimentam e eu vejo no ar, às vezes, as idéias que eu dei. Eles testam, né? Então, é um programa que está em permanente processo de renovação, embora ele tenha um formato, né? São coisas muito sutis.

66 – O senhor acha que essa grande experiência que a emissora, a TV Globo, tem com a teledramaturgia e que ocupa uma posição hegemônica, não só nacionalmente, mas internacionalmente, com o produto novela, telenovela que é um produto muito valorizado, tem favorecido o trabalho de vocês aqui em alguma medida com o Linha Direta, que usa uma boa parte, uma parte preponderante do programa com dramaturgia?

R – O programa já é uma escola. Ele virou uma escola. Eu diria que alguns diretores devem estar aprendendo alternativas e soluções que o programa criou e desenvolveu. Eu acho que o programa, é claro, se utiliza de alguma infra-estrutura, dos recursos técnicos que são oferecidos à novela. Né? Mas ele criou uma linguagem própria. Entendeu? Ele tem uma dinâmica própria, também, que foi criada pelos seus diretores e pelas pessoas que passaram por aqui, por outros diretores que não estão mais no programa. Então, ele desenvolveu, hoje, uma linguagem...Foi capaz de criar...Vamos dizer assim...Principalmente, a dinâmica, que é um dos principais traços do programa. É um programa que não tem...Não existe meio termo: ou as pessoas gostam dele ou não gostam dele. E acho que algumas acusações que são feitas ao programa, por exemplo, de que ele é violento é...É porque ele lida com tragédias do cotidiano. Eu sempre que faço palestras, eu digo que um filme de Swazenegar é dez mil vezes mais violento. São miolos que se despedaçam...São pessoas que são estripadas por uma faca. Enfim, por uma lança ou por uma rajada de metralhadora. Enfim...As víceras ficam expostas. Né? E as pessoas continuam jantando e...E por que? Porque aquilo é ficção. Porque não é...Como dizia meu filho: “Pai, é tudo mentira”. É mentirinha. É fita, como se dizia

antigamente. Porque a realidade é muito difícil de ser absorvida. E essa realidade trágica, de onde se reproduzem verdadeiros clássicos do teatro grego, não é? Isso é uma coisa insuportável. Então, as pessoas...Porque a novela trata isso de uma forma um pouco etérea, um pouco...O programa não. O programa é um pouco contundente nas suas...Vamos dizer...propostas. O programa não está preocupado em atenuar. Ele diz: “Ele matou e matou assim”. Às vezes, pode se contar isso de uma outra forma...Não se *glamouriza* o crime. O crime não é *glamourizado*.

67 – (Não há criação de) Uma bela coreografia para (retratar) um crime...

R – Um crime...Aí, esse compromisso já é do jornalismo. De não *glamourizar* um crime. Um crime é um crime. Agora, eu acho que ele incomoda exatamente por isso. Porque ele lida com questões do cotidiano, em que boa parte da sociedade brasileira se recusa a olhar. O programa tem essa coisa de colocar você diante do mundo em que você vive ou do tipo de sociedade que nós ajudamos a construir.

68 – É. Mas o programa tem uma grande audiência. Né? Está entre os três (mais assistidos de jornalismo da Globo)...

R – É. Pelo menos nunca perdeu para a concorrência. É o único que nunca perdeu. E tem uma trajetória...Eu acho que esse programa daqui a dois meses vai ser um pouco mais diferente do que o programa que vai ao ar amanhã. Essas reuniões eu acho fantásticas.

69 – O senhor acha que há uma ambição de tornar ele (o programa) tão importante e hegemônico quanto a telenovela é?

R – Não. O jornalismo não tem...O jornalista, por formação, não tem esse tipo de...Ele gosta de contar uma boa história. Não é? Todo jornalista é assim. Eu tinha um amigo que dizia que ele era capaz de vender a alma por uma boa história. Carlos Rangel, que foi um belo repórter. Então, esse compromisso de contar uma boa história, eu acho que ele já se dá por satisfeito.

70 – Que aspectos contribuem para que uma história mereça uma cobertura do *Linha Direta*?

R – Primeiro, é o apelo da família. E, segundo, a própria natureza do caso. Têm alguns casos que são complicados de serem dramatizados. Né? Por sua complexidade, pela...Complexidade

essa...Pela natureza...Vamos dizer assim...Psicológica de seus principais personagens. Às vezes, o crime é uma coisa muito...Que não fica muito claro porque que se matou. Então...Deve ser difícil para o telespectador entender. Então, são coisas assim que não afloram com muita clareza no andamento do inquérito e do processo. Então, um caso como esse é difícil de ser dramatizado. **Exige**, também, que a história seja uma história clara. Que você tenha as intenções bem definidas ou a chamada motivação do crime bem definida, para que ele possa...Porque você está contando uma história para um universo muito heterogêneo.

71 – Qual é o perfil do espectador do *Linha Direta*?

R – É muito heterogêneo. Não é...Ao contrário que muita gente supõe, ele é visto por todas as classes sociais.

72 – Por todos os níveis educacionais? Níveis de instrução?

R – Também. Também. Muitas pessoas dizem: “Ah, este programa eu não vejo”. Às vezes, a pessoa está mentindo.

73 – Meus filhos ficam impressionados porque eu assisto com frequência...(rindo)

R – É. Tem pessoas...Isso me faz lembrar uma época...Tem um livro de um amigo meu, que é um livro até brilhante...O projetista gráfico que projetou o livro disse assim: “Quase ninguém leu o livro dele”. Porra! Mas vendeu que nem Coca-Cola. Ele disse: “Eu cometi um erro. Eu não fiz as entrelinhas. As pessoas gostam de andar com o livro debaixo do braço pra dizer que leram, que têm informação etc e tal. Mas eu cometi um dos maiores erros da minha vida”. Então, da mesma forma que algumas pessoas exibem uma coisa que não leram, por um motivo qualquer...No caso, segundo meu amigo, pela dificuldade mesmo de ler porque é um livro muito grosso. Outras lêem, ou seja, vêem, e dizem que não viram para não expor...Né?...Ou para não parecer que têm um gosto de origem duvidosa ou coisa parecida. Mas, o programa é muito (visto)...Porque a audiência é muito clara. Né? A audiência...Ele (o programa) chegou a ter picos de 38 (pontos no Ibope), quando terminou a novela...Não sei se foi esse ano (2001) ou no ano passado (2000)...A novela o Porto dos Milagres...É muita gente. É um público fantástico para um programa que começa às 10h20 da noite, quando boa parte da sociedade brasileira está dormindo, não é? O que me surpreende nele é justamente o horário. Ele ter 30 pontos às 9 horas da noite, tudo bem (é fácil). Isso aí não

surpreende. Agora, ele ter uma média de 28, 29, 30, 32 às 11h15, às 11h20...Já tivemos casos, por exemplo, que terminaram 11h30. Aí, é que eu acho que é (surpreendente)...Então: “Ah, eu não vi”. Muita gente viu. Claro que muita gente viu. Porque nós temos a (medição da) audiência. Nós temos o Ibope que dá, mais ou menos, o perfil da...(Na verdade, Ibope não dá o perfil da audiência, só valores quantitativos) Já foram feitas pesquisas sobre...Como é que se diz?...As faixas sócio-econômicas que assistem ao programa. (Foi feita apenas uma pesquisa, segundo o diretor-geral Milton Abirached e o supervisor de textos e roteirista George Moura).

74 – Em entrevistas que são dadas pelos responsáveis pelo programa e até pela CGCom (Central Globo de Comunicação), como até pelo senhor Luís Erlanger (diretor da CGCom), que ele sempre faz questão de dizer que não faz “reconstituição de crime” e por isso usa a expressão “simulação”. O senhor acha que há alguma diferença entre esses dois conceitos?

R – Simulação e reconstituição? Quem geralmente faz a reconstituição é a Polícia. Né? Ela usa a reconstituição como um elemento...Porque eu tenho, ao longo da minha vida profissional, visto alguns casos em que tem um réu confesso, que, na reconstituição, fica provado que ele não é o verdadeiro criminoso, que ele assumiu a culpa de terceiros.

75 – Até por motivos de tortura...

R – Não, não. Às vezes, é por demência ou até para proteger alguém da família...Então ele assume, mas, na hora da reconstituição, ele é incapaz de descrever a mecânica correta de como o crime aconteceu...

76 – (Ao mesmo tempo) De como o crime aconteceu.

R – Eu acho que é talvez por isso que a televisão use a expressão simulação, que eu acho a mais correta, embora eu tenha falado várias vezes em reconstituição. Simulação é a expressão mais adequada até porque reconstituição é o que a Polícia faz.

77 – O senhor já militou em editoria de polícia antes de estar aqui, no *Linha Direta*?

R – Não. Eu sempre fui repórter político. Mas o quê não significa que eu também não faça polícia. Ou que os repórteres que fazem polícia não façam política. Quando os casos chamados casos

policiais atingem o seu grau máximo de ficção, eles se transformam em casos políticos. Então, você vê, por exemplo, a questão da luta pela posse pela terra, do ponto de vista policial...A polícia vai lá, tira...Mas é uma questão...Quando a polícia entra em cena, aquilo vira um caso policial. Vai terminar na delegacia, tem feridos, eles resistem...Na verdade, é política aquilo. Então, depende muito da maneira como você vê e como você...Depende muito do seu olhar. E depende muito do repórter. É preciso ter uma sensibilidade extraordinária para ele vê que ele não está...Que ele não é um mero retratador de circunstâncias. Que ele tem que captar um tipo de registro de informação até porque ele está fazendo história. Eu sempre digo isso a alunos de História. Quando eu ouço às vezes: “Ah, mas o jornalista...” Hoje, muitos jornalistas estão escrevendo sobre História. Viu? Mas isso, também, é o nosso negócio. As pessoas se sentem muito insultadas com isso. Da gente escrever livros de História. Porque o registro do cotidiano é um registro histórico. Né? Então, quanto maior for a habilidade do repórter de detectar, de sentir o perfume de determinados episódios e conseguir retratar isso com talento, com competência, ele está fazendo política, apesar de estar cobrindo um fato policial. É uma questão do olhar. Esses conceitos não ajudam, às vezes, a entender...Eles, às vezes, depreciam. Eles são...O preconceito é um instrumento muito forte que as classes dominantes utilizam sobre as outras classes. Por exemplo: “Ah, O Lula é um operário”. Quer dizer: “Ele não tem qualificação para exercer a presidência da República”. Entendeu? Então, é mais fácil você usar uma pecha...Porque a pecha, ela não exige uma reflexão intelectual. É uma coisa que é sorvida sem grandes elucubrações. Entendeu? A pecha é uma coisa que cola.

78 – O senhor, em algum momento, quando foi convidado para o programa *Linha Direta*, questionou sua aproximação para este universo de editoria de polícia, que embora sempre rendeu muitos lucros para os jornais...Quer dizer: é a parte do jornal que, de fato, é forte. Polícia. Enfim, são essas editorias que rendem mais lucro, né? Então, sair de uma área que tem um status tão maior, um prestígio bem maior, como a de política para polícia...O senhor questionou um pouco isso?

R – Não...Não...Eles me ouvem muito. O Gustavo (Vieira) mesmo...Estamos sempre conversando. E, às vezes, eu dou sugestão de matérias que não são matérias sugeridas pelo cidadão comum...Eles fazem...Porque, veja...Eu...

79 – Um status de um jornalista de política e o status de um repórter de polícia. O senhor reconhece que existe uma...Essa pecha do preconceito. Nem que seja uma visão preconceituosa, existe essa diferença. Pelo menos, eu percebo isso nas redações. Embora, é uma editoria que é valorizada

enquanto produto, enquanto o que rende para aquele produto, tem todo um preconceito de que são jornalistas (menores)...

R – Veja você...Por exemplo: Eu sou mais convidado para falar em turmas de Ciências Sociais, de Letras – aí, sobre técnica, estrutura de texto, como despertar o leitor, como se conta uma história, como se esquematiza, como você vai contar uma história, quais os truques...Eu sou mais convidado pra falar em turmas de Ciências Sociais, de História, de Letras do que para cursos da área de Comunicação. Uma parte significativa do público, apesar de eu estar fazendo um programa...(trecho inaudível)...Ou porque se lembram da época do *Globo Repórter*...Eu fiquei 11 anos no *Globo Repórter*...As pessoas não me vêem como repórter policial. Às vezes, eu vou fazer palestras e as pessoas ficam confusas e vêm falar comigo: “Eu jamais podia pensar que o senhor pensasse assim, que o senhor poderia ter colocações dessa natureza e tal”. Mas, na verdade, o público me vê com outros olhos. Talvez seja porque já me conhecem do *Globo Repórter*, porque me acompanharam desde o *Fantástico*...a minha trajetória no *Fantástico*...Suponho. Né?

80 – Desculpe, mas não foi exatamente isso que eu perguntei. (A fita acabou e eu perdi um trecho da entrevista e as palavras exatas que usei par dizer que eu estava a penas perguntando se ele se questionou ao assumir ir para editoria de polícia, que, de fato, sofre o preconceito de ser uma área menos prestigiada. Peguei outra fita).

R – Não foi assim motivo de perplexidade ou de surpresa, porque eu também fiz matéria de polícia. Fiz matéria sobre o Cartel de Cáli, sobre o Cartel de Medelin, roubos de automóveis, de caminhões, no Paraguai...Essas matérias eu fiz quando estava no *Globo Repórter*. Então...

81 – (O *Globo Repórter*) Que cobria a editoria de polícia, também, né?

R – É. Isso não me... Não me...Eu fiz também sobre outros temas mais...Vamos dizer assim...Mais próximos. Né? Então, não chegou a me...Vamos dizer assim... A me causar nenhum tipo de inquietação. Eu converso muito sobre o programa com a direção. Eu estou sempre dizendo: “Olha, a gente devia fazer assim, evitar isso, fazer aquilo...” Eles são extremamente gentis e muito atenciosos e me ouvem sempre. Então, não ouve um choque. Quer dizer: A única coisa nova pra mim foi apresentar o programa. Nunca tinha entrada num estúdio. Talvez esse tenha sido meu choque maior. O de entrar num estúdio e apresentar um programa.

82 – De ir a campo não é? No Globo Repórter o senhor sempre apresentava as reportagens (era repórter, mostrava sua reportagem feita em campo, não em estúdio)...

R – Exatamente. Apresentar é extremamente difícil. E, principalmente, apresentar dentro do formato do *Linha Direta*, né? Que é uma câmara que está em permanente (movimento)...Eu não estou sentado. Eu tenho que acompanhar os movimentos da câmara e estar atento, também, às mudanças das imagens à minha retaguarda, que são as imagens do *video wall* e do plasma, que é aquela menor. Então, isso exige toda uma coreografia, que eu te digo que é extremamente difícil de ser dominada. Até para uma pessoa que venho do jornalismo impresso como eu vim. Quer dizer: Eu tive que rapidinho dominar toda uma forma de expressão cênica. No sentido...Cênica, porque eu estou incluído num cenário. Não é? E de tentar contar esta história dentro de um ritmo, dentro de um...Isso realmente é muito difícil. Pra mim, pelo menos.

83 – E de ter uma direção, né? De ter a figura do diretor...(Enquanto o repórter, ao fazer sua reportagem não tem esse profissional lhe dirigindo cenicamente)

R – Então, eu diria que essa é a parte mais difícil. O resto do programa não me causou nenhum tipo de choque ou de estranheza ou de perplexidade. Até porque essas tragédias eu as conheço e lamento.

84 – Porque o senhor, como repórter que estava em campo, era o senhor quem estava dirigindo a sua grande cena da reportagem na televisão, né?

R – Sim, sim.

85 – E ali (na apresentação do *Linha Direta*), o senhor tem a figura de um diretor que dirige aquelas cabeças, com uma técnica....Que dá indicações e tal. Foi uma adaptação também, né?

R – Foi uma adaptação. Ali (na reportagem) eu conto ao vivo a história. Não é muito diferente...Quer dizer; é bem diferente porque lá no outro eu fazia de tudo um pouco. Ali, eu tenho essa tarefa de contar essa história. E eu procuro contá-la dentro daquele compromisso que eu lhe falei: sem ódios e procurando fornecer elementos ao espectador para que ele entenda aquela tragédia que eu lamento. Né? Que eu lamento como pessoa, como cidadão e como jornalista. Né? Mas que faz parte do tipo de sociedade da qual nós somos todos cúmplices. Então, eu tenho uma

postura o mais equilibrada. Não tenho ódios. Não tenho: “Ah, esse bandido merece” (bate com as mãos em punho). Eu não emito conceitos sobre o criminoso. Nem sobre a vítima. Apenas. Eu faço um papel meio de...meio de narração. Eu estou contando uma história. Eu estou contando uma história.

86 – É mais ou menos o papel do coro, na tragédia grega, né?

R – Acho que sim. Que pontuava.

87 – Que fazia comentários. Mas ele faz julgamentos, também. O coro na tragédia grega faz julgamentos também. Não sei se o senhor se lembra...

R – É porque ele representa...Qual era a representação do coro na tragédia grega? Ele representava parte da...da...

88 – Do povo.

R – Da platéia, do público. Ele representava a sociedade. Então, eu pontuo. Eu pontuo a narração. Então, eu não sei se atendi às suas expectativas...

89 – Eu estou satisfeita e gostaria de saber se o senhor gostaria de acrescentar mais alguma coisa...

R – Ah...Em princípio, eu acho que você pegou...Pelo tempo que você ficou fazendo o seu trabalho, eu acho que você já entendeu bem. É difícil. É um programa difícil. Mas acho que você viveu a sinceridade, a preocupação que as pessoas têm com o programa. A leitura do caso, lá embaixo...Depois tem outras reuniões...Eles têm muita...

90 – Muito cuidado.

R – Embora, às vezes, os julgamentos sobre o programa são um pouco, às vezes, duros e...Porque as pessoas desconhecem essa liturgia que existe no sentido de não cometer nenhuma injustiça...de não crucificar. Embora digam: “Ah. Como não crucificam?” Não. Está se contando o que está nos autos. Foi assim ou mais ou menos assim.

91 – Essa pergunta é justamente inspirada nessas críticas...Veja bem: essa exposição do foragido que ainda não passou por um julgamento, quando ele ainda não tem uma condenação judicial, não seria uma forma de pré-julgamento, de uma pré-sentença?

R – É. Quando você noticia um fato num jornal, você já emitiu um juízo de valor. Por exemplo, o Bin Laden é a representação do mal. Pelo menos é o que acha o senhor George Bush. Né? George Bush que me lembra muito o papa...o papa...em 1012...Papa Urbano II . Ele criou um grande exército para combater os povos bárbaros. Um dos maiores exércitos que já se criou na Europa para combater os bárbaros, os árabes. Então, quando perguntaram a ele o porquê, ele disse: “Porque Deus quis”. Então, o Papa Urbano II, ele era...Ele tinha, inclusive, um canal direto com Deus. Ele falava em nome de Deus. Então, essa é uma questão muito...Quando você apresenta num jornal, numa revista dessa forma você já induz o leitor, até se não é essa a sua preocupação, a emitir um juízo de valor. Você tem a sua opinião sobre o Bin Laden, embora não o conheça pessoalmente...Ele sequer foi ouvido...Até agora ninguém ouviu o Bin Laden...Não se sabe os seus motivos...Não se sabe, até agora, se foi realmente ele o responsável pela queda...Mas, no caso do Linha Direta, aquilo está nos autos. O tipo de acusação que pesa sobre aquela pessoa consta dos autos. Entendeu? O Bin Laden não teve a menor sorte. Quer dizer: pessoas viram, contaram, testemunhas, provas materiais...E o trabalho da investigação policial foi conduzido naquela direção. Eu não me lembro se houve casos de absolvição...Mas eu diria que aquelas pessoas estão sendo procuradas por aqueles crimes pelos quais elas irão a julgamento. A única dúvida é se vão ser condenados a 15, 20 ou a 30 anos. Absolvidos dificilmente são.

92 – Há provas e indícios suficientes levantadas pelo jornalismo...

R – É. Sem...Até porque já existe um mandado de prisão. Nenhum juiz emite um mandado de prisão se ele não está convencido da culpabilidade do réu. Entendeu? Nenhum juiz chegaria ao extremo de determinar um mandado, de expedir um mandado de prisão se ele não estiver convencido de que aquela pessoa precisa ser detida e ser submetida a um julgamento. No processo, há indícios ou provas suficientes de que ele tem um grau de culpabilidade por aqueles crimes dos quais ele é acusado. Não sei se você está me entendendo...Quer dizer: Em princípio, eu uso uma expressão antiga, ele tem algum tipo de culpa no cartório. Evidentemente que o julgamento vai definir a pena a ser aplicada. Então, essa questão...

93 – O senhor não vê...O senhor isenta o programa dessa acusação de já promover o pré-julgamento, uma pré-condenação por expor ele, num grau tão amplo.

R – Tramita no Judiciário...Tramita na Câmara Federal uma lei, que é a “lei da mordaza” e que ela tenta impedir, em determinados casos que não tenham sido julgados, que sejam levados ao conhecimento da sociedade brasileira, a fim de que não se enlameie e que não se...O que seria chamado de linchamento moral de prováveis inocentes. Foi mais ou menos o que o chefe de polícia do Washington Luís fez, em 1927, quando começou-se a denunciar uma série de atos de corrupção na Polícia do Rio de Janeiro. Ele, pra se defender das acusações que caíam sobre forma de cascata sobre a Chefia de Polícia tomou o lado dos acusados, dizendo que era preciso...E baixou uma portaria proibindo os delegados e os promotores...O chefe de polícia tinha poder na época...De informar à imprensa sobre casos que ainda não tinham ido a julgamento. Então, na verdade, o que se queria era impedir ou conter a imprensa de que se fizessem denúncias sobre casos que contrariavam os interesses políticos do visconde, no caso, o aparelho policial, a toda sorte de julgamento. Então, eu acho que quando você apresenta um fato, é claro que alguém vai emitir um juízo de valor. Seja um noticiário do *Jornal Nacional*, do *Fantástico* ou até mesmo na novela, quando uma atriz... É claro que o público emite o juízo de valor.

94 – Agora, uma das características do drama, o drama enquanto gênero e não drama enquanto estilo, mas enquanto gênero, que pode ser comédia, que pode ser tragédia...Uma das características do drama é essa mobilização emotiva...

R – Do público.

95 – Os apelos emocionais que o drama promove são grandes. Né?

R – Ele é concebido exatamente...

96 – Ele é capaz de mobilizar...

R - A sociedade.

97 - De mobilizar nosso julgamento. De mobilizar nossa simpatia ou antipatia, da gente desejar aquele ou esse desfecho ou conclusão...Simpatia por um ou outro personagem...Então, a utilização do drama promove...

R – Eu acho que a utilização do drama a que você se refere...O programa não tem interesse, realmente, em linchar o...O que ele (o programa) quer é que a pessoa, se tem realmente informação sobre aquele foragido, que ela diga onde ele está.

98 – Porque, de qualquer jeito, ele está em débito com a sociedade porque é um foragido. Há uma denúncia. Ele está devendo. Tem que responder.

R – Não há uma preocupação de querer julgar. O programa não tem essa pretensão, nem nunca teve de dizer: “Olha, nós fizemos justiça”. Não. A proposta é localizar essas pessoas.

99 – A imprensa, em nossa história recente, tem essa função de ajudar a desvelar as coisas. Seja uma revista semanal que vai falar sobre um crime de colarinho branco, de uma corrupção no governo...

R – E quem lê ou assiste já emite um juízo de valor. Entendeu? Já tem uma definição sobre fulano ou beltrano. Não sei se...Eu realmente falei demais, quase uma hora e pouco. Eu não sei se eu lhe confundi...

100 – Não!

R – Ou se lhe...lhe...Mas eu lhe falei realmente com o coração. Falei o que realmente eu acho, como sempre falo quando me dirijo às pessoas. Eu acho que...Eu procurei ser franco e lhe ajudar...Sei que é um trabalho difícil esse que você tem pela frente. Até porque eu acabei de fazer uma apresentação de uma monografia de conclusão de curso de uma menina que eu não conheço também. E tem um trabalho fantástico. Um trabalho que ela fez...Uma menina de uma cidadezinha chamada Vinhedo, no interior de São Paulo... Sobre...E ela fez uma sacada brilhante...Ela ouviu filhos de presos políticos, que viram os pais serem seqüestrados, os viram pela última vez em circunstâncias dramáticas.

101 – Qual é a área dela?

R – Comunicação. Então, ela me mandou a monografia. Umas 40 páginas, né? E eu fiz cinco laudas de apresentação, chamando a atenção para a importância, destacando a importância de impedir que episódios dessa natureza caíssem no esquecimento. Porque aqueles episódios continuavam muito vivos na lembrança daquelas...Não mais crianças, mas adultos. Né? Então, eu desenvolvi o trabalho... E sei...E ela me explicou pelo telefone...Até me fez um apelo...Disse: “Olhe, eu levei anos pra fazer isso”. Então, eu sei que é uma coisa difícil fazer isso. “Eu gostaria que o senhor me fizesse uma apresentação, até o final do mês e tal”. Eu fiquei lá vendo. E sei realmente o quanto trabalhoso que deve ser o seu trabalho. Sucesso!

102 – (Cumprimentando) Domingos, muito obrigada por sua generosidade. Viu? Pela sua generosidade em me ajudar.

R – Não...Espero...

103 – Deixe eu lhe dá uma lembrancinha, aqui, da Bahia, pra você botar em sua geladeira.

R - Obrigado. Muito obrigado. Então, depois...Você fica aqui até quando?

104 – Eu fico até 5 de dezembro (de 2001). Já estou praticamente na reta final.

R – Você está fazendo só este trabalho ou está fazendo outras coisas?

105 – Não. Eu só estou fazendo este trabalho. Eu estou no Rio só pra isso.

R – Está fazendo um livro, então...

106 – Não...(rindo) De jeito nenhum...Um dos integrantes da banca que examinou meu anteprojeto...Ele é um alemão, por sinal...Ele já está a bastante tempo no Brasil, lá na Escola de Teatro...Ele disse que meu anteprojeto era “fascinante” e na hora que foi me dá o resultado, quando eu fui fazer a prova oral, ele me cobrou que não quer só uma dissertação não. Que quer...Ele, com aquele sotaque alemão...

R – Que você disseque esse cadáver como o Nina Ribeiro (ele quis dizer Nina Rodrigues), o patrono lá...

107 – Que gostaria, que vai me cobrar que eu faça um livro. Agora, isso aí não se sabe. (rindo)

R – É. Isso aí você, inclusive, tem que abrir. Tem que abrir o olhar. Foi o que eu disse àquela menina. “Você tem mais que uma dissertação, que uma monografia. Você tem um livro e um documentário. Você tem que se organizar. Termine seu curso. Depois você me diga, que eu vou lhe dá mais ou menos umas, dicas, como você tem que fazer esse seu documentário. Essas pessoas estão vivas. Elas vão morrer. É preciso que haja um tipo de registro que não seja apenas só o texto. Que você vá aos lugares que os pais foram presos, onde os pais foram condenados, mortos, mostre os prédios”. Então, eu acho, no seu caso, o programa...Um livro. Mas, eu acho que você pode ampliar. A televisão e o espetáculo. Ou a *espetacularização* da notícia. Enfim, desenvolver por aí.

108 – Oh, Domingos. Deixa eu dizer uma coisa. Eu perdi todas aquelas fotos que eu fiz. Eu estava fazendo com uma câmera com defeito. Uma câmara daquelas automáticas...

R – (mostrando o gravador) Está gravando!

109 – Deixa eu desligar aqui. (desliguei o aparelho, expliquei pra ele o que houve com as fotos que, inclusive, tinha feito dele e pedi que aceitasse fazer mais algumas. Ele concordou).