

Linha Direta e o telejornalismo literário

“Linha Direta” and literary telejournalism

Tiago Cruz Ferreira da Silva*
Irvana Chemin Branco**

* Discente do curso de Comunicação Social - Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

e-mail: <tiagounico@hotmail.com>

** Departamento de Comunicação – Campus Central. Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

<ichemin@hotmail.com>

<deptjorn@uepg.br>

Resumo

Este artigo descreve um estudo da narrativa do *Linha Direta*, programa da Rede Globo de Televisão, a partir das perspectivas traçadas pelo Jornalismo Literário, no que diz respeito às técnicas de redação, visando demonstrar que, através de características do romance-reportagem, o texto do programa em destaque apresenta aspectos típicos do Jornalismo. Ao compreender a possibilidade de mescla entre texto jornalístico e instrumentos literários, a investigação sobre uma história exibida pelo *Linha Direta* permite perceber que é possível olhar para determinados enunciados, em princípio vistos como sensacionalistas, por outros ângulos. A partir da análise de como o programa elabora elementos retóricos para apontar ao seu espectador que o fato retratado merece atenção, é que esse trabalho consegue entender as escolhas narrativas do *Linha Direta* sem desmerecer seus aspectos jornalísticos.

Palavras-chave: Telejornalismo. Linha Direta. Romance-reportagem. Jornalismo policial.

Abstract

This work describes a study of the narrative of “Linha Direta”, a programme broadcast by Globo TV Network, from the perspectives set by Literary Journalism regarding writing techniques. Based on the characteristics of novel-reportage, this paper aims at showing that the script of the programme under analysis presents aspects that are typical of journalism. When understanding the possibility of joining journalistic text and literary instruments, an investigation of a story presented by “Linha Direta” allows us to perceive that it is possible to view certain statements, initially seen as sensationalist lines, from other angles. From the analysis of how the programme works on rhetoric elements to indicate to its audience that a fact pictured in the programme is worth paying attention to, this work grasps the narrative choices of “Linha Direta” without depreciating its journalistic aspects.

Keywords: Telejournalism. “Linha Direta”. Novel-reportage. Investigative journalism.

1 Não Julgue um Livro pela sua Capa, vá ao Texto

Jornalismo policial, crimes que envolvem homicídios, texto diferenciado e mescla de informação com dramaturgia. Esses são os ingredientes de *Linha Direta* que o conclamam como um campeão de audiência em seu horário na maior emissora de televisão do país em alcance territorial, mas que também abrem margem, quando observados em sua superficialidade, para denominações perigosas que tentam afastar a todo custo o programa de seu caráter jornalístico e de sua função de prestação de serviço à sociedade.

Foram mais de quinhentas páginas de internet, captadas por um site de busca durante o período de seis meses as quais, filtradas com a intenção de mapear os estudos¹ já desenvolvidos sobre *Linha Direta*, proporcionaram uma constatação importante a este trabalho: o programa sempre foi alvo de pesquisas que

o classificam como produto midiático sensacionalista sem que, ao menos, conceitos que envolvam essa temática fossem compreendidos em seus pormenores e estivessem vinculados a tema, texto e formato do programa de maneira coerente. Muitos são os exemplos de confusões e afirmações equivocadas que parecem resultar de um sentimento de repulsa que se criou no campo do Jornalismo em torno das informações que envolvem os famosos termos *escândalo*, *sexo* e *sangue*, ressaltados por Ciro Marcondes Filho em seu livro *O Capital da Notícia*.

Um exemplo disso, entre os muitos que poderiam ser explicitados, é o fato de que aparece exaustiva e erroneamente, em alguns desses trabalhos, uma relação apresentada como verdadeira, mas que de forma alguma deve ser entendida como irrefutável: retratar a violência por si só é um ato sensacionalista. Fazer uma dedução como esta é equivocar-se em questões que envolvem o

¹ Ver, por exemplo, Tondato e Lopes (2004), Mendonça (2002) e Negrini (2004).

estudo da linguagem utilizada pelo programa, onde se evidencia também a fácil confusão entre os termos *popular* e *popularesco*. Aqueles que defendem esta assertiva cometem, conseqüentemente, o pecado de entender a violência por um único viés. São levantadas apenas perguntas do tipo: será que o programa não está tomando o lugar da Justiça? Até que ponto a divulgação semanal de homicídios pode influenciar as pessoas a serem mais agressivas? A temática fica vazia quando não se questiona, por exemplo: o que faz as pessoas terem curiosidade e sentirem-se atraídas por fatos violentos? A violência é um problema social? O que está acontecendo na sociedade brasileira para que a existência do *Linha Direta* por mais de seis anos seja justificada? Só assim a discussão tomaria rumos igualitários.

Por falar em igualitário, nenhum dos estudos pesquisados por este artigo ouviu o seu objeto de investigação, ou seja, ninguém deu voz de defesa ou traçou diálogo com profissionais do *Linha Direta*. O livro *A punição pela audiência*, de Kleber Mendonça, é um grande exemplo. Neste caso, ouvir todos os lados não é apenas uma ação jornalística, e sim científica.

Em um quadro como esse, a necessidade de uma análise mais pontual sobre o texto² do *Linha Direta* tornou-se evidente. Só uma observação sobre sua estrutura, suas escolhas estilísticas e seus elementos retóricos dariam a isenção buscada para se compreender como o programa elabora seus enunciados a ponto de conquistar a adesão de seu público ao seu propósito principal de ajudar a localizar foragidos da Justiça. Não é função deste artigo dizer se o texto do *Linha Direta* é ou não a “fórmula textual que faltava” para o Jornalismo, mas sim demonstrar que sua linguagem é composta de elementos discursivos do campo jornalístico e que sua narrativa tem coerência com a temática e a proposta levantada pelo programa.

Para tal comprometimento, portanto, este trabalho divide-se em dois momentos-chave. No primeiro, levanta-se uma discussão sobre Jornalismo e Literatura para que se possa melhor compreender o romance-reportagem e a possibilidade real que existe de se escrever jornalisticamente, através de técnicas de redação diferenciadas. Com esta discussão em mente, o leitor poderá caminhar com “outros olhos” para uma parte mais prática, em que, através de uma metodologia específica, debruça-se sobre uma história escolhida em *Linha Direta*, a fim de compreender que não só a escolha do romance-reportagem como gênero textual torna-se um elemento que chama o espectador a ouvir o que a narrativa do programa tem a lhe dizer, como existe toda uma trama que envolve contexto e instrumentos intratexto que colaboram para tal ação.

2 Um Olhar Diferenciado já é mais que Possível - Jornalismo Literário e sua História

Falar de narrativa jornalística não é só ressaltar a técnica da objetividade, provocada pela escrita em terceira pessoa, ou apenas destacar como onipresentes métodos de manipulação das informações como os da *pirâmide invertida*, do lide e do registro de falas através das aspas. Essas são marcas de um texto que criou sua maneira própria de manipular a exposição dos fatos e a ordem cronológica que melhor atende ao ritmo de prestação de serviço da profissão destacada, mas que não devem ser encaradas como únicas e superiores às outras. Mesmo assim, estão aqui as principais regras e técnicas de um texto jornalístico que, somadas às orientações de clareza, concisão e transparência, são consideradas, nos dias atuais, como a esquematização mais eficaz para elaborar informação de interesse público:

Legibilidade, clareza e transparência (ou simplicidade) não se realizam, no entanto, através de uma única estrutura narrativa, de um único ponto-de-vista do narrador, de uma única formulação do diálogo de vozes ou de uma sumária resposta às perguntas básicas³ [...]. (MEDINA, 1996, p. 226).

Mesmo com essa constatação, a narração jornalística hoje está ainda muito mais vinculada à produção de notícias. Seguindo o ponto de vista de Medina, o Jornalismo tem como base a narração, no que diz respeito à redação com fins informativos, mas isso não significa, ou deve significar, que não seja possível encontrar textos narrativos que trabalhem com elementos diferenciados. Pode-se, como exemplo, suprimir um desses recursos ou mesmo submetê-los a instrumentos estilísticos advindos de outras áreas, como a Literatura. É por isso que existem os gêneros, ou seja, enunciados que, ao apresentarem características semelhantes de encadeamento das ações e de construção da realidade, são nomeados conjuntamente através de uma classe. No caso da narração para Jornalismo, existem a notícia, a reportagem, a crônica e o romance-reportagem. Há também modificações técnicas, e até uma certa liberdade de estilo, nas narrativas quando apresentadas em veículos diferentes, como é o caso dos textos de revista, que não precisam necessariamente iniciar com a utilização do lide. Mesmo assim, cabe aqui uma observação importante:

[...] é claro que a valorização do plano de expressão (da função poética da linguagem) no Jornalismo terá de respeitar o compromisso com a clareza, decorrente da obrigação de informar. Isto significa que, para o Jornalismo, ao contrário do que ocorre com a Literatura, estará vetada a produção de texto radicalmente

² *Texto* e *narrativa* são tratados aqui como sinônimos para que não haja repetição excessiva de nenhum dos termos. Mesmo assim, não é errado entender as expressões orais do *Linha Direta* também como texto. Segundo Guimarães (2004, p. 14), “[...] a palavra *texto* designa um enunciado qualquer, oral ou escrito, longo ou breve, antigo ou moderno. Concretiza-se, pois, numa cadeia sintagmática de extensão muito variável [...]. São textos, portanto, uma frase, um fragmento de um diálogo, um provérbio, um verso, uma estrofe, um poema, um romance, e até mesmo uma palavra-frase [...]”.

³ Aqui, Medina faz referência às perguntas que o lide deve responder.

autocentrado – sem a função referencial da linguagem –, através do qual, por conseguinte, se obtenha não alguma forma de captação do real, mas apenas efeitos expressivos tais como ritmo, rima, sonoridade, simetria, etc. (COIMBRA, 1993, p. 18).

Levando-se em consideração essa ressalva e também a recomendação de Medina quanto à possibilidade de a narrativa jornalística “estratificar as fórmulas monádicas com execuções mais complexas, envolventes e criativas” (1996, p. 226), é que este artigo reforça a confiança no exercício jornalístico de uma narrativa que trabalhe com uma linguagem oriunda do encontro entre diversas vertentes da Comunicação.

Apesar de alguns estudantes e professores de faculdades de Jornalismo recearem perante os gêneros literários e desconhecerem que o próprio Jornalismo é um desses gêneros (CASTRO; GALENO, 2002, p. 9), a História prova que foi e é possível um texto jornalístico buscar na Literatura contribuições estilísticas que, mescladas ao seu corpo, podem ajudá-lo a cumprir suas funções sociais:

O que nós presenciamos hoje é talvez apenas uma versão aperfeiçoada e sofisticada do que foi feito muitas vezes nos últimos quatro séculos. A narrativa jornalística literária de hoje reflete o processo de evolução de toda a redação jornalística. (BERNER, 1986 apud LIMA, 2004, p. 184).

Ao desbravar o planeta, os europeus, inconscientemente, ampliaram não só os territórios de além-mar, mas também estenderam o campo de atuação da narrativa. Misturando informações reais sobre a constituição do Novo Mundo com mensagens resultantes da imaginação de navegadores sobre o que queriam ver e não viram no *paraíso*, os desbravadores das revoluções marítimas dos séculos XV e XVI inauguraram a mescla entre Jornalismo e Literatura, mostrando que a fronteira existente entre as duas áreas não é de tão fácil demarcação. No Brasil, a Carta de Caminha inicia a discussão que ecoa até hoje nas salas de aula sobre a mescla entre gêneros jornalísticos e literários.

Esses textos híbridos apresentaram-se de forma esporádica, como opção de alguns autores, até o final do século XIX, quando a escola do Realismo Social ganhou espaço e formato na literatura de ficção européia. Nessa época, os escritores observavam a realidade de perto, *in loco*, antes de construir seus ensaios e romances. Era preciso que os textos apresentassem marcas do cotidiano, que o leitor notasse que aquelas produções tinham a ver com os problemas que o rodeava. Movimento constituído em meio ao progresso ágil da Ciência, da industrialização e das cidades, o Realismo surge como proposta literária em um ambiente que se tornava adverso ao sentimento trazido anteriormente pelo Romantismo. Campedelli e Souza traçaram as principais características desta escola que merece a atenção dos jornalistas:

Trata-se de uma arte engajada, que tem compromisso com o momento presente e com a observação do mundo objetivo e exato. Os escritores realistas-naturalistas⁴ consideram possível representar o cotidiano, desprezado pelas correntes estéticas anteriores. As personagens de seus romances estão muito próximas das pessoas comuns, com seus problemas do dia-a-dia, suas vidas medianas, cujas atitudes devem ter sempre explicações lógicas ou científicas. A linguagem é outra preocupação importante: deve se aproximar do texto informativo, ser simples, utilizar-se de imagens denotativas, e as construções sintáticas devem obedecer à ordem direta. As personagens dos romances realistas-naturalistas são retiradas da vida cotidiana, sempre representando uma categoria – seja um empregado ou um patrão [...]. São personagens que permitem estabelecer relações críticas entre o texto e a realidade histórica em que se insere. (CAMPEDELLI; SOUZA, 2000, p. 234-235).

Esse novo método de escrita literária, que muito aproxima a atuação do escritor com a do repórter, chega um pouco atrasado ao Brasil, mas ainda no mesmo século. Com importância semelhante a que Eça de Queirós teve em Portugal para este movimento, Machado de Assis, Raul Pompéia e Aluísio Azevedo instauraram o Realismo no Brasil. Suas obras retratavam o tipo brasileiro e suas aflições em um período (1881) que antecedia à Proclamação da República. O recurso do romance naturalista foi muito utilizado na época, onde o autor denunciava, instigava a consciência do leitor e solicitava opções para a solução de questões sociais (CAMPEDELLI; SOUZA, 2000, p. 252).

Junto a esses romances que os jornais da época ajudavam a divulgar, a crônica tipicamente brasileira estabelece-se como mais uma opção narrativa também próxima ao Jornalismo. Na verdade, ela é um pouco anterior, estando presente em periódicos de 1851 com José de Alencar e sua coluna *Ao correr da pena* (RIBEIRO, 1998, p. 54). Alencar ajudou a reconfigurar este gênero textual que foi utilizado desde a Antiguidade como sinônimo de relato histórico, mas que ganhou caráter literário na França revolucionária do século XVIII. Foi especificamente nesse período, em que a imprensa começou a ter seu trabalho ampliado por conta do interesse inquieto das pessoas pelos fatos e ações públicas, que a crônica, como simples narração de feitos históricos, passou a tomar ares de literatura e a buscar nas notícias, na vida, temas para abordar em seus textos. Os cronistas brasileiros, porém, deram à crônica uma direção mais opinativa que a formatada em outros países.

Romance e crônica sempre estiveram presentes nos jornais, que não só publicavam como incentivavam sua leitura (muitas vezes garantiam a venda dos periódicos). Nelson Werneck Sodré (1977 apud LIMA, 2004, p. 174-5) acredita que o debate sobre o *vampirismo* que o exercício da profissão de jornalista exerce sobre os ficcionistas advém justamente desta confusão entre

⁴ Para alguns autores, o Naturalismo foi um prolongamento mais forte do Realismo, onde o homem devia ser analisado de forma clínica, a partir dos distúrbios de seu comportamento (as pessoas agindo como animais através de instintos e condicionadas ao meio ao qual pertenciam). Seus temas preferidos eram: a miséria, o adultério, a criminalidade, os problemas ligados ao sexo. (CAMPEDELLI; SOUZA, 2000, p. 236).

imprensa e literatura mantida até os primeiros anos do século XX. Isso não significa que hoje a interação entre elas não exista mais, só ressalta que, a partir de 1940, todos os trabalhos produzidos até então (como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, produzido em 1902, e as reportagens humanizadas de João do Rio, entre 1900 e 1920), que convergiam narrativas jornalísticas e literárias, ganharam uma escola específica: o Jornalismo Literário. Esta denominação surge em 1920/1930, quando a revista norte-americana *The New Yorker* passa a elaborar perfis de personalidades a partir do estilo motivado por um jornalismo (de certa forma antigo) que buscava inspirações estilísticas na literatura e que só precisava ser aceito ou assumido. Apesar de ganhar caráter de *escola*, o Jornalismo Literário (JL) deve ser visto como um movimento dinâmico, que abriga (e abrigará) muitos gêneros narrativos os quais, um dia, ousaram (ou ousarem) *ampliar as páginas*⁵ dos jornais.

Devidamente nomeado, o JL ganha cada vez mais espaço nos periódicos a partir de 1940. A diferença desta época com as anteriores é que os veículos de comunicação não assumem o papel de divulgadores de produções que mesclam Jornalismo e Literatura, mas sim o lugar daqueles que tomaram para si as técnicas dessas obras e elaboraram matérias jornalísticas a partir de suas perspectivas. É basicamente o Jornalismo assumindo um estilo, uma hibridação, que já há muito tempo fazia-se presente. Tanto foi assim que as décadas de 1960 e 70 possibilitaram o surgimento nos Estados Unidos do borbulhante *New Journalism* (manifestação pertencente ao JL que utilizava em suas narrativas exageros estilísticos, o repórter como participante e testemunha da história – Gonzo Jornalismo – e algumas *alterações* na construção de personagens e dos fatos) e no Brasil do *romance-reportagem* (utilizados, entre outros, pela revista Realidade e pelo Jornal da Tarde). São correntes como estas que permitem o atual diagnóstico:

Os jornalistas literários do final do século XX e começo do século XXI estão provando que é possível escrever narrativas da realidade sobre qualquer tema. Desprezam o compromisso com o “gancho”, esse jargão jornalístico que tão fortemente determina a vida e a morte dos temas que merecerão cobertura na mídia. No jornalismo literário o horizonte de tempo não se limita à atualidade, abrange a contemporaneidade. O objetivo central não é direcionar o foco de visão a um fato noticioso estreito, mas abarcar a vida como ela é, nas suas grandezas escondidas por detrás das rotinas. Dedicam-se meses a fio para compreender e narrar com propriedade as dimensões humanas, social, econômica [...]. (LIMA, 2001).

“A vida como ela é por detrás das rotinas” parece bem traduzir o significado do romance-reportagem. Nascido em meio à ditadura militar, ele foi o caminho encontrado pelos jornalistas brasileiros do período para fazer denúncia sócio-política. Com a censura instaurada, principalmente a partir de 1968, dentro das redações jornalísticas, muitos foram os que procuraram na

Literatura o caminho que lhes havia sido negado no Jornalismo. O crédito ampliado às editoras e o incentivo dado por concursos literários ajudavam ainda mais os jornalistas a seguirem esse rumo.

Ao mesmo tempo, em torno de 1966, chegava ao Brasil o romance de não ficção *In cold blood* (A sangue frio), do norte-americano Truman Capote, um dos integrantes da corrente do *New Journalism*. Essa obra foi considerada, dez anos mais tarde, pelos críticos, como a base para qualquer narração que planeje fazer a mescla entre Jornalismo e Literatura, dando à reportagem uma história dramática, quase novelesca. A fórmula era: misturar a captação jornalística dos fatos com a liberdade de reprodução das obras literárias (com a exposição de metáforas, diálogos, digressões, pormenores de ambientações e personagens, por exemplo). Esses textos deveriam ser resultantes de um trabalho conjunto entre reportagem e romance. Explica-se: a coleta de dados reais precisaria ser consumada a partir da perspectiva da reportagem, onde se buscaria o maior número possível de fontes e documentos através de uma investigação minuciosa e abrangente sobre algum fato. Editado todo o material, seria necessário, ainda, romancear, dar sentimento, poesia à história a ser contada sem perder de vista fundamentos jornalísticos como a objetividade e o compromisso com a veracidade. No romance-reportagem, personagens, lugares e ações são verídicos e não inventados.

Este gênero, portanto, não pode ser considerado menos jornalístico só porque se utiliza da ficção (ou simulação) para estruturar seu texto. Se o problema é o romance, Nilson Lage diz (1985) que o estilo da reportagem é menos rígido do que o da notícia e que se pode narrar a história como um fragmento de um romance. Agora se o problema está relacionado ao preconceito com as narrações de casos policiais e na hibridez do gênero, este artigo prefere valer-se de Cosson (2001, p. 62) para defender suas afirmações:

[...] assim como os jesuítas que ao chegarem ao Novo Mundo não se importaram de fazer adaptações em sua doutrina, conquanto os gentios fossem convertidos à sua fé, também os narradores dos romances-reportagens não se incomodam de utilizar os artifícios da ficção para enunciar as suas verdades factuais.

A relevância do romance-reportagem está na denúncia social. Apesar de trabalhar de forma objetiva, pelo uso predominante da terceira pessoa, o autor pode utilizar o narrador para transmitir esse *recado*, ou mesmo (e é até mais interessante) pelas falas das personagens e das testemunhas. O que o escritor não pode esquecer é que

[...] essa denúncia deve estar perfeitamente integrada ao todo da obra para que o público leitor não a considere dispensável como mero panfleto ou libelo desta ou daquela corrente política. (COSSON, 2001, p. 66).

⁵ O termo faz referência ao título da obra *Páginas Ampliadas*, de Edvaldo Pereira Lima, que trabalha com a questão do livro-reportagem.

Todas as iniciativas destacadas até aqui demonstram perfeitamente como o Jornalismo Literário encontra na sua linguagem uma maneira diversificada de chamar o seu público a uma questão social, não reduzindo a importância jornalística do enunciado. Com a mente aberta para a possibilidade da prática do JL, abre-se caminho para a compreensão de como a escolha do romance-reportagem é apenas um dos muitos recursos dos quais *Linha Direta* utiliza-se para despertar no seu espectador a participação cidadã.

3 A Análise Retórica e a Trilha dos Tijolos Amarelos⁶

Na edição de 21 de abril de 2005, como primeiro caso, *Linha Direta* trouxe o drama vivido por Maria Carolina Diniz. Esta mulher, de 31 anos, morreu depois de passar oito dias em coma em um hospital logo após ter sido drogada com lança-perfume, ter perdido a virgindade através de estupro e sido espancada com uma chave de roda por três homens em uma praia na cidade de Sirinhaém, em Pernambuco. O crime ocorreu em primeiro de janeiro de 2002.

Os acusados são o sargento bombeiro Alan José Carneiro de Holanda Filho, o caseiro Genivaldo José dos Santos e o contador Marcelo Rodrigues Barreto. Carol (é assim que a vítima é chamada pelos locutores) os conheceu no dia 31 de dezembro de 2001, quando resolveu passar o *réveillon* na casa de praia de uma amiga. A chave da história é Marcelo, rapaz casado, pai de uma menina e, ironicamente, irmão da amiga de Carol. Tudo indica que o caso aconteceu pelo interesse sexual de Marcelo pela vítima – mulher que ele tinha acabado de conhecer.

Alan e Marcelo negaram o envolvimento no fato, mas Genivaldo está preso e testemunhou contra os dois. A investigação foi concluída, apesar dos motivos que levaram à morte de Carol em si ainda serem desconhecidos, e a prisão preventiva dos dois foragidos decretada.

Esta é a síntese da história escolhida por este artigo para observação e compreensão dos recursos retóricos utilizados pelo programa a fim de fazer com que seu público entenda-o como produção jornalística. A pesquisa que embasou este trabalho foi buscar nas categorias desenvolvidas pela Análise Retórica, metodologia emprestada da Lingüística, instrumentos úteis para se entender como os discursos são desenvolvidos e tornam-se persuasivos. Porém, antes de começar a descrever os seus métodos, é preciso discorrer um pouco sobre a palavra “retórica”, entendendo a evolução de seu significado na história e destacando qual a definição escolhida para embasar este artigo.

“No sentido mais divulgado ou aceito pelo público em geral, retórica tende a significar mero jogo de palavras: discurso pomposo, linguagem rebuscada, que não leva à ação alguma” (DITTRICH, 2003, p. 90). Mais do que “floreio” lingüístico, entende-se hoje também na fala cotidiana que um ato retórico é “equivalente a uma coleção de mentiras ou meias verdades” (LEACH, 2003, p. 293). Essas concepções atravessaram milênios e

ainda chegam com força no imaginário popular atual. Platão, filósofo grego, foi o primeiro a sugerir que a retórica fornece algo diferente da “verdade”. Para ele, a fala das pessoas não possui correlação, ou ligação direta, com os pensamentos, com o “mundo das idéias”: “Esta noção continua conosco e nos torna céticos diante de indivíduos que tentam nos persuadir a aceitar um ou outro ponto de vista” (LEACH, 2003, p. 295).

Persuasão é a palavra-chave para compreender o significado de retórica escolhido por este trabalho. Parece relevante aceitar que toda manifestação humana, seja oral ou escrita, firma-se em ações de convencimento. Todo texto possui uma intenção, uma idéia central, e o seu autor cria métodos de persuasão para que seu “público” tome para si a tese proposta. Um simples “oi” pode ser entendido, por exemplo, como ato retórico. Quando se cumprimenta alguém, sempre há a espera (a intenção) de que o indivíduo interpelado reaja àquele pedido e emita uma resposta. Nesse, como em outros casos, os elementos persuasivos utilizados podem não ser suficientes para que o autor atinja os seus objetivos, assim como podem ser satisfatórios. É justamente para entender esses atos e métodos de persuasão e a eficácia deles perante a proposta de quem produziu algum discurso que surge a análise retórica. Através dela,

desenvolvem-se teorias de como e por que eles [*textos*] são atrativos e persuasivos, por que eles se desenvolveram em momentos específicos, que estrutura de argumentação, metáforas e princípios estruturantes estão em ação. (LEACH, 2003, p. 293).

Esses estudos possuem suas primeiras manifestações com Platão e Aristóteles. Mesmo que o primeiro tentasse fazer uma distinção entre “má” e “boa” retórica (ao invés de observar a relevância dos procedimentos persuasivos para determinados enunciados através do que os seus autores se propuseram a dizer, fazendo assim um julgamento menos maniqueísta e mais particular sobre os textos, sem compará-los erroneamente com outros), foram eles que começaram a divulgar a pergunta “por que os discursos são persuasivos?”, traçando como objeto de estudo não só a fala como também a escrita.

Voltando o olhar para o Jornalismo, o estudo da retórica também é viável para observações de enunciados informativos:

Mesmo que não se pretenda [*a reportagem*], acima de tudo, argumentativa na medida em que descreve uma realidade a partir de determinada perspectiva, supõe-se que o leitor admitirá a veracidade das informações; preocupa-se, portanto, em ‘buscar a adesão dos espíritos’ (DITTRICH, 2003, p. 91).

O objeto de observação em casos como o da reportagem volta-se não aos argumentos, mas sim aos elementos que podem provocar no público a sensação de verdade, o sentimento de que os dados transmitidos possuem relação íntima com a realidade. Esta análise da Lingüística também pode ser empregada em textos que reivindicam seu espaço dentro da objetividade, já

⁶ Faz referência ao filme *O mágico de Oz*.

que reivindicar ser objetivo é, por si só, um ato retórico (LEACH, 2003, p. 296).

Tendo traçado as definições de retórica e estabelecido a visão que interessa a este artigo, cabe agora a apresentação dos métodos de observação e o seu encaixe com o objeto de investigação. A análise retórica deve iniciar-se sempre através do estudo de três categorias: *exigência*, *público* e *tipos de discursos persuasivos*. Essas classificações têm origem também com Aristóteles e, ainda hoje, permanecem como procedimentos essenciais no início do estudo de discursos particulares sobre o prisma da persuasão. A primeira das categorias diz respeito à contextualização do objeto de investigação, ou seja, devem-se buscar instrumentos que entendam a presença de determinado texto e a sua necessidade (*exigência*) em algum período da história.

Com relação ao segundo passo, a categoria *público* diz respeito não a um estudo sobre efeitos, sobre recepção, mas sim a uma investigação que se debruça sobre o texto para perceber que tipo de público ele cria para si, ou pretende atender. O último procedimento (*tipos de discursos persuasivos*) orienta o pesquisador ao fato de que o texto analisado deve encaixar-se entre um dos gêneros persuasivos, que são: o *forense*, o *deliberativo* e o *epidético* (LEACH, 2003, p. 300-301). O primeiro está voltado ao discurso que busca embasamento em causas (como os utilizados em um tribunal); o segundo fala sobre os discursos que tentam persuadir seu público de que a explicação oferecida sobre um acontecimento passado é verdadeira; e o terceiro relaciona-se com enunciados que tentam demonstrar que determinado indivíduo ou fato merece louvor, necessita ser representado (LEACH, 2003, p. 301).

As três categorias (*exigência*, *público* e *gêneros*) destacadas dão uma dimensão macroestrutural do texto, ou seja, sua relação com o contexto, com a realidade que existe fora e à qual o objeto estudado pertence. O destrinchamento do enunciado em suas minúcias acha procedimentos em outras cinco categorias que são vistas como partes da retórica e que foram descritas por Joan Leach. São elas: *invenção*, *memória*, *disposição*, *estilo* e *apresentação*. Apesar do caráter microestrutural, as duas primeiras categorias ainda podem ser utilizadas no estudo sobre a ligação do objeto com o mundo palpável.

Destacando, portanto, a *invenção*, falamos de um critério que tem como função analisar como os oradores ou escritores inventam, ou melhor, encontram argumentos para transmitir com melhor eficiência os seus objetivos. Essa categoria está subdividida também em três partes: o *ethos*, o *pathos* e o *logos*. O *ethos* observa a credibilidade de quem está falando; o *pathos* procura descobrir onde o autor busca fonte para transmitir emoção e atrair o seu público; e o *logos* investiga a lógica dos elementos apresentados com os seus correspondentes reais. Ainda na vertente contextual, abre-se caminho para os recursos que falam sobre a *memória*. Este critério investiga como os enunciados apresentam elementos que tenham ligações com a memória cultural compartilhada por autores e audiência.

No viés microestrutural, inicia-se a pesquisa com a

categoria *disposição*, ou seja, tentando responder e entender como a história escolhida em *Linha Direta* está organizada e como esta “moldagem” tem relação com os objetivos do discurso. A segunda etapa desta parte está classificada como *estilo*. No caso deste artigo, é exatamente neste estágio que será discutida a questão da objetividade e o uso de recursos literários. A última categoria deste item é a *apresentação*. A sua elaboração depende estritamente da confecção anterior das demais, pois é ela que analisa a eficiência da *forma de comunicação* escolhida, tendo em vista as intenções pretendidas pelo enunciado.

Existem teóricos que apresentam como ponto fraco da análise retórica justamente a sua abertura para a criação de novas categorias a cada texto em particular investigado. Apesar disso, este artigo entende nesta “falha”, assim como Joan Leach (2003, p. 308), a possibilidade de uma atividade mais participativa do pesquisador na elaboração metodológica, permitindo com que o seu autor não seja mero “costureiro” de teorias.

4 Ao texto...

Quando falamos em persuasão, precisa-se compreender, antes de tudo, que as ações de fala e escrita, mesmo que seus autores não percebam esse processo argumentativo, possuem elementos retóricos que buscam na realidade exterior pontos a seu favor para atrair o seu público antes até da sua concretização em ato. Com *Linha Direta*, isso também acontece. A primeira categoria exposta anteriormente e que está relacionada a este momento macroestrutural da investigação é a da *exigência*. Ela enfatiza que todos os enunciados não estão soltos em uma realidade à parte e que eles são desenvolvidos em um determinado período histórico que possui suas características próprias e que dá validade para aquilo que está sendo dito. Ou seja, é preciso saber o que estava acontecendo em 1999, quando o *Linha Direta* surgiu, para compreender o quanto o contexto *exigiu* a sua presença.

O ano em destaque apresentou em todo o país taxas de homicídios, foco central do programa, exacerbadas e que não foram atingidas novamente até o momento, apesar do alto índice que ainda alcançam (no Brasil morre-se por ano em torno de 27 pessoas por 100 mil habitantes, uma das maiores médias do mundo). (IBGE, 2004, p. 241). Os números de 1999 representaram o ponto máximo de uma situação que mostrava ampliação desde 1997. Só na capital São Paulo, por exemplo, foi registrada uma marca de 54 assassinatos a cada 100 mil habitantes, marcando uma regra de aumento que se observou por todo o estado paulista (REGIÃO..., 2005). Aliás, em 2005, a principal preocupação envolvendo a segurança pública é a de que a violência está chegando com mais força nas cidades do interior do país e mantendo taxas elevadas nos grandes centros (CLEMENTE; PEREIRA; MENDONÇA, 2005); o que significa entender, portanto, que a violência transforma-

se cada vez mais em uma realidade de todo o Brasil, tornando-se fato social de extrema relevância. *Linha Direta* captou essa exigência jornalística e ganhou pontos na escala de persuasão antes mesmo de apresentar sua primeira edição.

É claro que também existem questões empresariais envolvidas no seu surgimento, como destacou Mendonça em seu livro *A punição pela audiência* (2002), ao dizer que *Linha Direta* nasceu da necessidade da Globo em recuperar índices de audiência com novos programas de alcance popular maior para superar o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) em seu crescimento no Ibope. Em entrevista⁸, Domingos Meirelles, apresentador e um dos idealizadores do programa, assumiu ter sido sim esse um dos motivos para a criação do *Linha Direta*. Mesmo assim, lembrou que, além de ser uma necessidade real falar sobre a violência (“Ela está presente no cotidiano do país. Não se pode dizer que ela deve ser ignorada ou mitigada. Ela está ali, ela está se fazendo ver nas ruas e de onde a gente menos espera”), o programa foi uma oportunidade de colocar em prática um projeto antigo seu de mesclar com profissionalismo Jornalismo e Dramaturgia, num formato que ainda não havia sido testado na televisão brasileira.

Caminhando para a próxima categoria desta visão contextual, encontra-se a questão do público. *Linha Direta* é uma produção que pretende, até pelo alcance de sua temática, ser popular. Popular, no entanto, não significa popularesco. O programa não apresenta como apelo, na essência de sua linguagem, gírias ou palavrões, por exemplo. O alcance significativo que possui entre as classes sociais como um todo (tendo maior destaque, entretanto, nas “A”, “B” e “C”⁹) é resultado de um trabalho que intercala texto gravado em estúdio com depoimentos de pessoas comuns (com suas dificuldades de fala e expressão) que ajudam a construir a história da qual elas mesmas fazem parte. Os casos retratados atingem a todas as camadas sociais. Além disso, o discurso do narrador e do apresentador é limpo, claro e chama o telespectador – “Vamos voltar no tempo para ver como tudo aconteceu até o dia do crime”, convida Meirelles em trecho do texto escolhido.

Passa-se agora para o último item do primeiro grupo sobre macroestrutura, em que se observa a questão da inspiração em algum gênero argumentativo já existente. No caso de *Linha Direta*, este artigo entende que seu texto estrutura argumentos/informações em um esquema que lembra os enunciados de um tribunal, ou seja, buscam-se as causas do crime para compreender-se melhor (e argumentar-se melhor também) o caso. A frase destacada no parágrafo anterior é reflexo dessa escolha.

No segundo grupo, temos categorias que também falam sobre contexto de enunciação, mas que dizem respeito a instrumentos que são habilmente percebidos por quem está se comunicando, na intenção, ainda, de

ganhar pontos de atração antes mesmo de iniciar o seu texto. O primeiro recurso é o do *ethos* (ética). Esse item discorre sobre como a credibilidade construída pela Globo durante os seus quarenta anos de existência colabora para a aceitação prévia de todos os programas e jornais que lança na televisão. Concentrando a atenção no Jornalismo, é óbvio que a emissora já cometeu falhas e distorções de informações em casos famosos (como o das Diretas e o da edição do debate entre Lula e Collor em 1989), mas a imagem que ela construiu investindo pesado em profissionais de competência e renome, em tecnologia, em jornalismo cidadão (com os jornais regionais) para manter hoje cinco horas diárias de jornalismo ao vivo, emplacando nove telejornais, ainda garante-lhe a adesão das pessoas às mensagens que transmite.

Linha Direta não conta, entretanto, somente com a imagem da Globo. A história de vida de Domingos Meirelles também pesa nesse recurso que apela à ética e ao profissionalismo. O apresentador já recebeu muitos prêmios importantes (seu trabalho com jornalismo investigativo é reconhecido até mesmo no exterior), dentre os quais o Prêmio Esso de 1972, por uma edição especial da revista Realidade (utilizando o gênero romance-reportagem) que tratava sobre a Amazônia (DOMINGOS..., 2005).

Ele [o apresentador] procura dar credibilidade àquela narrativa. É como se ele desse uma chancela: “podem acreditar nessa história porque ela é verdadeira, porque eu estou dizendo” (Informação verbal¹⁰).

A atração pelo tema também é um instrumento retórico de *Linha Direta*. Fala-se agora do segundo recurso: o *pathos* (emoção). Este artigo entende o interesse do espectador pela questão da criminalidade assim como um escritor francês chamado Yves Michaud (1989), que destaca estar no caráter imprevisível e criativo da violência justamente o ponto de atenção da temática. Para ele, as pessoas buscam informações minuciosas sobre os atos criminosos justamente para conhecer um pouco mais sobre o que é possível em termos de violência, já que esta pode partir de qualquer pessoa, de qualquer lugar, a qualquer momento e pelos meios mais criativos (MICHAUD, 1989, p. 13). Por esse viés, pode-se compreender que o tema de *Linha Direta* pede a riqueza de detalhes, que podemos observar em frases como esta, retirada do texto analisado pela pesquisa: “Ela foi drogada, ela foi espancada, ela foi currada e, posteriormente, ela foi morta por um instrumento contundente, que foi uma chave de boca dessas próprias que desencaixam os pneus”.

O terceiro recurso retórico denomina-se *memória* e é de fácil explicação. Qualquer texto pode conseguir atrair ainda mais seu público quando especula, discute ou apresenta valores já compartilhados pela sociedade onde está. No caso da história escolhida, e do *Linha Direta* como um todo, encontramos os eternos valores

⁸ Entrevista concedida ao autor por Domingos Meirelles, em 6 de setembro de 2005.

⁹ Fonte: Ibope Telereport.

¹⁰ Entrevista concedida ao autor por Domingos Meirelles, em 6 de setembro de 2005.

do *bem* e do *mal*, da *justiça*, da *paz*, da *vida* e da *morte*. Estes temas são essenciais à existência humana e o interesse por eles já está mais do que provado (basta ver os grandes pensadores e filósofos gregos).

Ingressando para o último item dos métodos retóricos macroestruturais, encontramos o que fala sobre o *logos* (lógica): o estudo dos instrumentos, presentes nas narrativas, que tentam fazer com que o mundo exterior esteja cada vez mais próximo delas e a realidade seja mais bem representada. É o caso da presença das falas de parentes da(s) vítima(s) e do(s) acusado(s), promotores de justiça, delegados; da escolha de atores parecidos com os envolvidos nos casos e das imagens feitas nos locais onde os crimes ocorreram. Esses elementos garantem ao programa o vínculo com o real que a dramaturgia poderia retirar-lhe.

Até o momento, falou-se de contextualização e de elementos intratexto que garantem a ligação mundo-enunciado. Passa-se agora para uma observação mais estrutural, destacando *estilo* e *disposição* textuais a partir do Jornalismo e da Literatura.

O Jornalismo Literário surge em *Linha Direta* exatamente quando se inicia a discussão sobre *estilo*. Estilo, para este artigo, significa escolhas, e optar por um formato peculiar, uma maneira própria de apresentar as suas informações é uma liberdade que *Linha Direta* também possui como autor de suas mensagens. Encontra-se essa particularidade no romance-reportagem. A presença de diálogos, metáforas e de sentimentalismos emprestados da literatura somam-se aos estilos jornalísticos da utilização da terceira pessoa e das frases na ordem direta para construir uma narrativa diferenciada da já manifestada nos nove jornais da emissora. Abaixo, seguem-se exemplos da presença desse recurso (os trechos destacados evidenciam a ordem direta do discurso e os termos sublinhados o uso da terceira pessoa do singular):

Romance: 1) “Há poucos metros de distância um homem socorre uma mulher que acaba de ser espancada e estuprada. Com ela a lembrança da agressão”. 2) “Carol mais uma vez tenta jogar uma mensagem em busca do homem dos seus sonhos, para quem ela se guardava virgem. Para decepção de Carol o mar rejeita a garrafa”.

Denúncia social: 1) “Em outubro do ano passado, a Justiça decretou a prisão preventiva de Alan José e Marcelo. Os dois amigos inseparáveis fugiram”. 2) “Se você tem alguma informação que possa levar à prisão de Marcelo Rodrigues Barreto e Alan José Carneiro de Holanda Filho, ambos com 26 anos, ligue para o *Linha Direta*”.

Já quanto à *disposição*, temos aí a utilização constante em todas as edições do programa do recurso jornalístico chamado *pirâmide mista*. O texto de *Linha Direta* segue uma estruturação muito semelhante à de alguns filmes e até mesmo revistas. Primeiro é apresentado o clímax do caso (o crime em si e a morte de algum(ns) de seus envolvidos) como uma espécie de lide mais rebuscado. Em seguida, elabora-se um breve perfil da(s) vítima(s) e do(s) acusado(s), que será reforçado durante todo o resgate histórico (feito, logo

após, para se compreender as causas que levaram ao delito), através das ações dos personagens e das descrições psicológicas levantadas pelos testemunhos. Ao final, retoma-se o clímax e pede-se a ajuda do público para a conclusão do caso, ou seja, a denúncia de pessoas foragidas.

6 Destrói-se o Muro

Com todas essas discussões e análises em mãos, pode-se afirmar que a *apresentação* da narrativa de *Linha Direta* é coerente com a proposta jornalística do programa. Recursos como a linguagem diferenciada, o tema violência, a abundância de detalhes e a construção de perfis dos envolvidos são apenas alguns dos elementos que auxiliam o programa a discutir um problema social presente e cumprir a real missão jornalística de informá-lo, propagando a sua existência e provocando a sua resolução.

Mesmo assim, haverá sempre quem acreditará que *Linha Direta* não é uma manifestação do Jornalismo, apesar do evidente processo jornalístico de reportagem que está entranhado na narrativa final – coleta de informações com juristas, testemunhas dos casos, parentes dos envolvidos, advogados, defensorias públicas, autoridades do Ministério Público. Haverá também quem o acuse de assumir papel equivocado na sociedade: o de Justiça. Este artigo entende, no entanto, que mais vale ter essa imagem do que deixar a impunidade passar sobre as mesas da redação de jornalismo e ignorá-la. Neste ponto, a pesquisa prefere acreditar em Domingos Meirelles, quando ele diz em entrevista: “o programa não prende ninguém, quem prende é a polícia”.

Fechando o quadro de acusações, poderá surgir ainda a suspeita de que a constante apresentação da violência na televisão pode estimular a criminalidade ao mesmo tempo que a banaliza.

Porém, a longa tradição de pesquisa [...] sobre os efeitos dos *mass-media*, permite apenas dizer que a violência exibida nas telas necessariamente não condiciona as atitudes violentas. (RONDELLI, 1995, p. 97).

Quanto à banalização, esse trabalho não acredita que a captura de 339 foragidos por intermédio de *Linha Direta* seja coerente com isso.

Pré-conceitos sempre existirão, mas este artigo demonstra que outros olhares e verdades são possíveis, sim, através da investigação científica. Quando ultrapassa-se a estigmatização de que alguns enunciados jornalísticos são sensacionalistas só porque não apresentam uma estrutura semelhante à das informações transmitidas em telejornais, esse trabalho consegue olhar para *Linha Direta* na sua essência, deixando de lado esta premissa que de longe é verdadeira. Que mal existe na utilização da dramaturgia para representar suas histórias, na adequação ao gênero romance-reportagem para dar mais sentimento ao seu texto e na elaboração de elementos retóricos para ampliar a adesão de seus espectadores quando se têm informações relevantes e de importância jornalística para se divulgar?

Prova de que seus recursos não são mirabolantes ou falsos está na observação feita por Meirelles de que todos os casos retratados até hoje são resultados de pedidos realizados por e-mails ou ligações telefônicas (a redação do programa recebe uma média de 8 a 10 mil telefonemas por mês). Segundo o apresentador, as pessoas já enxergam *Linha Direta* como uma maneira de fazer com que as suas histórias de vida sejam ampliadas para a sociedade, no intuito de aumentar as chances de que a morte de seus familiares ou amigos volte a ser investigada e seus culpados sejam penalizados:

Por que as pessoas ligam para o programa? Não é pelo prazer de contar as suas tragédias, mas é porque elas não acreditam mais no poder público, nas instituições, na polícia, no judiciário. O cidadão comum não se sente atendido pelo aparelho de segurança pública do Estado, ele se sente literalmente à deriva” (Informação verbal¹¹).

O programa conquistou esta confiança do público justamente porque superdimensiona casos que em outros telejornais não tomariam nem dois minutos da edição. Ampliar em *Linha Direta* não significa sensacionalizar, mas sim dar relevância e espaço para que as pessoas contem os seus dramas e peçam ajuda. Está exatamente nessa ampliação o trabalho jornalístico de investigação e a função de prestação de serviço.

Tabus acadêmicos não podem de modo algum fazer com que a principal riqueza jornalística de *Linha Direta* retratada em seu texto seja minimizada: o programa dá voz ao cidadão comum. Essa característica não pode perder-se em um amontoado de conceitos do que deva ser o *bom Jornalismo* que pecam pela generalização e que não condizem com a realidade tal qual ela se apresenta à nossa volta.

Referências

CAMPEDELLI, S. Y.; SOUZA, J. B. *Literaturas Brasileira e Portuguesa: teoria e texto*. São Paulo: Saraiva, 2000.

CASTRO, G. de; GALENO, A. (Org.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.

CLEMENTE, I.; PEREIRA, R.; MENDONÇA, R. Ranking das cidades mais violentas. Disponível em: <<http://www.ssp.rj.gov.br/epoca/p03.asp>>. Acesso em: 15 ago. 2005.

COIMBRA, O. *O texto da reportagem impressa: um curso sobre sua estrutura*. São Paulo: Ática, 1993.

COSSON, R. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: UnB, 2001.

DITTRICH, I. J. *Linguística e Jornalismo: dos sentidos à argumentação*. Cascavel, PR: EDUNIOESTE, 2003.

DOMINGOS Meirelles. In: SOBRE o autor. Perfil Domingos Meirelles. Disponível em: <<http://www.record.com.br/detalhe.asp>>. Acesso em: 15 ago. 2005.

GUIMARÃES, E. *A articulação do texto*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2004.

IBGE. Dimensão social: segurança. In: _____. *Indicadores de desenvolvimento sustentável - Brasil 2004*. [Rio de Janeiro, 2004]. p. 239-248. Disponível em: <<ftp://geoftp.ibge.gov.br/documentos/recursosnaturais/ids/segurancia.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2004.

LAGE, N. *Estrutura da notícia*. São Paulo: Ática, 1985.

LEACH, J. Análise retórica. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Ed.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. Cap. 12, p. 293-318.

LIMA, E. P. New Journalism x Jornalismo Literário. *Jornalite - Portal de Jornalismo Literário no Brasil*. São Paulo, 2001. Disponível em: <<http://www.jornalite.com.br>>. Acesso em: 15 ago. 2003.

_____. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. 3. ed. rev. e atual. Barueri, SP: Manole, 2004.

MEDINA, C. Osmoses. In: _____. *Povo e personagem*. Canoas, RS: Ulbra, 1996. p. 211-237.

MENDONÇA, K. *A punição pela audiência: um estudo do Linha Direta*. Rio de Janeiro: Quartet, 2002.

MICHAUD, Y. *A violência*. São Paulo: Ática, 1989.

NEGRINI, M. *A polifonia no programa "Linha Direta": muitas vozes, mesmo sentido*. INTERCOM. Porto Alegre, 2004. Disponível em: <<http://www.adtevento.com.br/intercom/resumos/R0952-1.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2005.

REGIÃO Metropolitana de São Paulo, 1999-2003. Homicídios dolosos por 100 mil habitantes. Disponível em: <http://www.spcv.org.br/documentos/homicidios_txrmsp19992003>. Acesso em: 15 ago. 2005.

RIBEIRO, P. A crônica: realidade ou ficção? *Coletânea Cultura e Saber*, Caxias do Sul, v. 2. n. 4, p. 53-64, dez. 1998.

RONDELLI, E. Mídia, drogas e criminalidade. *Comunicação e Política*, Rio de Janeiro, v. 1. n. 2., p. 79-140, dez.1994/mar.1995.

TONDATO, M. P.; LOPES, C. de A. *A produção do programa sensacionalista: expectativas e estratégias*. INTERCOM. Porto Alegre, 2004. Disponível em: <<http://www.adtevento.com.br/intercom/resumos/R0431-3.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2005.

¹¹ Entrevista concedida ao autor por Domingos Meirelles, em 6 de setembro de 2005.

