



# dramatização no telejornalismo

Teresa Cristina da Costa Neves **1**

**Resumo:** Produzida e narrada, em 1938, por Orson Welles, *A guerra dos mundos* revelava efeitos de realidade que o jornalismo pode emprestar à dramatização realista de obras ficcionais. Jornalismo e drama burguês têm em comum suas origens no contexto da Revolução Francesa de 1789. A dramatização de fatos reais em telenoticiários é um dos ingredientes hoje utilizados na fórmula do jornalismo-espetáculo, sempre em busca de maior repercussão pública e índices de audiência mais elevados.

*Palavras-chave:* Realidade; ficção; (tele)jornalismo; dramatização; espetáculo.

**Abstract:** Produced and narrated by Orson Welles, *The War of the Worlds* (American CBS network radio, 1938) has shown that panic could be caused in the streets by means of some exaggeration in the tellings. This dramatic production was, indeed, too realistic to appear to be false; besides, most of the listeners knew very little about how much journalism can borrow from works of fiction. Both journalism and dramatic plays are deeply rooted in the French bourgeois revolution (1789) and are now coming close for the reason that TV news resort to theatrical exhibitions as a truly reliable way of attracting public attention.

*Key words:* Reality; fiction; television news; drama; show business.

## **1** A ficção dramatizada

Era véspera do Dia das Bruxas quando, na noite do dia 30 de outubro de 1938, uma transmissão radiofônica levou milhares de norte-americanos ao pânico. Houve aglomerações nas ruas, congestionamentos de trânsito, sobrecarga e interrupção das comunicações telefônicas. O medo tomou conta de três cidades, cujos moradores reagiram com desespero, lançando-se a uma fuga coletiva. Pelos microfones da CBS, ouviam-se a voz de um locutor apresentando notícias, depoimentos de testemunhas do acontecimento narrado, entrevistas com especialistas e autoridades, sons ambientes e gritos. Ingredientes característicos do radiojornalismo,

**1** Mestre em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ) e professora do Curso de Jornalismo da Facom/UFRJ.

aos quais os ouvintes estavam perfeitamente acostumados. As informações davam conta de que uma pequena cidade de New Jersey, chamada Grover's Mill, situada numa das regiões mais povoadas do país, estava sendo invadida por centenas de marcianos em suas naves extraterrestres.

Pelos cálculos da emissora, na época, o programa foi ouvido por aproximadamente seis milhões de pessoas. Metade delas só sintonizou o programa quando este já havia começado, não sendo informada, portanto, que se tratava de radioteatro, o especial "Mercury's Halloween Show". Estima-se que pelo menos 1,2 milhão de audientes tenham tomado a dramatização por ocorrência real, acreditando se tratar de uma reportagem extraordinária. Entre estes, meio milhão responderam ao suposto perigo de forma descontrolada. A criação ficcional estimulou na audiência reações que se constituíram em fatos reais, acontecimentos de autêntico interesse jornalístico transformados em manchetes dos mais importantes diários dos Estados Unidos nos dias subsequentes à sua ocorrência.

A façanha de Orson Welles, produtor e diretor do programa, é considerada, ainda hoje, o maior fenômeno de mídia de todos os tempos. Seu artifício mais engenhoso foi misturar elementos típicos da ficção realista com outros próprios do universo jornalístico, criando assim um efeito de verossimilhança de conseqüências tão surpreendentes quanto inquietantes. Welles adaptou a peça radiofônica de Howard Koch, baseada na obra "A Guerra dos Mundos", do escritor inglês Herbert George Wells, um dos precursores da literatura de ficção científica. No original, a ação é ambientada em Londres e se desdobra por vários dias. No roteiro criado para aquela célebre noite, o enredo transcorria em ritmo acelerado, durante pouco mais de uma hora. A trama foi dramatizada como se fora uma cobertura jornalística que, inicialmente em formato de *flashes*, interrompia o suplemento musical da programação e, aos poucos, se tornava uma suposta transmissão noticiosa em caráter extraordinário. Os recursos dramáticos incluíam a simulação de um noticiário transmitido ao vivo por intermédio de um locutor, com a inserção de entrevistas fictícias e de reportagem hipoteticamente realizada no local em que os fatos estariam tendo lugar.

O mentor da proeza foi, certamente, movido por seu agudo senso de oportunidade, pois o contexto histórico daquele momento contribuiria decisivamente para o desencadeamento das atitudes individuais e coletivas tal qual elas ocorreram, motivadas pela dramaticidade da transmissão. A crise econômica resultante do *crack* de 1929 ainda se fazia sentir; o prenúncio de uma segunda guerra de proporções mundiais parecia iminente; conjecturas a respeito de vida inteligente fora da Terra eram propostas por obras de ficção científica; a possibilidade de viagens interplanetárias começava a ser cogitada. A conjuntura, afinal, inspirava insegurança. Mas o efeito realista alcançado pela dramatização idealizada e levada a efeito por Orson Welles beneficiou-se, sobretudo, da familiaridade e da confiabilidade do público em relação às transmissões jornalísticas radiofônicas da época.

O bombardeamento de informações em um meio e em um formato aos quais os ouvintes estavam habituados e que já tinham conquistado sua credibilidade foi, sem dúvidas, importante desencadeador da reação da audiência: acreditar que as informações vindas do rádio, em forma de notícias, seriam sempre verdadeiras. (ORTRIWANO, 2005)

O papel do rádio na constituição da opinião pública; a virtualidade da manipulação do público; a responsabilidade de emissores sobre os conteúdos veiculados; a imprevisibilidade da recepção no processo comunicacional. Estes foram apenas alguns dos temas que o episódio suscitou na pauta de discussões, reflexões e estudos. O surpreendente comportamento de uma parcela significativa da audiência do Radioteatro Mercury, naquele 30 de outubro, serviu para demonstrar e comprovar o poder de influência do rádio e do jornalismo, bem como as potencialidades de mensagens formuladas na conjunção do fictício com o real. Depois daquela noite, nunca mais o rádio seria o mesmo. Ao serem tragados pela mobilidade da câmera.

## 2 O drama e o realismo

O jornalismo, tal como o conhecemos hoje, e o drama, como gênero teatral, têm origens comuns. Ambos despontaram no século XVIII e se consolidaram ao longo do século seguinte. Nasceram no contexto da revolução burguesa, inspirados nos ideais iluministas e, logo, se comprometeram com a busca do realismo e da verdade em âmbito social.

Em sentido lato, drama é um dos três gêneros literários fundamentais estabelecidos por Platão e sistematizados por Aristóteles. Segundo esta visão clássica, designa toda composição literária apresentada por meio da ação de personagens que dialogam e interagem de maneira aparentemente objetiva, sem a presença de um autor para conduzir a narrativa (gênero épico) ou para expressar sentimentos íntimos (gênero lírico). Em sentido estrito, compara-se a outros capítulos historicamente situados da literatura teatral, como a tragédia, a comédia, o auto medieval e a farsa. O empenho de intelectuais iluministas, como os enciclopedistas franceses e os teóricos da Alemanha pré-romântica interessados em um teatro nacional burguês, foi decisivo para que o drama se fundasse como gênero teatral em meados do Século das Luzes. Elementos que viriam a constituir-lo são originários de peças satíricas da Grécia antiga e do drama litúrgico da Idade Média. Na Europa renascentista, embora a imitação dos modelos clássicos dominasse a arte ocidental, surgiram diferentes reações ao artificialismo do teatro.

(...) na Itália, a *commedia dell'arte*, na Espanha, o drama teológico de Calderón de la Barca e a obra de Lope de Vega, que antecipa o drama revolucionário com "Fuenteovejuna" e inventa a comédia de capa-e-espada, com personagens burgueses; na Inglaterra, o teatro de Shakespeare e contemporâneos despreza a regra das unidades e mistura o cômico ao trágico. (Encyclopaedia Britannica, 2005)

As reflexões sobre as relações sociais distinguem o drama burguês. Seus heróis são personagens da vida cotidiana, bem parecidos com os integrantes da platéia, um público racional ao qual só o mundo real poderia agradar, como observou o enciclopedista e filósofo Denis Diderot. O realismo **2** francês, iniciado com os romances de Gustave Flaubert e Honoré de Balzac, floresceu no teatro do século XIX com Alexandre Dumas, filho do escritor homônimo e notabilizado por seu romance adaptado para os palcos, "A dama das camélias", de 1852. O drama realista, porém, atingiria seu ponto mais elevado na obra do norueguês Henrik Johan Ibsen, reconhecido como o fundador do drama moderno. Seu teatro dedica-se a um levantamento impiedoso dos valores burgueses. Por sua influência, a arte teatral assume caráter de oposição aos princípios sociais vigentes, processo que culmina com a contestação do próprio drama.

O drama realista dedicou-se a representar a experiência exatamente como ela é, com ênfase no enredo e nos personagens, concentrando-se na realidade social e no mundo exterior, por meio da riqueza de detalhes externos, o que revela sua essência impressionista. Os movimentos subseqüentes, cada um a seu modo, consagraram-se, no decorrer do século XX, como contraposições a estes elementos. Expressionistas, como os alemães Georg Kaiser e Ernst Toller, exploraram aspectos violentos da mente humana e criaram um mundo de pesadelo no palco, descartando detalhes em favor do máximo de expressividade, de forma que até os personagens podiam ser privados de ter nomes. Sob a influência do dadaísmo e do surrealismo, bem como das teorias existencialistas de Albert Camus e Jean-Paul Sartre, o teatro do absurdo, do irlandês Samuel Beckett e do francês Eugène Ionesco, desmontou as estruturas da linguagem, a lógica e a consciência tradicionais, usando, em seu lugar, meios como a imagem e a metáfora para transmitir sua significação.

**2** A diferença entre realismo e naturalismo é difícil de definir, provocando freqüente confusão. Para Martín Esslin, realismo é um termo descritivo inventado pelos críticos, ao passo que naturalismo foi o lema programático de uma escola, determinada a representar as experiências exatamente como elas são. (Cf. ESSLIN, 1978, p. 65-68) Neste artigo, porém, optamos por empregar exclusivamente a expressão realismo.

A manifestação contrária ao drama realista também encontrou contundente expressão na obra do alemão Bertolt Brecht. Seu teatro épico - isto é, não-dramático - opunha-se a toda forma de ilusionismo cênico, de contrafação da realidade. Na peça brechtiana, acentua-se a observação crítica dos mecanismos de comportamento humano, com o emprego de técnicas por meio das quais o espectador é mantido emocionalmente afastado da ação, permanecendo, assim, protegido da tentação de ser sorvido por ela. Palco desnudo para deixar visíveis dispositivos técnicos e iluminação, cenas curtas e justaposição de realidade e teatralidade são recursos introduzidos por Brecht, com o objetivo de obter da platéia uma disposição mental distanciada e crítica. Na proposição brechtiana, o papel que o teatro deve desempenhar é o de instruir e transformar a sociedade.

Recentes experiências dramatúrgicas, da mesma forma, encarnam a negação do drama, apostando no despojamento da linguagem cênica, na recuperação de elementos do ritual primitivo, na supervalorização do espetáculo e do improvisado em detrimento do texto, como é o caso do teatro de rua. Afinal, desde Brecht, a tradicional divisão em gêneros perdeu o sentido: elementos típicos da poesia épica (forma narrativa, que expõe os acontecimentos como tendo ocorrido no passado) foram incorporados à poesia dramática (que apresenta os acontecimentos como se estivessem se desenrolando "aqui" e "agora"), bem como características da lírica foram assimiladas pelo expressionismo.

Embora transformado, o drama resistiu. E se expandiu por meios de comunicação eletrônicos, nos quais deu origem ao radioteatro e à radionovela, ao drama cinematográfico e à teledramaturgia. Adaptado à mídia audiovisual, o gênero recuperou traços do autêntico realismo. "A natureza fotográfica do veículo no filme e na televisão permite grau muito mais alto de realismo nas ambientações, mas em compensação esse mesmo elemento fotográfico milita contra tudo o que é estilizado, afastado do realismo." (ESSLIN, 1978, p. 86)

### 3 O jornalismo e a objetividade

Ainda em suas forma rudimentares, manuscritas ou mesmo impressas, o jornalismo assumiu feição política de manifestação clandestina. Ao exprimir-se de forma persuasiva, panfletária, opinativa, prestou-se à defesa dos ideais burgueses, adotando tom progressista e até revolucionário. A possibilidade de dirigir-se livremente à sociedade, francamente limitada pela autoridade aristocrática, foi garantida pouco a pouco, com a gradual transferência do poder burguês do âmbito econômico e da esfera privada para o espaço público e a superfície política.

A legitimidade da censura aos jornais foi explicitamente desafiada no século XVIII, de forma que tais mecanismos censórios - burlados em riscos calculados, mas combatidos com vigor pela crítica burguesa - vão se tornando insustentáveis à medida que a classe em ascensão amplia seu domínio e confirma sua hegemonia. Assim, ainda naquele século, tanto na França quanto nos Estados Unidos, o direito à liberdade de palavra e imprensa estaria institucionalmente assegurado. Novos e mais amplos caminhos abriam-se para o jornalismo, que não só se estabelece como prática politicamente eficaz, mas também se delineia como projeto economicamente promissor.

A emergência do capitalismo havia desenhado uma realidade infinitamente mais complexa que a dos feudos medievais e, ao ser forjada a sociedade moderna, nasceram novas necessidades humanas. A experiência imediata do homem no mundo deixa de ser suficiente para dar conta daquilo que o cerca. A palavra impressa passa então a ocupar a posição de mediadora entre os indivíduos e a realidade.

A tendência informativa dos jornais vai gradualmente firmando-se como alternativa ao cunho opinativo, até que, já no século XIX, o jornalismo (primeiro o norte-americano e, posteriormente, o europeu) assume definitivamente o caráter de empreendimento comercial, cujo produto é a notícia. A informação de atualidade é transformada em mercadoria, amparada por um ritmo produtivo que já alcançava patamar industrial. A evolução da imprensa periódica, livre do poder estatal e fincada em bases comerciais, logo descobriria na publicidade um modo eficaz de baratear o preço das assinaturas e do exemplar avulso. A índole político-ideológica, predominante na primeira fase histórica do jornalismo, submete-se à mentalidade econômico-mercantil, evidenciada na busca de públicos mais amplos e de receitas mais fartas, por meio dos anúncios publicitários.

Para legitimarem sua *mercadoria* como confiável perante os consumidores, as empresas jornalísticas inauguram um modelo de notícia pautado numa suposta imparcialidade e num pretensão equilíbrio. A primeira atribuiria ao produto jornalístico a idéia de isenção e de esforço no sentido de não tomar partido; o segundo insinuar a intenção de promover o pluralismo e a integração de interesses. Impulsionadas pelo Positivismo e inspiradas no estilo funcional das agências de notícias, bem como no realismo fotográfico **3**, ambas as noções evoluem, nos anos 20 e 30 do século XX, para o conceito de objetividade. Além do culto aos fatos, o jornalismo deveria assumir a tarefa de reproduzir fielmente a realidade, através do testemunho desapassionado, sem preconceitos e livre de sentimentalismos. Para isso, seria ressaltada a dicotomia maniqueísta entre objetividade e subjetividade, ao mesmo tempo em que concepções como rigor, exatidão e honestidade passariam a ser evocadas e, em tese, incorporadas ao trabalho cotidiano de fabricar notícias.

A adoção do conceito de objetividade evidencia um novo estatuto para o jornalismo, no qual ele reivindica para si a condição de *mediador*, atuando como intermediário fidedigno entre os fatos reais e o público, e também a função de *quarto poder*, em que assume a responsabilidade e o dever de agir em defesa da emergente opinião pública. A idéia da objetividade como parâmetro para a prática jornalística ampara-se, porém, em pelo menos três frágeis formulações: os jornalistas e os veículos de comunicação seriam observadores independentes; a verdade dependeria da neutralidade do jornalista; o meio, quando utilizado corretamente, seria neutro. Apesar disso, o ideal da objetividade não deve ser visto apenas como uma autêntica confissão de fé na realidade objetiva. Precisa ser encarado, antes, como um método que serviu de resposta a uma conjuntura na qual nem mesmo os fatos eram dignos de confiança, sobretudo em função do surgimento das relações públicas e da eficácia da propaganda, verificada já durante a Primeira Guerra.

Ao longo de seu desenvolvimento, no entanto, o jornalismo viu esvanecer-se o padrão da objetividade, pelo menos em sua versão genuína. Vários foram os fatores que acabaram por revelar a debilidade do paradigma. Por um lado, este desvelamento ocorreu no âmbito da própria prática jornalística, com a evolução dos meios de comunicação, em especial os audiovisuais, com o surgimento do jornalismo interpretativo e ainda com a crescente conscientização profissional do jornalista. De outra parte, o público também ampliou sua capacidade crítica, enquanto os estudos teóricos avançaram na compreensão do intrincado campo jornalístico.

Assim, hoje, no círculo profissional, prevalece o entendimento de que a objetividade jornalística, tal como foi concebida originalmente, não passa de um *mito*, embora também haja concordância em adotá-la como um valor-limite, uma *meta* que jamais será plenamente alcançada, mas nem por isso é inválida. Em contrapartida, a análise teórica progrediu no sentido de mostrar o jornalismo desempenhando um papel que favorece o fortalecimento de ideologias hegemônicas e a manutenção do *status quo*, numa perspectiva inversa à das posições que concebem a prática jornalística como um exercício de contrapoder. Ao mesmo tempo, multiplicaram-se os estudos cujos enfoques destituem o jornalismo do pretendido estatuto de *mediação*, no qual se configura como mero reproduzidor da realidade, para a ele imputar o de *construção*, em que aparece como agente no processo de criação do real.

**3** Em certo sentido, quando nasceu no século XIX, a fotografia serviu como uma espécie de paradigma para a prática jornalística, por alcançar um tipo de realismo mais genuíno do que o obtido até então pelos jornalistas. Gradualmente, a imprensa vai se deixando contagiar pela neutralidade e transparência da imagem fotográfica, até passar ela própria a atuar como uma câmera pronta a registrar os fatos cotidianos. (Cf. SENRA, 1997, p. 166-167)

Guiadas por regras impostas pelo mercado, as organizações jornalísticas dirigem seus esforços fundamentalmente para o alargamento de tiragens e audiências. Desta forma, submete-se o aprimoramento qualitativo do que é oferecido ao público à melhoria de seu desempenho comercial. Tal objetivo mercantilista, porém, não pode ser viabilizado sem, antes, ser submetido às regras de produção que compõem o código jornalístico para, desta maneira, ser legitimado. Estes preceitos, por sua vez, admitem mudanças e adaptações de forma a se adequarem melhor aos propósitos em questão.

Assim, a prática profissional promove alterações em seu código, substituindo antigos atributos do jornalismo, originários de sua concepção como reflexo objetivo do mundo real, por outros mais pertinentes aos apelos de venda, próprios de seu entendimento como construção da realidade. Esta providência incide diretamente sobre o conteúdo da informação posta no mercado, do mesmo modo que condiciona o tratamento a ela dispensado.

Uma destas modificações ocorre, por exemplo, com relação ao atributo *importância* (ou *significado*), inerente à informação jornalística. Na prática, um acontecimento é avaliado como sendo ou não *importante* por meio de valores-notícia como a posição hierárquica de indivíduos, países ou instituições em causa, a quantidade de envolvidos, a proximidade (seja ela geográfica, temporal, política, social, cultural, etc.) e a possibilidade de evolução futura. Tais critérios de noticiabilidade tendem a revestir o atributo *importância* de um caráter relativamente objetivo, associando-o à idéia de *interesse público*. A lógica comercial, porém, induz a uma subordinação do interesse público ao interesse do público. Isto quer dizer que passa a importar menos o *significado* (político, social, cultural, etc.) do acontecimento, interessando mais a sua capacidade de despertar a curiosidade e prender a atenção do público. A devoção às regras do mercado propõe, afinal, a saída para o velho dilema jornalístico: dar ao público o que ele quer ou o que ele precisa?

Outra característica inserida, tradicionalmente, entre as *qualidades substantivas* da informação jornalística é a *atualidade*, que se refere não apenas ao que é recente, mas também ao que é inédito ou, mais exatamente, *novo*. Entretanto, o caráter mercantil dos produtos informativos instaura uma *falsa atualidade*, que substitui o novo (entendido como originalidade e ruptura), pela *novidade* (algo estatisticamente esperado e que pontua ritmicamente a temporalidade cotidiana), cujo sentido é recorrente, repetitivo, transitório e efêmero.

Processo semelhante ocorre com relação à *verdade*, outro atributo, a princípio, próprio da informação jornalística. Trata-se, no entanto, de um conceito que envolve complexidade e relativismo; por isso, a tarefa de promover sua contigüidade com os produtos informativos exige rigor investigativo e esforço de interpretação, no sentido de vencer a aparência e buscar a essência dos acontecimentos **4**. Mais afeita à superficialidade e interessada na agilidade e na simplificação de suas tarefas, a prática jornalística atenua seu compromisso com a *verdade*, associando-se ao artifício da *verossimilhança*. Dirige, assim, seu foco para o que se parece com a *verdade* ou se assemelha ao verdadeiro.

A substituição dos atributos de *importância*, *atualidade* e *verdade* por características como *interesse*, *novidade* e *verossimilhança* deixa entrever que o código jornalístico instaura uma organização e uma rotina de trabalho francamente voltadas para os acontecimentos pontuais e episódicos. Esta constatação ganha contornos mais evidentes quando confrontada com aspectos técnicos que condicionam tanto a escolha, quanto o tratamento da informação jornalística. Um deles diz respeito à disponibilidade de recursos materiais e humanos, que atrelam a *fabricação* do produto ao que é compatível com a estrutura organizacional existente.

**4** Cremilda Medina dedica-se a este tema, ao tratar do jornalismo interpretativo. Seu enfoque compara a concepção aristotélica de interpretação - cujo sentido seria único, em direção à verdade objetiva - com um entendimento baseado em Freud, Nietzsche e Marx, segundo o qual a verdade tem caráter relativo e, portanto, requer da tarefa interpretativa uma abordagem sob múltiplos aspectos. (Cf. MEDINA, 1973).

Isto significa que, obviamente, só se torna passível de abordagem jornalística aquilo que é exequível ou factível dentro das limitações operacionais de cada empresa. Quer dizer também que eventuais deficiências neste âmbito fragilizam ou inviabilizam o trabalho jornalístico que, afinal, precisa estar conformado ao objetivo maior da organização: a ampliação das margens de lucro. Deste modo, os produtos têm que conciliar investimento em produção com faturamento de vendas.

Além disso, outros procedimentos técnicos indissociáveis da atividade jornalística são a necessidade de concisão, imposta pelas limitações de espaço e de tempo, e a formatação preestabelecida do produto, com vistas a um hipotético equilíbrio e uma questionável coerência. Ambas as imposições apontam para a impossibilidade de se conceber o produto informativo como reflexo dos acontecimentos e demonstram como ele próprio se organiza e se constitui como uma realidade *autônoma*. Dito de outra maneira, não é o mundo real que determina a elaboração do produto jornalístico; é a prévia formatação deste que condiciona a construção de *uma determinada* realidade, criada para consumo do público. Qualquer acontecimento, para ser construído publicamente pela mídia, deve antes se revelar passível de ser submetido a regras de concisão, encaixando-se num determinado padrão previamente definido. "E se os fatos não couberem, tanto pior para os fatos." (CORREIA, 1998, p. 157 )

A conformação das regras produtivas aos imperativos mercadológicos procura associar uma relativa facilidade operacional a um forte apelo de consumo, assegurando, assim, bom desempenho comercial. A fórmula resultante de tal combinação é a do *jornalismo-espetáculo* que, afinal, se insere no padrão cultural consagrado pela mídia, cuja matriz é o entretenimento. A origem deste modelo está no jornalismo norte-americano, em especial o audiovisual, mas seu alcance é transnacional e sua lógica, em maior ou menor grau, penetra os demais meios, tornando-se tendência hegemônica entre os produtos jornalísticos de informação geral, destinados a públicos amplos **5**. Assim, a televisão - terreno por excelência da *informação-espetáculo* - é responsável pela criação de padrões de gosto e consumo, levando o conjunto da mídia informativa a imitá-la, tanto quanto possível, no conteúdo e na forma.

Ao tomar o espetáculo como modelo, o (tele)jornalismo conjuga a tarefa de informar à função de entreter, permitindo, assim, que a *aridez* da realidade tangencie o *colorido* da ficção. Na ânsia de captar a atenção instantânea do grande público, o show informativo recorre a valores socialmente sedimentados, mensagens de fácil reconhecimento, estereótipos e lugares-comuns, valendo-se de trunfos como o sensacionalismo e o escândalo. Com o emprego de recursos desta natureza, torna-se tanto mais fácil banalizar temas de indiscutível interesse público, quanto elevar à condição de informação relevante episódios banais do cotidiano.

As feições do *jornalismo-espetáculo* ficam mais bem delineadas levando-se em conta o conteúdo informativo posto em destaque. O sofrimento alheio ganha evidência tanto com a valorização de episódios trágicos ou sangrentos (como desastres, crimes, catástrofes, atentados, epidemias, etc.), quanto por meio do relevo conferido às mazelas cotidianas, sejam individuais, sejam coletivas. O privilégio dado às notícias negativas segue a regra segundo a qual "as más notícias são boas notícias".

Mas os acontecimentos incomuns, bizarros, grotescos ou pueris têm, igualmente, lugar de realce neste modelo, cujo intuito é, além de chocar, surpreender o público e cativar sua atenção por meio de conteúdos presumivelmente *interessantes*. No rol de assuntos preferenciais estão incluídas histórias de celebridades flagradas em circunstâncias cotidianas ou de gente anônima envolvida em situações inusitadas. Neste caso, o domínio privado é permanentemente lançado à esfera pública, num procedimento devidamente amparado pelo direito de livre expressão.

**5** Muniz Sodré excetua da "linha soft do entretenimento" o chamado jornalismo especializado (econômico, político, cultural, etc.), voltado para públicos segmentados, que compõem uma outra classe cultural de consumidores de informação. (Cf. SODRÉ, 1997, p. 149)

Feitos excepcionais e heróicos, assim como episódios nos quais se constata a inversão de estereótipos também são temas recorrentes no espetáculo informativo. Estes podem ganhar expressão por meio de *features* (modalidade jornalística baseada no *interesse humano*, que abrange temas invulgares, dramáticos ou curiosos), mas se tornam especialmente férteis na exploração do *fait divers*. Tipo de façanha real tão insólita que nem a ficção parece capaz de criar, esta classe de acontecimentos é oferecida ao público como que para comprovar a máxima segundo a qual "a vida imita a arte". É como se sua inserção no espaço jornalístico insinuasse que não vale mesmo a pena separar com rigor realidade de fantasia, posto que a vida real muito se assemelha à obra ficcional.

Informação sem categoria e sem contexto, o *fait divers* guarda em seu conteúdo sonhos e frutos da imaginação humana, encerrando a idéia de que há uma espreita do destino. Ao realçar o que existe de mais prosaico na cena cotidiana privada, seu relato assume tom fabulador e produz efeitos que podem resultar tanto no dramático, quanto no cômico. Ocorrência real tomada de assalto pela ficção; refúgio imaginário invadido pela realidade; zona nebulosa entre o fato jornalístico e a trama ficcional... O *fait divers* - e sua presença nos produtos jornalísticos - parece salientar a habilidade do jornalismo como contador de histórias que, embora reais, mais parecem fictícias.

Impressão semelhante é proporcionada por meio de outros procedimentos adotados não só na etapa de seleção, mas também na fase de tratamento da informação. Destacam-se, entre eles, os flagrantes, devidamente documentados em imagens e/ou sons, apresentados como *atestados insuspeitos* do real. Registros desta natureza, em especial obtidos por câmeras (fotográficas ou de videoteipe), costumam merecer destaque proporcional ao nível de emoção e espetaculosidade envolvido na(s) cena(s) flagrada(s). Assim, uma imagem-flagrante - obtida, muitas vezes, acidentalmente - pode elevar o mais trivial dos acontecimentos à categoria de informação relevante e ocupar tempo ou espaço *sobrevalorizado*, ainda que isto exija artifícios editoriais capazes de justificar sua presença proeminente nos produtos jornalísticos.

Por outro lado, o flagrante jornalístico está longe de ser fruto exclusivo de um golpe de sorte ou provir do franco esforço do repórter em presenciar o fato no momento em que ele ocorre - empenho este exacerbado, por exemplo, na ação dos polêmicos *paparazzi*. Tornou-se rotineiro, na *linha de produção*, o emprego de artimanhas capazes de criar o próprio acontecimento. Técnicas peculiares de apuração (como o *despistamento*, em que o jornalista - ou outra pessoa sob sua orientação - disfarça suas reais intenções) e aparatos técnicos (como câmeras e gravadores ocultos) servem não apenas à obtenção de informações que, de outra forma, permaneceriam em sigilo, mas também à produção de circunstâncias induzidas com a finalidade de serem flagradas. Neste caso, não só a revelação do segredo presta-se à encenação jornalística.

O apelo, afinal, pode recair mais sobre o modo pelo qual a informação foi obtida do que sobre a informação em si. O efeito de espetáculo é, assim, deslocado do conteúdo informativo para a forma - menos convencional e até eticamente duvidosa - de se alcançar a informação, ou seja, do contexto do enunciado para o código da enunciação, ou ainda, da função referencial para a metalinguagem.

## 5 O real dramatizado

Ao mesmo tempo em que realça episódios *interessantes*, embora, por vezes, de *importância* duvidosa, o *jornalismo-espetáculo* tende a conciliar o eventual *significado* de um acontecimento com uma abordagem capaz de torná-lo mais *atraente*. A forma mais usual de conferir interesse a acontecimentos considerados *relevantes* é associá-los a personagens. Trata-se da chamada *personificação da notícia*, na qual o foco da narrativa é dirigido para testemunhas e situações exemplares capazes de oferecer maior peso dramático à *realidade* apresentada ao público. Assim, a abordagem sobre tema mais amplo e/ou mais complexo tende a realçar casos



específicos e bastante concretos, num claro esforço de envolver o leitor/ouvinte/telespectador, aproximando-o de assuntos que, de outra forma, poderiam parecer distantes e abstratos.

A estratégia cria uma espécie de ambiente afetivo, já que a maioria das circunstâncias individuais, tomadas como modelares, reproduzem e acentuam o aspecto do sofrimento humano em algum nível (o contribuinte explorado, o cidadão desassistido, o consumidor vilipendiado, etc.). São produzidos universos sociais de referência, com base nos quais se atinge o efeito de reconhecimento. Ao identificar-se com o que lhe é apresentado no noticiário, o receptor da mensagem tende a projetar-se na situação mostrada, experimentando, afinal, alívio catártico.

No caso específico da televisão, a tática de personalizar a informação pode até mesmo ser produzida de forma ficcional, para impregnar de força dramática o relato de determinados acontecimentos, por meio de imagens geradas para este fim. As cenas interpretadas por atores, que tomam o lugar de personagens reais, recompõem os episódios (como seqüestros, assassinatos, salvamentos, etc.) em seus momentos de ação e, portanto, de maior carga emocional. O recurso de amparar a narrativa do fato em (re)criações cênicas, que tomam a realidade por referência, não tem efeito meramente ilustrativo ou adicional.

A dramatização aplicada à informação telejornalística serve como documentação visual capaz de enriquecer a palavra oral e ampliar o grau de interesse do telespectador por aquilo que é noticiado. Se é verdade que a encenação não concentra em si o mesmo valor espetacular do flagrante, certamente empresta à narração verbalizada, em *off*, uma perspectiva mais interessante do ponto de vista da comoção.

Na televisão brasileira, a Rede Globo, com sua ampla e bem-sucedida experiência em teledramaturgia, é a emissora que mais emprega, em seus programas noticiosos, o recurso da encenação de fatos do mundo real. São três as categorias de dramatização de ocorrências reais utilizadas pela emissora. A *reconstituição*, eventualmente exibida em telejornais, serve à representação de episódios a respeito dos quais as informações são consideradas incontestáveis.

Neste caso, a emissora cuida para que o rosto dos atores não possa ser distinguido pelos espectadores, providência que torna mais evidente para o público a tênue fronteira estabelecida entre ficção e realidade. A *versão* recompõe acontecimentos em torno dos quais pairam diferentes interpretações ou conjecturas. Por este expediente, é possível confrontar vários pontos de vista acerca de um fato ou diversos modos de se contar uma história. Já a *simulação* baseia-se em apenas uma hipótese sobre a situação encenada, quando não há dados claros e consistentes sobre sua real ocorrência.

Esta última modalidade de dramatização tem se constituído no principal atrativo de um gênero híbrido de televisão, o chamado *docudrama*, que mescla estilo documentário com montagem dramática. Programas desta natureza, cujo maior destaque recai sobre o "Linha Direta", da Rede Globo, inserem-se na rubrica do *infotainment* - em língua inglesa, uma contração de *information e entertainment*. O caráter sensacionalista de que, não raro, se impregnam estas atrações televisivas, a elas tem valido a denominação de *"tabloid TV"*, em referência a jornais ingleses e norte-americanos devotados este tipo de abordagem.

Os dois modelos de narrativa combinadas nos *docudramas* têm funções diferentes e objetivo comum. O caráter documental do programa é evidenciado com a utilização articulada de três elementos complementares. A presença do *locutor* que, ao caminhar pelo cenário gesticulando, persegue uma postura mais natural do que a dos tradicionais apresentadores de telejornal e, desta forma, pretende uma proximidade maior com o telespectador, ao qual, muitas vezes, se dirige por meio do emprego da segunda pessoa do singular ("As cenas que você vai ver agora...").

O relato de um *narrador em off* realça os aspectos mais emocionantes da história apresentada, revestindo-a de um clima de tensão. Os depoimentos de personagens reais, como testemunhas, parentes de vítimas, policiais e promotores, tanto conferem um efeito de veracidade ao fato em questão, quanto se prestam a provocar na audiência sentimentos que podem variar da compaixão à indignação.

Entretanto, é quando recorre aos artifícios típicos do drama que este tipo de atração televisiva fala mais de perto às emoções do público. Isto porque, ao dramatizar circunstâncias reais como se fossem criações ficcionais, o relato de acontecimentos jornalísticos incorpora as características do drama, a forma mais concreta por meio da qual a arte pode recriar, pela mimese, situações e comportamentos humanos. A estrutura da ação dramática utilizada - incluindo a concentração do enredo em torno de um núcleo de personagens e em um período de tempo limitado, a tensão decorrente das relações conflituosas que se estabelecem e a intensidade que marca o ritmo da narração - apela à afetividade do teleouvinte, nele criando a ilusão do vivido.

É inerente ao drama o dom de colocar o espectador na mesma situação em que se encontra o personagem. Por isso mesmo, permite que o primeiro experimente diretamente a emoção do segundo, ao invés de aceitar uma simples descrição do que se passa. A este franco confronto, acresce o suspense com que a platéia acompanha a história.

No drama, (...) o fato de termos a impressão de que [tudo] está acontecendo ante os nossos olhos, como um segmento simulado de acontecimentos concretos configurados por meio de seres humanos, faz com que vejamos a ação como se fora uma presença objetiva, alguma coisa que acontece espontaneamente diante de nós e que temos de observar a fim de avaliar, de formar algum tipo de opinião a respeito do que ela é e do que significa. (ESSLIN, 1978, p. 120-121)

É pela capacidade que tem de provocar empatia e identificação que o drama materializa seu impacto e sua força, levando o público a decidir não apenas sobre o que o personagem diz, mas, sobretudo, sobre o que ele faz. Trata-se de um meio de expressão e de comunicação que, recriando estados emocionais humanos, faculta às mais variadas platéias compartilhar emoções que, de outro modo, lhes seriam negadas.

Ocorre, porém, que, na televisão, tanto quanto no cinema e ao contrário do teatro, o olhar do espectador é guiado, cabendo ao diretor, com o uso de câmeras, microfones e edição, escolher o ponto de vista de cada cena, dando disso conhecimento ao público por meio da variação de planos. Dispondo de recursos desta natureza, a encenação dramática na televisão, por mais consubstanciada que esteja na realidade, revela-se mais aberta à possibilidade de manipulação.

As características da arte dramática, devidamente incorporadas à representação de ocorrências reais, permitem alcançar efeitos desejados pelos criadores de programas como "Linha Direta". Ali, todas as contas feitas, o que se pretende é levar o telespectador à delação de foragidos da justiça, criando, para este fim, a sensação de que tal gesto pode se configurar, paradoxalmente, como uma atitude de engajamento cívico. Encontrado o feedback esperado, o programa se realimenta dos fatos desencadeados pela participação do público, registrando e exibindo a prisão dos fugitivos denunciados pela audiência. Como bem sintetiza Eugênio Bucci, "o show serve para mobilizar os delatores e os delatores servem para reanimar o show" (BUCCI, 2004, p.123)

Entretanto, há que se considerar ainda duas das principais características do drama que contagiam o *jornalismo dramatizado* exibido em programas como "Linha Direta". A primeira diz respeito à constituição do drama, forçosamente baseada na fusão do imaginário com elementos da realidade. Por mais fictícia que seja a história contada em forma de drama, os atores e as roupas que vestem,

a mobília e os objetos que compõem o cenário têm existência real. Todo drama - e, por extensão, toda encenação dramática - sempre opera uma potencial tensão entre a ilusão e a realidade, entre o fato e a ficção.

A segunda refere-se a um dos aspectos mais inquietantes e misteriosos do drama: a capacidade que tem de conter significados dos quais seus autores quase não tinham consciência. Sob este ângulo, os efeitos imprevisíveis que uma representação dramática pode alcançar junto ao público têm na experiência de Orson Welles - e sua adaptação de "A guerra dos mundos" no formato de uma transmissão jornalística radiofônica - sua mais contundente manifestação. Mas não a única. Dois acontecimentos recentes, ambos relacionados a episódios de "Linha Direta", ilustram, igualmente, estas circunstâncias.

Um deles ocorreu logo após a exibição do "caso Wellington", que tinha como personagem central o irmão dos integrantes da dupla sertaneja Zezé di Camargo e Luciano, cujo seqüestro foi dramatizado no programa, a pretexto de se localizar, mediante a participação do público, dois dos criminosos foragidos. Estratégia cênica usual no programa, os rostos dos procurados foram fundidos aos dos atores que os representavam na montagem. Pouco tempo depois, dando fé à denúncia de uma telespectadora, a política invadiu um apartamento vizinho ao dela, indicado como sendo de um dos supostos fugitivos, e prendeu o morador que lá estava. Só em seguida, foi averiguado tratar-se, não do delinqüente real, mas do ator que o interpretou na dramatização do caso veiculada pela TV.

O outro evento se refere à morte, em confronto policial, de um assaltante, cuja biografia criminal havia sido, antes, dramatizada no programa. O personagem real Marcos "Capeta" foi ficcionalmente representado no programa como sendo o chefe de um numeroso bando e perito no manejo de uma metralhadora, disparada da carroceria de uma picape contra policiais aturdidos, empunhando revólveres, dentro de uma Kombi que, na seqüência, explode. Entre as cenas daquele episódio, o rosto de Marcos, revelando um ar cínico, aparece emoldurado pelo fogo da explosão, numa evidente referência a seu apelido.

Segundo dados da Procuradoria Geral de Justiça do Estado da Bahia, "Capeta" foi morto numa casa situada em local ermo e, por esta razão, facilmente cercada pela polícia. Seu corpo tinha 22 ferimentos causados por projéteis, além de um aparentemente injustificado traumatismo na região cervical. Os policiais participantes da ação disseram ter encontrado, no local, três armas, nenhuma delas, porém, se parece com a metralhadora usada na encenação produzida por "Linha Direta". O "bando" de Marcos "Capeta" estava reduzido, nos momentos que precederam sua morte, a um garoto de 14 anos, também atingido, oito vezes, por projéteis. Em depoimento, a irmã de Marcos reproduziu um de seus últimos comentários: "Linha Direta só disse mentira".

Ambos os eventos, em suas reais dramaticidades, parecem insinuar mais do que a capacidade de *agendamento*, que efetivamente o jornalismo comporta. Sugerem ainda a potencialidade dos efeitos imprevisíveis - e por isso mesmo incontrolláveis - que a dramatização de fatos reais confere à representação jornalística. As conseqüências da utilização de recursos do drama, em mensagens endereçadas à audiência como produções de cunho jornalístico, podem ser equiparadas àquelas verificadas na ocasião em que Welles usou expedientes típicos da prática jornalística para dramatizar um romance de ficção.

Quase sete décadas depois do pânico que se alastrou por New Jersey, naquela noite de outono, é tempo de se recolocar em pauta temas análogos aos que aquele episódio suscitou: Qual o papel do jornalismo na formação da opinião pública? De que maneira é possível submeter o público à manipulação? Que responsabilidade tem os emissores sobre os conteúdos veiculados? Até que ponto a recepção é fortuita no processo comunicacional...

- BATISTA, Nilo. *Mídia e sistema penal no capitalismo tardio*. [http://www.bocc.ubi.pt/pag/\\_texto.php?html2=batista-nilo-midia-sistema-penal.html](http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=batista-nilo-midia-sistema-penal.html). Acessado em 26/06/2005.
- BUCCI, Eugênio e KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- CORREIA, Fernando. *Os jornalistas e as notícias: a autonomia jornalística em questão*. Lisboa: Caminho, 1998.
- DOBBS, Fábio. *Realidade ficcional*. [http://www.folhadamanha.com.br/12/05/geracoes/g\\_basti.html](http://www.folhadamanha.com.br/12/05/geracoes/g_basti.html). Acessado em 09/07/2005.
- ENCYCLOPAEDIA Britannica do Brasil. <http://orbita.starmedia.com/~stargate2/drama.html>. Acessado em 26/06/2005.
- ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. Trad. Barbara Heliadora.
- MATTOS, Marilene. *O processo de construção da notícia no jornalismo de televisão: a seleção do fato e a organização visual da reportagem*. [http://www.intercom.org.br/papers/viii-sipec/gt05/78\\_marilene%20Mattos\\_trabalho%20completo.htm](http://www.intercom.org.br/papers/viii-sipec/gt05/78_marilene%20Mattos_trabalho%20completo.htm). Acessado em 25/06/2005.
- MEDINA, Cremilda, LEANDRO, Paulo Roberto. *A arte de tecer o presente*. São Paulo: Mídia, 1973.
- ORTRIWANO, Gisela Swetiana. A invasão dos marcianos: a guerra dos mundos que o rádio venceu. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). *Rádio e pânico: a guerra dos mundos, 60 anos depois*. Florianópolis (SC): Insular, 1998.
- SENRA, Stella. *O último jornalista: imagens de cinema*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- SODRÉ, Muniz. A dramatização dos fatos violentos. In: MONTEIRO, Paulo Felipe (org.). *Revista de Comunicação e Linguagens: Dramas*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.
- SOUSA, Pedro Diniz de. *Discurso dramático na imprensa: um modelo de análise e o caso do "PREC"*. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-pedro-discurso-dramatico-na-imprensa.pdf>. Acessado em 28/06/2005.