



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO**



CLARA DE ALMEIDA COSTA

**A cobertura do caso Eloá: um estudo sobre a dramaturgia do telejornalismo
e a banalidade do mal na cobertura midiática do Programa Linha Direta**

Monografia

Mariana
2023

CLARA DE ALMEIDA COSTA

A cobertura do caso Eloá: um estudo sobre a dramaturgia do telejornalismo e a banalidade do mal na cobertura midiática do Programa Linha Direta

Monografia apresentada ao curso Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dra. Lara Linhalis
Guimarães

Mariana
2023

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

C837c Costa, Clara de Almeida.

A cobertura do caso Eloá [manuscrito]: um estudo sobre a dramaturgia do telejornalismo e a banalidade do mal na cobertura midiática do Programa Linha Direta. / Clara de Almeida Costa. - 2023. 55 f.: il.: color..

Orientadora: Profa. Dra. Lara Linhalis Guimarães.

Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Graduação em Jornalismo .

1. Telejornalismo. 2. Crime - Cobertura jornalística. 3. Crime e imprensa. 4. Banalidade do mal. I. Guimarães, Lara Linhalis. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 070.44

Bibliotecário(a) Responsável: Iury de Souza Batista - CRB6/3841



FOLHA DE APROVAÇÃO

Clara de Almeida Costa

A cobertura do caso Eloá: um estudo sobre a dramaturgia do telejornalismo e a banalidade do mal na cobertura midiática do Programa Linha Direta

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo

Aprovada em 30 de agosto de 2023

Membros da banca

Dra Lara Linhalis Guimarães - Orientador(a) Universidade Federal de Ouro Preto
Dra Maria Gislene Carvalho Fonseca - Universidade Federal de Ouro Preto
Dr. Evandro José Medeiros Laia - Universidade Federal de Ouro Preto

Lara Linhalis Guimarães, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 13/12/2023



Documento assinado eletronicamente por **Lara Linhalis Guimarães, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 13/12/2023, às 18:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0641709** e o código CRC **84A9F547**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente aos meus pais, Wania e Lourival, pelo apoio, amor e ensinamentos que me trouxeram até aqui. Tudo que sou é por vocês. Aos meus irmãos, Gustavo e Fernanda, pelo companheirismo e pela cumplicidade de uma vida inteira. À tia Dinda, que sempre me deu suporte e me fez confiar no meu potencial. À Lya, por dividir comigo os sonhos, as angústias e as felicidades desde a infância. Aos meus avós, Delza e Pedro (in memoriam), que me ensinaram valores importantes e contribuíram muito para a minha criação. Sei que estariam orgulhosos de me verem chegar até aqui. À Issa e a Layla, por se fazerem sempre presentes, mesmo de longe.

Agradeço também ao meu grande amigo e companheiro de curso Warley, que traçou comigo essa caminhada nos últimos quatro anos e se tornou parte indispensável da minha vida. À minha namorada, Laura, você não tem noção de como foi essencial nesse momento. Obrigada por todo apoio, carinho, paciência e compreensão que teve comigo durante esse processo. Eu te amo.

À minha orientadora, Lara Linhalis, pela orientação, suporte e paciência durante todos esses meses. À Universidade Federal de Ouro Preto, pelo ensino público e de qualidade. À turma do 19.2 e a todos que se tornaram amigos nessa caminhada. A todos os professores do DEJOR pelos ensinamentos, em especial ao Coração, à Gisa, à Lara, ao Filipe e à Hila, que me inspiraram ao traçar meu caminho como jornalista. Esse TCC é de todos vocês!

RESUMO

Esta monografia visa entender e exemplificar como a dramaturgia do telejornalismo está presente nas coberturas midiáticas dos telejornais, analisando o primeiro episódio da nova temporada do programa Linha Direta, que retoma a história do Caso Eloá. Usamos como parâmetro o conceito de dramaturgia do telejornalismo e a ideia de banalidade do mal, trazidos por Iluska Coutinho (2013) e Hannah Arendt (1999), respectivamente, e trazemos discussões sobre a estrutura dos telejornais e sua importância no dia a dia dos brasileiros. Está presente também a discussão do fazer jornalismo e como a dramaturgia presente nessas narrações atinge os telespectadores. A metodologia proposta nesta pesquisa é a Análise da Materialidade do Audiovisual, apresentada por Coutinho (2018), buscando entender como a estrutura do programa dramatiza um caso real e banaliza o mal do qual a imprensa foi partícipe.

Palavras - chave: telejornalismo; dramaturgia do telejornalismo; banalidade do mal.

ABSTRACT

This monograph aims to understand and exemplify how the dramaturgy of telejournalism is present in the media coverage of television news, analyzing the first episode of the new season of the Linha Direta program, which takes up the story of the Eloá Case. We use as a parameter the concept of dramaturgy of telejournalism and the idea of banality of evil, brought by Iluska Coutinho (2013) and Hannah Arendt (1999), respectively, and we bring discussions about the structure of the news and its importance in the daily lives of Brazilians. It is also present the discussion of journalism and how the dramaturgy present in these narrations reaches the viewers. The methodology proposed in this research is the Audiovisual Materiality Analysis, presented by Coutinho (2018), seeking to understand how the structure of the program dramatizes a real case and trivializes the evil of which the press was a participant.

Keywords: telejournalism; dramaturgy of telejournalism; banality of evil.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Print do programa Linha Direta – Cena em que vemos a reconstrução da janela do apartamento de Eloá	35
Figura 2: Print do programa Linha Direta – Simulação com a luz vermelha	36
Figura 3: Print do programa Linha Direta – Simulação do lado de fora do apartamento	37
Figura 4: Print do programa Linha Direta – Cena em que vemos o apresentador em cima da reprodução da planta do apartamento	38
Figura 5: Print do programa Linha Direta – Simulação com a luz azul	40

SUMÁRIO

1. Introdução	8
2. O audiovisual, o telejornalismo e sua dramaturgia	11
1.1 A dramaturgia do telejornalismo	14
3. A banalidade do mal no jornalismo	20
4. Análise do episódio “O Caso Eloá”	28
4.1 O programa Linha Direta	29
4.2 A Análise da Materialidade Audiovisual (AMA)	32
4.3 O episódio “O Caso Eloá”	34
4.3.1 As simulações	34
4.3.2 A cronologia do episódio	40
4.3.3 A desresponsabilização da imprensa	43
4.3.4 Considerações sobre a análise	45
5. Conclusão	48
REFERÊNCIAS	51
BIBLIOGRAFIA	54
ANEXO ÚNICO	55

1. Introdução

O telejornalismo e a dramaturgia fazem parte do cotidiano dos brasileiros há décadas. Esta pesquisa tem por objetivo examinar a presença da dramaturgia no telejornalismo, conceito introduzido por Iluska Coutinho (2013), que considera a narrativa jornalística como uma construção textual que incorpora elementos da estrutura dramática. Além disso, buscamos compreender como a ideia de banalização do mal, proposta por Hannah Arendt (1999) que diz respeito à banalização do mal cotidiano e da falta de reflexão sobre ele, faz parte dessa narrativa. A análise concentra-se no primeiro episódio da nova temporada do programa Linha Direta, que discorre sobre o caso Eloá. No dia 13 de outubro de 2008, Lindemberg Fernandes, insatisfeito com o fim do seu relacionamento, invadiu a casa da ex-namorada Eloá Pimentel na região do ABC Paulista. Eloá e sua amiga Nayara foram mantidas em cativeiro por cerca de 100 horas. O sequestro foi acompanhado por todo país, com uma intensa cobertura midiática e é considerado a mais longa negociação com reféns da história do estado de São Paulo. Nosso objetivo não é julgar o caso e a influência da mídia sobre ele, mas sim entender a construção do roteiro do recente episódio e seu posicionamento.

Segundo Jaciara Mello (2009), que trata sobre o telejornalismo no Brasil, a televisão chegou no país em 1950, através do jornalista Francisco de Assis Chateaubriand, criador da TV Tupi. Para a autora, a partir desse momento, diversos brasileiros foram informados, contagiados, impactados e entretidos por este meio de comunicação. Em 1952, a primeira telenovela transmitida na TV, não só no Brasil, mas no mundo, foi a ‘Sua Vida Me Pertence’, transmitida ao vivo no horário das 20h também pela TV Tupi. No dia seguinte ao da inauguração da TV, em 19 de setembro de 1950, a emissora transmitiu o primeiro telejornal do Brasil, chamado Imagens do Dia.

Daquela data até hoje, o telejornalismo foi conquistando o público brasileiro e se adequando às novas tecnologias e às necessidades do público alvo. Em tempos de globalização, como destaca Ramonet (1999, p. 26) a televisão assume o poder, não apenas como a primeira mídia de lazer e de diversão, mas também, agora, a primeira mídia da informação. (MELLO, 2009, p. 01)

Assim, ano após ano, o telejornalismo vai se enquadrando às novas tecnologias, tendências e meios de produção, se mantendo sempre como um dos principais meios de

informação da população. Nesse tempo, é possível notar a construção de narrativas nos telejornais que vão ao ar na televisão. Coutinho (2013) defende que, por ser o carro chefe das emissoras de televisão durante anos, a dramaturgia das telenovelas começa a ser aplicada na maneira de se estruturar os telejornais. Esses, portanto, assumem um perfil dramático em sua narrativa inserindo em sua construção objetos como a trilha sonora, a criação de personagens, entre outros.

Esta pesquisa tem como objetivos mais gerais entender o audiovisual e o telejornalismo e como este afeta o dia a dia de seus telespectadores. Também é nosso desejo entender o conceito de dramaturgia do telejornalismo e a ideia de banalidade do mal, apresentados respectivamente por Iluska Coutinho (2013) e Hannah Arendt (1999), para assim podermos analisar como tudo isso dialoga diretamente com o modo como os telejornais são produzidos.

Para realizar esta pesquisa, optamos pelo uso da Análise da Materialidade Audiovisual, metodologia desenvolvida pela pesquisadora Iluska Coutinho (2018). Esta metodologia propõe uma análise total do material audiovisual (texto, som, imagem, tempo, edição e símbolo) e envolve o estudo de outros conceitos que circulam nosso objeto. Junto a isso, propõe a definição de eixos de avaliação. A nossa parte interpretativa considera os seguintes eixos: 1) a narrativa construída através das simulações apresentadas durante o episódio; 2) como a ordem cronológica das imagens e seus elementos possibilitam a criação da dramaturgia; 3) A desresponsabilização da imprensa na linha argumentativa do episódio.

Sendo assim, faz-se necessário explicar como esta pesquisa será estruturada. A monografia será apresentada em três partes, que visam entender os conceitos utilizados na análise. O primeiro capítulo trata da linguagem audiovisual, do que é, de como funciona, e do telejornalismo como um todo. Discutimos também a dramaturgia presente no telejornalismo e suas proporções, usando como base pesquisas de Flávio Porcello (2013), Iluska Coutinho (2013), entre outros. O segundo capítulo discute sobre a ideia de banalidade do mal e sua presença no jornalismo, a partir dos apontamentos de Muriel Amaral (2021), que discorre sobre como o mal banal não está ligando somente às práticas totalitárias trazidas por Arendt, mas sim presentes nos obstáculos à liberdade de expressão, e também com base na pesquisa de Nádia Ribeiro (2009), que disserta sobre a ideia de banalidade do mal presente na ausência de pensar e julgar atreladas ao jornalismo. O terceiro capítulo consiste na análise dos conceitos discutidos

nos dois primeiros, a partir de um olhar sobre o objeto de pesquisa. Relatamos, separadamente, o caso Eloá e o programa Linha Direta segundo relatos e pesquisas sobre esses assuntos e analisamos os eixos de avaliação propostos por essa pesquisa. Por fim, nossa conclusão traz as percepções e resultados obtidos através da análise do episódio citado.

2. O audiovisual, o telejornalismo e sua dramaturgia

Segundo Raymond Williams (1997), o telejornalismo é um conceito cultural e uma instituição social, o que faz com que seja um conceito sujeito a variações dependendo do contexto e do tempo em que está inserido, com o poder de organizar a sociedade, de uma certa forma. Apesar da constante mudança do consumo de notícias trazida pela internet, o telejornalismo ainda faz parte do cotidiano brasileiro. Tido por Alfredo Vizeu (2006) como um lugar de segurança, por muito tempo o telejornalismo cumpriu a função de organizar, sistematizar, classificar e hierarquizar a realidade, para colaborar para uma organização de mundo circundante, sendo entendido, então, como uma forma de conhecimento do mundo (VIZEU, 2006). Nesse contexto, para ser possível uma real compreensão e contextualização do telejornalismo, faz-se necessário o entendimento da linguagem visual e audiovisual.

A linguagem visual é global e espacial. O objeto, assim como a imagem que o representa, está no espaço. E, para podermos enxergá-lo, milhares de informações nos são transmitidas, porém, nem todas são registradas. Isso, que chamamos de campo de visão, nos fornece um ponto de vista específico, influenciando diretamente na nossa percepção de mundo (OLIARI, 2004). Isso está diretamente ligado à análise da cobertura televisiva, pois sua construção de narrativa pode criar esses pontos de vista. De acordo com Silva e Maia (2011), para a análise de uma cobertura jornalística faz-se necessário três pontos: marcas da apuração, marcas da composição do produto e aspectos da caracterização contextual. Cada um deles olha para o objeto de estudo a partir de uma lente diferente, assim existiria a possibilidade de ampliação do campo de visão, e, conseqüentemente, do entendimento do assunto.

A comunicação, em tese, só é possível graças aos signos, pois estes representam o mundo em que vivemos (OLIARI, 2004). Entramos, nesse caso, um pouco na semiótica, que tem como objeto de estudo os signos, ou seja, todos os sistemas comunicacionais. Estes conceitos são imprescindíveis para o entendimento de que o telejornalismo, assim como o jornalismo de forma geral, é um meio muito importante de construção social, um meio de formação de opinião pública.

Desta forma, podemos começar a compreender o impacto que o telejornalismo tem na vida e no dia a dia das pessoas. Com o telejornalismo, a formação do pensamento e a construção do imaginário pessoal é bastante difusa. Segundo Itania Gomes (2011), na sociedade se tem o

pressuposto de que a principal função do telejornal é informar e, considerando que muitas pessoas têm a televisão como principal fonte de informação, a procura pela confiabilidade desses meios é muito grande.

O telejornalismo é, então, uma construção social, no sentido de que se desenvolve numa formação econômica, social, cultural particular e cumpre funções fundamentais nessa formação. A concepção de que o jornalismo tem como função institucional tornar a informação publicamente disponível e de que o faz através das várias organizações jornalísticas é uma construção: é da ordem da cultura o jornalismo ter se desenvolvido deste modo em sociedades específicas. (GOMES, 2011, p.19)

Arlindo Machado (2019) defende que essa abordagem, de recorrer ao telejornal para saber o que de fato está acontecendo na política, na sociedade, na economia, entre outros, é equivocada. Devemos considerar que aquilo que vemos, lemos e ouvimos nos noticiários são apurações de fatos. Ou seja, é a visão das diversas fontes, que passou pela visão do jornalista que escreveu a matéria, pelo revisor, e assim por diante.

Num certo sentido, podemos dizer que o telejornalismo é uma colagem de depoimentos e fonte numa sequência sintagmática, mas essa colagem jamais chega a constituir um discurso “legível” como alguma coisa “verdadeira” ou “falsa”. As informações veiculadas nesse gênero televisual constituem, antes de mais nada, um processo em andamento. (MACHADO, 2019, p. 110)

Nesse sentido, podemos entender que o telejornal não pode ser usado como certificação da verdade, mas ele transmite a notícia acontecendo naquele momento, de forma bruta, sem lapidação. Não pela falta de informações para a propagação de notícias falsas, mas pela natureza do telejornal, que muitas vezes é ao vivo. Isso, segundo Machado (2019), quer dizer que até poucos minutos antes do programa ir ao ar, existem informações ainda chegando na redação.

Eugênio Bucci (2015) defende uma busca pela verdade factual no jornalismo, ou seja, a busca pelos fatos na hora de repassar a notícia. Para o autor, esse deveria ser o principal eixo do jornalismo de forma geral, estendendo-se aqui para o telejornalismo. Não é como a escolha binária de busca por uma verdade e uma mentira, mas sim de entender toda a situação para repassá-la ao telespectador da forma mais fiel possível. O jornalismo é um direito político, que desde o seu início anda lado a lado com a democracia. Emtese, a comunicação exercida por ele

é voltada para a formação e a informação do povo, sua ética nada é ligada ao mercado, muito pelo contrário, o jornalismo deveria conseguir sobreviver em boas qualidades sem ele.

O jornalismo é concebido como função mediadora do espaço público, como veículo de argumentos mais ou menos racionais, isto é, dialoguem entre si a partir dos pressupostos da razão. Assim é que seus valores éticos têm o seu ponto mais alto no compromisso com a verdade, vale dizer, com a busca da verdade, com a honestidade intelectual, com a objetividade. (BUCCI, 2015, p. 134)

Segundo Bucci (2015), essa busca pela verdade não é compatível com a lógica comercial da grande mídia dos nossos dias. A lógica capitalista em que nos encontramos transforma cada dia mais todos os ambientes em que convivemos em meios de produção de capital, e com o jornalismo não é diferente. Temos a consciência da importância da audiência para a televisão, principalmente a rede aberta. Essa audiência converte-se em números, que se converte em capital. O Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) iniciou suas pesquisas em 1942, fundado pelo radialista Auricélio Penteadó, proprietário da Rádio Kosmos, que queria conhecer os níveis de audiência da sua emissora. Ao passar dos anos, o IBOPE foi utilizado como meio de medição de audiência de diversas emissoras de rádio e televisão. Os jogos de futebol e as telenovelas sempre atingiram grandes rankings do IBOPE, o que é um fator-chave para entendermos a influência da dramaturgia no telejornalismo.

A busca da verdade era um projeto da razão e os conglomerados há muito se divorciaram da razão. Não porque seus gestores sejam pessoas mentirosas, mas pela própria natureza dos conglomerados e da comunicação tiranizada pela imagem. Onde quer que a notícia esteja a serviço do espetáculo, a busca da verdade é apenas um cadáver. Pode até existir, mas sempre, como um cadáver a serviço do “dom de iludir. (BUCCI, 2015, p.129)

Vender uma história, prender os telespectadores por quaisquer meios necessários, faz-se prioridade na maioria das vezes. Para Bucci, não é pela mentira em si, mas pela captação da audiência, o telejornalismo tem sido usado como uma máquina de produção dramática, ao invés de prezar pela objetividade. E podemos entender que os níveis de audiência de outras programações da televisão podem ter influenciado nesse caminho, assim como o dom de iludir trazido por Bucci (2015).

Já pela análise de Machado (2000), deveríamos considerar que a notícia que chega para os telespectadores através dos jornais não é completamente exata. Com isso, temos que, para

chegar ao ponto da matéria editada que passa nos telejornais, toda a informação passou pelo processo de apuração, escrita, captação de imagem, edição, entre outros. Considerando que parte do processo de apuração do ocorrido é ouvir a história contada por outros, devemos considerar que o telejornal é uma mediação entre fato e telespectador. Sobre o filme *The War Game* (1965), que foi inteiramente imaginado como um telejornal, Machado (2000) afirma:

O que esse filme nos mostra de uma maneira muito clara, quase didática, é que o telejornal não pode ser encarado como um simples dispositivo de reflexão dos eventos, de natureza espetacular, ou como um mero recurso de aproximação daquilo que acontece alhures, mas antes como um efeito de mediação. A menos que nós próprios sejamos os protagonistas, os eventos surgem para nós, espectadores, mediados através de repórteres (literalmente: aqueles que reportam, aquele que contam o que viram), porta-vozes, testemunhas oculares e toda uma multidão de sujeitos falantes considerados competentes para construir 'versões' do que acontece. (MACHADO, 2000, p. 102)

Ou seja, para esta pesquisa, devemos considerar na construção do telejornal não apenas a sua estrutura e os elementos usados, mas a sua produção desde o momento da apuração até sua edição final. Assim, podemos ter uma dimensão da maneira como as informações chegam até os telespectadores.

1.1 A dramaturgia do telejornalismo

Para podermos iniciar a discussão sobre a dramaturgia presente na construção dos telejornais, faz-se necessário entender o conceito de drama. A pesquisa pela origem da dramaturgia nos faz retornar à Grécia Antiga. A *Poética* (325 a.C.) de Aristóteles é um grande marco da dramaturgia como conhecemos hoje. Segundo o filósofo grego, a tragédia conseguia tocar as pessoas, fazendo com que elas sentissem aquilo que as personagens de suas histórias estavam sentindo naquele momento. Esse sentimento, definido por Aristóteles como *catarse*, era responsável pela criação do imaginário das pessoas da época, e assim a tragédia passou a ser usada também para ensinar, segundo Kenneth Mcleish (2000) em sua pesquisa sobre a obra.

As lições gregas não eram ensinadas em aulas como na Europa, mas sim passadas para os mais jovens em formatos de histórias, muitas vezes com lições morais. Assim, eram passadas de geração em geração as noções de grupo, família, certo e errado e entre outros.

O "ensinamento" moral grego não era nada semelhante ao da Europa posterior, com sua ênfase judaico-cristã na escritura e na ação aprendida com o precedente. Na

religião grega, apenas alguns poucos cultos da orla (o orfismo, por exemplo) tinham livros sagrados. Costume e prática não eram reforçados prescritos, mas o resultado de um processo evolucionário; eram reforçados por referência a mitos, seletivamente recontados (e em alguns casos elaborados ou revisados *ad hoc*) para validar atitudes ou comportamentos. Como os casos que as famílias contam sobre parentes distantes, os mitos serviam para reforçar um *continuum* da identidade do grupo; eles eram vastos e multiformes; poucos continham imperativos para pensamentos ou ação, ao modo do relato escritural cristão. (MCLEISH, 2000, p. 13)

Podemos usar como exemplo aqui uma das histórias mais tradicionais da mitologia grega, a história de Édipo, popularmente narrada pelo dramaturgo grego Sófocles. De acordo com Teresinha Costa (2010), na mitologia, Édipo é filho de Laio e Jocasta, rei e rainha de Tebas.

Para evitar a concretização do oráculo de Apolo, que dizia que o rei seria morto pelo próprio filho, Laio entrega Édipo para um pastor no monte Citéron para que ele o matasse. Ao invés de cumprir com sua promessa, o pastor entrega a criança ao rei de Corinto, que o cria como filho.

Com o passar dos anos, Édipo ouve que não é filho do rei Pólibo e, ao consultar o oráculo, toma conhecimento da profecia que diz que ele irá matar o pai e desposar a mãe. Na tentativa de escapar desta previsão, ele viaja. No caminho para Tebas, encontra com seu pai biológico e, em uma briga, o mata. Nesta época, Tebas vinha sendo aterrorizada por uma esfinge, que matava todos que não acertavam seu enigma. Édipo consegue decifrá-lo e, assim, matar a esfinge. Como recompensa, o regente de Tebas dá a ele sua irmã, Jocasta, para que ele a despose. Sem saber de se tratar de sua mãe, eles têm quatro filhos juntos.

Um dia, anos depois, a peste e a fome chegam à Tebas e o oráculo diz que tudo vai passar assim que o assassino de Laio for expulso da cidade. Édipo então é informado por um adivinho que ele era o responsável por toda aquela tragédia. Em choque, Jocasta tira a própria vida e Édipo perfura os dois olhos, ficando cego, e se exila em Colono, abandonando o trono.

Esta história, assim como diversas outras da mitologia grega, eram contadas para dar aos jovens uma noção do certo e do errado. Ou seja, diferente dos ensinamentos escritos repassados por meio de livros sagrados, os ensinamentos gregos, em sua maioria, eram transmitidos através da linguagem oral, com histórias nomeadas como tragédias.

Segundo Ivete Huppés (2000), com o passar dos anos, as histórias contadas e a forma de passá-las de geração em geração mudou, mas manteve-se a estrutura já conhecida. Personagens da aristocracia feudal foram substituídas por senhores burgueses, e os cenários aldeões pelos ambientes urbanos, mantendo a ideia de certo e errado, herói vilão, encaixando-

se sempre no contexto inserido (HUPPES, 2000). Para a autora, o drama sempre fez parte da dinâmica reflexiva da sociedade.

Essa mudança na forma de narrar e as incrementações nas histórias dramáticas durante os anos levou à origem do melodrama, com origem associada à ópera. Segundo Fernanda Botton e Flávio Botton (2012), o termo melodrama era utilizado, no século XVI, para nomear espetáculos que misturavam árias musicais¹ com o drama. O ponto principal do melodrama era exatamente esse empate entre o bem e o mal, de uma forma mais sensacionalista que o drama grego citado anteriormente. Assim, diferente do intuito anterior de passar ensinamentos, o drama passa a ser a principal fonte de entretenimento.

Da ópera ao teatro, o melodrama chega até as rádios brasileiras, com a criação das radionovelas. Originado da França, o romance-folhetim surge com essa premissa de contar uma história na fórmula do “continua amanhã”. Como indica Glenda Chaves (2007), com o crescimento da imprensa brasileira, esse modelo chega no país no século XIX com a tradução de romances franceses. O sucesso desses folhetins era enorme, mas a constante expansão dessas histórias devia-se à leitura em voz alta, já que, nessa época, somente 30% da população era alfabetizada.

O sucesso dos romances-folhetins possibilitou o crescimento dos jornais e do público, apesar de, como informa Hélio de Seixas Guimarães (2004), o número de alfabetizados no Brasil não passar, no século XIX, 30% da população, e não acompanhar o avanço sentindo na França, Estados Unidos e Inglaterra. A expansão de folhetins devia-se à leitura em voz alta, que possibilitava o efetivo acesso às letras de numeroso público ouvinte. (CHAVES, 2007, p. 18)

A descoberta do rádio trouxe a *soap-opera* estadunidense. Inspirado nesse formato norte-americano, outros países criaram um laço entre os romances-folhetins e o rádio, e essas narrativas melodramáticas chegam ao Brasil na década de 1940. Assim, o rádio brasileiro passa a atingir cada vez mais pessoas. A radionovela chega no Brasil exatamente nessa época, conhecida como os “anos dourados” do rádio. Com uma forte influência de países latinos, como, por exemplo, Argentina e Cuba, a programação torna as radionovelas um fenômeno no país. Adramaturgia, a trilha sonora e as histórias narradas pelas rádios nacionais se tornam febre

¹ Composição para o canto, geralmente romântica e sentimental; melodia. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: [https://www.dicio.com.br/arias/]. Acesso em: 10/06/2023

no Brasil, o que faz com que esses programas exerçam grande influência no cotidiano brasileiro (CHAVES, 2007). Toda a construção das radionovelas, desde o roteiro melodramático, até os efeitos e as trilhas sonoras, possibilitava que os ouvintes se sentissem conectados às histórias. O rádio permitia que as imagens fossem idealizadas por cada um, já que as descrições eram totalmente orais, sem nenhuma imagem. Assim podemos começar a entender de onde vem a construção do imaginário e a influência desse estilo de narrativa na vida dos brasileiros.

Em 1950, a televisão foi inaugurada no Brasil por iniciativa do jornalista e empresário da comunicação Francisco de Assis Chateaubriand, que era proprietário dos Diários Associados, uma cadeia de jornais diários e rádios. De acordo com Esther Hamburger (2011), apesar da chegada no país, a televisão só foi se estabelecer como meio nacional em 1960, dez anos depois. Na década de 1960 as radionovelas já se encontravam em decadência devido a uma rotina mais monótona e à crescente popularização da televisão.

A TV descobriu a cor, inovou na técnica, sofisticou a linguagem, diversificou conteúdos e rompeu com a tradição radiofônica em todos os setores: ficcional, jornalístico, de humor e de variedades. O espectador, principalmente o público feminino, foi seduzido definitivamente pela telenovela, que abriu lugar para novos autores formados no novo meio, que já não oferecia espaço apenas para os fabricantes de sabão, mas para toda uma gama de anunciantes dispostos a pagar fortunas por trinta segundos da atenção de uma dona-de-casa. Mais do que no caso da radionovela, a ficção visual no Brasil, a ficção televisual no Brasil conseguiu captar uma percentagem significativa de homens, jovens e crianças, o que ampliou ainda mais sua comercialização. (BORELLI e MIRA, 1996, p. 43)

Ou seja, nessa época, a televisão começa a se tornar cada vez mais popular e mais essencial no cotidiano brasileiro, fazendo parte do dia a dia das pessoas, desde os jornais até as telenovelas. Tendo raízes nas radionovelas, a telenovela está presente na programação da TV desde sua inauguração em 1950, porém, só em 1963 é introduzida de forma diária, na TV Excelsior. Para diferenciar seu produto do mercado latino, a novela brasileira, como passou a ser conhecida, tinha uma abordagem mais realista, diferente das novelas mexicanas, por exemplo, que eram mais melodramáticas.

Dessa forma, as novelas brasileiras se estabeleceram com histórias gravadas em cenários significativos do país, criando em sua estrutura um senso de nacionalismo muito grande, com histórias que tocavam os telespectadores de uma maneira muito mais realista. Assim podemos entender como, via décadas de evolução nas histórias e nos meios comunicacionais, a

dramaturgia se faz presente no cotidiano brasileiro, desde os folhetins, até as novelas que existem hoje em dia.

Com a importância do drama para a evolução humana, conseguimos entender por que o telejornalismo pode muitas vezes se apegar a essa construção da dramaturgia em seus noticiários, fazendo com que as pessoas fiquem presas à notícia. Flávio Porcello (2013) afirma que a televisão não está apenas nas nossas casas, mas que ela entra em nossas vidas, determinando padrões de comportamento, de consumo, de debates e mostrando o que acontece no mundo. É preciso ter em mente o poder de influência que a televisão exerce na vida daqueles que a acompanham diariamente. Segundo dados da Pesquisa Brasileira de Mídia 2016 - Hábitos de Consumo de Mídia Pela População Brasileira², quase 90% dos brasileiros se informam sobre o que acontece no país pela televisão, sendo 63% os que têm na TV o principal meio de informação. Ou seja, 63% da população brasileira tem como principal base para entender o que acontece no nosso país os telejornais, e usam essas informações para moldar suas ideias, opiniões e julgamentos. Para Porcello (2013, p. 238) “A TV nos instiga a reagir, amar ou odiar o que estamos fazendo, ela nos impulsiona a tomarmos partido, a escolhermos uma posição, torcermos por um ou outro lado em qualquer disputa, desde as esportivas até as político-partidárias”.

Nesse sentido, Iluska Coutinho (2013) constata que essas histórias são contadas de maneira dramática para atrair a atenção do telespectador, conseqüentemente aumentando a audiência dos telejornais. O drama teatral é conhecido por suas cenas tensas e conflituosas que tendem a deixar aqueles que assistem presos, prestando atenção, sendo cheias de sensibilidade. As cenas são comoventes, com bastante trilha sonora, um mocinho geralmente persegue um vilão durante toda a duração do filme até o esperado “felizes para sempre”, onde esse mocinho derrota o vilão. Essas narrativas são construídas, segundo Coutinho (2013), via roteiros, ou seja, é uma construção textual dramática. O modo como a narrativa é trabalhada no telejornalismo colabora para a propagação do drama através de histórias reais. Podemos entender, por meio da autora, que o telejornal é cada vez mais transformado em um filme de ação.

² Disponível em: <<https://www.abap.com.br/wp-content/uploads/2021/06/pesquisa-brasileira-de-midia-2016.pdf>>. Acesso em: 15 de mar. de 2023.

Já para Bucci (2015), no fim das contas, podemos analisar a produção de diversos telejornais pelo olhar da dramaturgia, considerando que assim as grandes mídias seguem elegendo vítimas e vilões e traçando o entendimento de vários cidadãos pelo mesmo caminho. Nesse contexto, os olhos do público se tornam mercadoria e fonte de uma grande manipulação de massa, se pensarmos, como já visto, que o telejornalismo é por muitas vezes o meio de compreensão de mundo de vários sujeitos (BUCCI, 2015).

Em análise sobre a dita dramaturgia do telejornalismo, Coutinho (2013) percebeu que várias características de dramas apareciam nos noticiários brasileiros em estudo. Por vezes, as narrativas eram estruturadas em torno de um problema ou de um conflito que eram usados como ganchos para situações posteriores, todas voltadas para dramas do cotidiano. Foram identificados também personagens, com seus papéis (lê-se papéis como no teatro) bem definidos e separados na narrativa. Entre esses, vários outros elementos foram usados pela pesquisadora para compreender o padrão de telereportagem e analisar como a dramaturgia era montada em seus objetos de pesquisa.

Coutinho (2013) nos propõem em seu estudo que essa dramaturgia é utilizada para prender a atenção do telespectador, tanto sonora quanto visualmente. Dessa forma, a autora discorre sobre como toda a estrutura do telejornal é montada para a dramaturgia aparecer, com o uso de trilhas sonoras, edição das cenas gravadas, entre outros meios. Assim, as histórias podem se tornar mais chamativas para os telespectadores, garantindo uma maior audiência. Em análise, esse padrão de reportagem é visto em muitos telejornais.

3. A banalidade do mal no jornalismo

A construção da realidade, do pensamento e da identidade através do jornalismo é algo estudado já há bastante tempo. Para Bruno Leal e Carlos Carvalho (2008), como seres que vivemos em sociedade, temos a tendência a fazer e repetir aquilo que vemos e ouvimos. O jornalismo está diretamente ligado a essa ideia, principalmente quando partimos do pressuposto que grande parte da sociedade tem como principal fonte de informação os telejornais. Ou seja, a ideia de construção do certo e errado que os telespectadores têm como confiável vem diretamente daqueles que escolhem quem está certo e quem não está.

Nesse sentido, a percepção de que as mídias “produzem realidade”, ou seja, que não podem ser mais concebidas como simples espelhos de um real socialmente instituído, implica o reconhecimento, por um lado, de que as mídias possuem regras e modos de funcionamento próprios, que “traduzem” os acontecimentos sociais em midiáticos. Por outro lado, isso não é dizer de um descolamento entre as realidades midiáticas e sociais. Ao contrário. A produção midiática da realidade se dá em consonância e a partir das tensões, linhas de força e fuga que conformam a vida social. (LEAL. CARVALHO, 2008, p. 4)

Quando ligamos a televisão em um jornal de horário nobre e vemos uma perseguição policial, tudo aquilo que está sendo transmitido prende a nossa atenção e faz com que paremos para assistir os mocinhos, nesse caso, os policiais, perseguirem um vilão. Toda a estrutura dos telejornais é montada com esse objetivo, de prender o telespectador como se fosse um filme. O instinto gerado em nós, por anos de drama na televisão, é torcer pelos policiais.

O grande problema nisso tudo é que esquecemos que existem vidas em jogo em casos como esses. Uma coisa é torcer pelos policiais em filmes de ação e vibrar quando eles matam o vilão da história. Mas em casos retratados em telejornais, aquelas pessoas são reais. O sensacionalismo adotado pelas emissoras transforma diversos desses casos reais em um filme de ação. Para Vitor Belém (2021), o telejornalismo usa de manchetes e palavras impactantes para manter a audiência dos seus programas.

O telejornal assume o ‘título’ de ‘caçada’, o que já impõe contornos de sensacionalismo e de desumanização da cobertura, enquadrando o suspeito numa perspectiva de selvageria, mobilizando a audiência a se envolver com o processo de captura do suspeito (BELÉM, 2021, p. 9).

De acordo com Fabiana Moraes (2021), usando de diversos tipos de linguagens, grande parte da cobertura de casos criminais emprega termos pejorativos para descrever características e ações daqueles que são perseguidos, contribuindo para a criação de “figuras do mal” nos telejornais. Segundo a autora, esta criação de “monstros” no jornalismo é recorrente. Como já discutimos anteriormente, o jornalismo é um negócio, e os meios de comunicação precisam garantir o fluxo de caixa com sua audiência. Com isso, a criação de um produto é, às vezes, recorrente.

O jornalismo sempre apreciou criar um monstro, uma aberração, um ser inominável que garantisse o interesse das audiências. Pode-se até dizer que isso faz parte do jogo, afinal as empresas do setor não prestam caridade e vendem um produto, a notícia. Mas não dá para justificar a manutenção dessa prática apenas por conta do lucro. Dois motivos: primeiro, além de servir para alguém ganhar dinheiro, a notícia também é um serviço, um bem coletivo, um meio para nos orientarmos e tomarmos decisões. Segundo essa “monstruosidade”, definida por quem tem o jornal na mão e indica quem merece viver ou morrer, geralmente possui cor, classe e religião. (MORAES, 2021)

A partir de tal contexto, verifica-se que essa prática, além de constante, coloca em risco a vida de pessoas específicas no país. Segundo levantamento realizado pela Rede de Observatórios de Segurança³ em 2021, 86,5% das vítimas de violência policial no estado do Rio de Janeiro eram negras. De acordo com uma pesquisa realizada pelo Observatório de Mortes e Violências LGBTQI+ no Brasil⁴, em 2020, a cada 27 horas morre uma pessoa LGBTQIAP+ no Brasil por motivos relacionados a sua identidade de gênero ou orientação sexual. Esses e diversos outros grupos de minorias são diariamente atacados no país, e a mídia tem influência direta nisso. Situações como essa trazem questionamentos sobre a ética jornalística, e possibilitam, por exemplo, estudos a partir da ideia de banalidade do mal, desenvolvida por Hannah Arendt (1999).

Para podermos compreender como a banalidade do mal funciona, faz-se necessário entender tal ideia. A principal autora sobre a temática é a filósofa e teórica política Hannah Arendt (1999), em seu livro “Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal”. Essa ideia surge a partir de uma análise feita pela autora durante o julgamento de Eichmann,

³ Disponível em: <http://observatoriosecuranca.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2022/11/EM-EMBARGO-ATE-1711_5-AM-REDE-DE-OBS_PELE-ALVO2_171122.pdf>. Acesso em: 15 de mar. de 2023.

⁴ Disponível em: <<https://observatoriomorteseviolenciaslgbtbrasil.org/dossie/mortes-lgbt-2020/>>. Acesso em: 15 de mar. de 2023.

oficial nazista responsável pela deportação de judeus europeus para os campos de concentração da Alemanha Nazista. Eichmann foi capturado por agentes do Mossad, serviço secreto do Estado de Israel, na Argentina após a queda do 3º Reich, e julgado entre abril e dezembro de 1961 em Jerusalém.

Com base em uma lei israelense de 1950⁵, criada para punir criminosos nazistas da guerra, Eichmann foi julgado sobre 15 acusações, incluindo crimes de guerra, crimes contra o povo judeu e crimes contra a humanidade. Durante todo o julgamento, Arendt percebeu que Eichmann se declarava inocente por não se sentir responsável, ele afirmava apenas seguir ordens do governo. Durante toda a sua atuação, Eichmann cumpria ordens de seus superiores sem questioná-las, por isso, não se sentia culpado pelas ações pelas quais era julgado. Naquele momento, Arendt se colocou a entender como o pensamento de pessoas como ele funcionava.

Para a autora, não se tratava somente de considerar homens como Eichmann cruéis e monstruosos, mas entender o porquê de ele banalizar males tão grandiosos mesmo quando cometia crimes cruéis. Ele, assim como muitos outros que agiram durante a Segunda Guerra Mundial, não era responsável direto pelas mortes dos judeus, mas estava por trás de toda a logística do transporte que levou milhões de pessoas para seus fins. Em todo esse processo, Arendt chegou a conclusão de que o mal que ele cometia não era monstruoso ou demoníaco, mas era algo banal, que já fazia parte do dia a dia de todos os nazistas. Ou seja, o mal banal é aquele que é praticado diariamente, de forma comum e sem reflexão.

Segundo Arendt (1999), as experiências humanas sofreram um processo de desassociação em relação à realidade das coisas. Ou seja, as pessoas se tornaram membros fanáticos de grupos intangíveis devido aos seus argumentos durante o regime totalitário instaurado por Hitler na Segunda Guerra Mundial. A capacidade de sentir empatia e compaixão pelo próximo são alienadas pelos meios de produção com a propagação de estereótipos e notícias falsas ao ponto de essas pessoas não se escandalizarem com a violência, com a tortura e até com a morte. Desse pensamento, surgiu a ideia que pode ser usada como parâmetro de análise atualmente. Segundo Arendt (1999), o mal banal é aquele cometido por ninguém, banalizado pelas pessoas e pelo cotidiano. Já o mal radical, é aquele produzido pelo

⁵ “A Lei (de Punição) dos Nazistas e Colaboradores dos nazistas, de 1950, sob a qual estava sendo julgado, previa que ‘uma pessoa que cometeu um desses [...] crimes [...] está sujeita à pena de morte’.” (ARENDR, 1999, p. 32)

totalitarismo, o mal absoluto que não pode ser julgado e nem perdoado. Essa separação possibilita a criação de figuras do mal, enquanto banaliza o mal cotidiano.

O mal radical, de acordo com Arendt (1999), é aquele que tem nome, sobrenome e apelido; é a cara do mal. A dramaturgia, quando utilizada no telejornalismo, a nosso ver, pode corroborar para a propagação da banalidade do mal quando cria personagens e contextos dramatizados em sua narrativa. A sociedade enfatiza com certa frequência estereótipos e preconceitos com os mesmos grupos de pessoas, o que as coloca sempre em evidência. A figura do mal radical muitas vezes aparece em pessoas marginalizadas pela sociedade, criando um certo tipo de justiça no imaginário popular. “Apesar de todos os esforços da promotoria, todo mundo percebia que esse homem não era um ‘monstro’, mas era difícil não desconfiar que fosse um palhaço” (ARENDR, 1999, p. 67).

De acordo com Nádia Ribeiro (2009), a criação de personagens pelo telejornalismo contribui para a construção de uma certa ideia de justiça no imaginário social. As parcelas da sociedade taxadas como erradas ou como vilões são sempre as mesmas, como, por exemplo, as pessoas negras. A recorrente ocupação desses lugares por tipos de pessoas específicas contribui com a manutenção de preconceitos estruturais em nossa sociedade, criando um falso senso de poder, uma ideia no imaginário público de que podemos interferir em algo, como se todos fizessemos parte do julgamento das pessoas. Para Ribeiro (2009), é em razão da capacidade de manipulação da grande mídia, que as pessoas são rápidas em julgar sem nem questionar o porquê.

Rosângela Chaves, em sua obra “A capacidade de julgar: um diálogo com Hannah Arendt” aponta que o caso de Eichmann não era de maldade, nem de estupidez - no sentido de compreender -, mas de irreflexão. “Quanto mais se ouvia Eichmann, mais óbvio ficava que sua incapacidade de falar estava relacionada com sua incapacidade de pensar, ou seja, de pensar do ponto de vista de outra pessoa”. [...] Nesse sentido, o termo banalidade do mal está intrinsecamente ligado, para Arendt, à atividade de pensar: a ausência de pensamento no sentido de irreflexão (thoughtlessness). (RIBEIRO, 2009, p. 3)

Nesse sentido, as ideias de dramaturgia do telejornalismo e banalidade do mal se fazem, a nosso ver, diretamente interligadas. Ao assistirmos filmes do gênero drama, é possível entender como a narrativa é construída entre as personagens, com a separação do bem e do mal, do certo e do errado. Quando essa narrativa se traduz para o jornalismo, somos direcionados a

pensar da mesma forma. Tendo como base o que conhecemos dos filmes, fica fácil seguir a narrativa e ter aquilo que nos é entregue como certo. A violência cotidiana está, por isso, tão banalizada, que não é nem questionada na maioria das situações em que nos é apresentada. Pensar nos faz separar o certo do errado, evitando assim situações como essas.

Quando nos deparamos com tais reflexões acerca da importância da atividade de pensar e do perigo de sua ausência, que, no caso de Eichmann dentro de um contexto (Terceiro Reich), levou milhões à morte, transportamos tal raciocínio para o contexto atual e mais especificamente no jornalístico. E os profissionais de jornalismo? Têm exercido a atividade do pensamento? A reflexão faz parte do seu trabalho, da sua rotina? (RIBEIRO, 2009, p. 6)

Na atividade jornalística, esses questionamentos postos por Ribeiro (2009) são de suma importância em nosso dia a dia, ainda mais quando consideramos a importância deste trabalho e o seu nível de influência na vida das pessoas. Se usado negativamente, dando ênfases a preconceitos e falsos estereótipos, o trabalho realizado pelo telejornalismo pode ser visto como um meio de manipulação de massas, levando à banalização do mal, como racismo, homofobia, xenofobia e entre outros. A maneira como escolhemos contar uma história, para além da objetividade por si só, afeta diretamente como essa história será absorvida e compartilhada em sua ponta.

Podemos reconhecer muito facilmente a presença do mal banal, expressão desenvolvida por Arendt (1999), no jornalismo, ao menos de modo geral, em sua perspectiva hegemônica. Para Muriel Amaral (2021), que discorre sobre a banalidade do mal e o jornalismo no contexto da pandemia por Covid-19, o mal banal não está somente ligado às práticas totalitárias apontadas por Hannah Arendt, mas sim faz-se presente nos empecilhos à liberdade de opinião, especialmente desenvolvidos em tempos pandêmicos. Como exemplo, Amaral cita a propagação do negacionismo científico, entre outros casos.

Se, por um lado, promover a chacota em praça pública em consonância com a frivolidade da cerimônia africana descontextualizada com as mortes causadas pelo novo coronavírus é perverso, por outro lado, desrespeitar o isolamento em obediência às paixões privadas e promover aglomerações fortalecem a ideia de banalidade do mal de forma explícita e sem receios de demonstrações. Além disso, os manifestantes desmerecem o sentimento de luto, não apenas de brasileiros, mas de todos aqueles que foram afetados pelas mortes causadas pela Covid-19 no mundo. (AMARAL, 2021, p. 200)

Nesse caso, vemos a ideia de fomento ao mal na atitude de obedecer cegamente a alguém, sem o ato de reflexão. Podemos configurar aqui o mal banal na ausência de reflexão sobre os atos e descaso às leis, organizações e ações de segurança que deveriam estar sendo respeitadas.

Para Ribeiro (2009), que disserta sobre a ideia de banalidade do mal criada por Hannah Arendt a partir da ausência de pensar e julgar, estabelecendo paralelos com a atividade jornalística, o avanço da tecnologia trouxe a facilidade de divulgar informações de forma rápida e em grande escala. Para ela, essa divulgação em massa significa que, possivelmente, cada vez mais informações irão chegar nos indivíduos sem serem refletidas. Ribeiro (2009) nomeia esse aspecto da notícia como produto mercadológico, que traz para o jornalismo uma área dividida em dois polos: o econômico e o político. Com isso, os jornalistas têm o dever de fornecer cada vez mais informações, tendo como prioridade o tempo, a agilidade, os critérios de noticiabilidade e cada vez menos a reflexão sobre esses fatos (RIBEIRO, 2009, p. 7).

Com isso, o trabalho de apuração jornalística se torna cada vez menos eficaz, no sentido da verdade factual. Ribeiro (2009) afirma que, para a notícia ser entregue em tempo hábil, os jornalistas buscam dados objetivos, como números, quilômetros, objetos danificados, etc. Essas informações, geralmente, são repassadas pelo que chamamos de fontes oficiais. Mas Ribeiro (2009) questiona essas fontes, que podem forjar uma realidade diferente para a imprensa. O que temos aqui é o ponto de vista das autoridades sendo legitimado, em contraposição à perspectiva de outras fontes, como cidadãos comuns.

Por que os jornalistas não poderiam tentar abordar o outro lado, ao menos investigar? Será que os bandidos são tão maus, tão loucos, que não podem ter direito à voz e expressar o que se passa do outro lado? Eis um problema jornalístico que vem sendo já abordado em pesquisas: o criminoso tem seu rosto estampado nos jornais, mas nenhuma frase sequer expressando sua versão. Por que não cabe à imprensa uma investigação mais apurada, uma abordagem que vai além dos dados objetivos, do que está apresentando superficialmente? (RIBEIRO, 2009, p. 8)

Para a pesquisadora, o jornalista banaliza o mal cotidiano a ponto de se importar mais com os dados do que em olhar para o outro lado, deixando muitas vezes de questionar as ações e seus envolvidos. Para Ribeiro (2009), seguir as normas da empresa ou conseguir um furo de

reportagem se faz mais presente do que a reflexão e o questionamento. Nesse momento, é onde a autora enxerga a propagação do mal banal no jornalismo

Isso significa que tal postura jornalística levou sim a uma banalização da maldade, enquanto, sem medir as consequências de suas ações, os jornalistas encarregados da cobertura desses casos, provocaram o mal; obedeceram, sem refletir. (RIBEIRO, 2009, p. 10)

Ou seja, ao analisar coberturas de telejornais, é necessário considerar a falta da reflexão sobre aquilo que está sendo pautado, a relevância de certas imagens e informações, a maneira de se reportar. É importante ter a consciência de pensar para além dos números.

Segundo Denise Sepulveda (2016), que discute a banalização das imagens violentas no jornalismo contemporâneo e seu impacto na população, para além da falta de reflexão na produção dos noticiários, a banalização da violência e das imagens violentas no jornalismo se dá, em sua maioria, por ser algo que vende. Como já discutido nessa pesquisa, sabemos que o jornalismo também é uma mercadoria, portanto, depende dos números de audiência. Ao nosso ver, essa banalização da violência no jornalismo, nesse sentido, pode se dar porque é algo que, muitas vezes, prende a audiência e garante os números que os jornais precisam. A banalização do mal no jornalismo faz-se presente também quando paramos para pensar que ver essas imagens violentas se tornou algo banal, segundo Sepulveda (2016) tão comum quanto assistir à previsão do tempo. Para a autora, essa banalização constante da violência na mídia, pode causar uma crescente falta de sensibilidade pela violência cotidiana.

O mais visível é a dessensibilização diante da violência cotidiana. Acostumados a ver pessoas sendo baleadas, esfaqueadas ou atropeladas, o público já não reage quando vê tal situação na vida real, aproveitando para filmar ou fotografar o evento em busca da fama de ter seu conteúdo reproduzido nos veículos de comunicação. A mídia, cada vez mais dependente de imagens, incentiva o envio de imagens que possam trazer mais realidade as suas notícias (SEPULVEDA, 2016, p. 81).

Sabemos que o jornalismo é uma importante fonte de formação de opinião pública e, dessa maneira, para Sepulveda (2016), banalizar a violência cotidiana torna cada vez maiores os limites do que é aceitável para o nosso dia a dia e para ser publicado. Ou seja, a banalização de imagens violentas no jornalismo faz com que as pessoas não reflitam sobre o que acabaram de ver ou presenciar, e muitas vezes não se importem, e isso possibilita a gravação de conteúdos

que serão entregues para os jornais. Em tese, se aquilo não te move ou te choca, você não pensa antes de gravar, mesmo quando se trata de algo grave.

Com isso, o objetivo dessa pesquisa é entender e exemplificar como o conceito de dramaturgia do telejornalismo e a ideia de banalidade do mal se fazem presentes nas coberturas jornalísticas, usando como objeto o primeiro episódio da nova temporada do programa Linha Direta, que retrata o caso Eloá. O nosso objetivo é entender como a dramaturgia se faz presente no roteiro do episódio e em que momento podemos apontar a banalização do mal.

4. Análise do episódio “O Caso Eloá”

Visando entender e exemplificar como a dramaturgia do telejornalismo está presente nas coberturas midiáticas dos telejornais, esta pesquisa analisa o caso Eloá a partir das ideias de dramaturgia do telejornalismo e banalidade do mal, usando recorte o primeiro episódio da nova edição do programa Linha Direta, que foi ao ar em rede aberta no dia 04 de maio de 2023.

No dia 13 de outubro de 2008, Lindemberg Alves Fernandes, de 22 anos, insatisfeito com o fim do relacionamento, invadiu a casa da ex-namorada Eloá Cristina Pimentel, de 15 anos, que estava com mais três amigos em Santo André, na região do ABC Paulista. No mesmo dia, Lindemberg liberou os dois meninos que estavam na casa, mantendo Eloá e sua amiga Nayara Rodrigues da Silva em cativeiro por cerca de 100 horas. O sequestro foi acompanhado por todo o país, com uma intensa e, por vezes invasiva, cobertura midiática. No dia seguinte à invasão, o Grupo Ações Táticas Especiais (GATE) da Polícia Militar de São Paulo já tentava efetuar negociações com Lindemberg.

Desde esse ponto, os principais telejornais do país acompanharam de perto todo o sequestro. No dia 14 de outubro, por volta das 22h50, Nayara foi solta pelo sequestrador e pôde ir para casa, porém, no dia 15, os policiais permitiram a volta dela ao local do cárcere em uma das tentativas de libertar Eloá, e ela ficou presa novamente. Na noite do dia 17 de outubro, a polícia diz ter ouvido um disparo no local e decide invadir o apartamento após várias tentativas frustradas de negociação. Durante essa invasão, Lindemberg atirou contra as jovens, atingindo Nayara no rosto e Eloá na cabeça e na virilha. A jovem faleceu no hospital na noite do dia 18. No dia 16 de fevereiro de 2012, quatro anos depois do crime, Lindemberg foi condenado a 98 anos e 10 meses de prisão pelos 12 crimes pelos quais foi julgado, entre eles, homicídio qualificado, cárcere privado, lesão corporal e tentativa de homicídio.

Desde o ocorrido, muito foi discutido sobre as principais falhas do caso. Tede Sampaio (2010) cita em sua pesquisa que várias críticas foram direcionadas à maneira como a polícia lidou com todo o processo, desde as negociações até a prisão de Lindemberg. A mídia também recebeu muitas críticas depois do caso pela forma como a cobertura foi feita. A principal crítica à mídia nesse momento foi que os telejornais trataram o caso como um filme e não como algo real. Em 2015 foi lançado o documentário “Quem matou Eloá?”, dirigido pela produtora

cinematográfica Livia Perez, que trazia a discussão sobre a parcela de culpa dos jornalistas na morte da adolescente.

Assim como esse documentário, várias pesquisas já discutiram o papel da mídia no caso e sua influência para o desfecho que teve. Sampaio (2010) afirma que os repórteres que se diziam em busca de mais informações sobre o caso estavam, na verdade, muito mais preocupados em mostrar a agonia das famílias que viam seus entes queridos em uma situação de alto risco. Em uma análise mais aprofundada sobre a cobertura de modo geral, segundo Sampaio (2010), podemos encontrar muitas falhas éticas e humanas para com todos os envolvidos no caso. Lindemberg teve palco em praticamente todas as emissoras brasileiras, conversando com apresentadores que estavam ao vivo para todo o Brasil.

Além de por em risco a vida da vítima, a cobertura de sequestros ao vivo pelas emissoras de TV pode também gerar outro conflito ético muito grave. No sequestro de Eloá, a mídia passou um longo tempo mostrando imagens do cativo e em alguns momentos as imagens da garota rendida e sob a mira da arma do ex-namorado. Caso Lindemberg, nesses momentos, atirasse e matasse a ex-namorada, a imagem de uma morte seria transmitida ao vivo para todo o país. (SAMPAIO, 2010, p.6)

Existem vários recortes que podemos utilizar para analisar os erros e possíveis acertos do jornalismo nesses dias de cobertura. De todo modo, nosso objetivo aqui é entender como esse episódio foi retomado no programa Linha Direta, a partir das ideias de dramaturgia do telejornalismo e banalidade do mal, considerando a construção do programa em sua totalidade e seu posicionamento perante o caso, depois de todos esses anos.

4.1 O programa Linha Direta

Segundo o site Memória Globo (2021), o programa Linha Direta trouxe à televisão brasileira casos policiais não solucionados. Inspirado em atrações que fizeram sucesso nos Estados Unidos, o programa foi ao ar pela primeira vez no dia 29 de março de 1990, apresentado pelo jornalista Hélio Costa, na TV Globo. O primeiro episódio contou sobre o caso das máscaras de chumbo, um assassinato misterioso de dois amigos que aconteceu em 1966. Com entrevistas com especialistas e testemunhas, o programa abordava algumas das hipóteses sobre o crime e revelou algumas irregularidades nos exames e atestados de óbito.

Os temas dos episódios eram sugeridos tanto pelos telespectadores quanto pela equipe do programa, que viajava o país buscando e apurando novos casos. O programa ia ao ar todas às quintas-feiras, das 22h50 às 23h50, mas saiu do ar em julho de 1990, só retornando à grade de programação da emissora nove anos depois. Em novembro de 1998, foi ao ar no Fantástico uma entrevista com Francisco de Assis Pereira, conhecido como Maníaco do Parque. Essa entrevista, entrecortada por encenações de seus crimes, atingiu um alto nível de audiência. Para a TV Globo, essa entrevista funcionou como um episódio piloto para a nova edição do programa.

Em 27 de maio de 1999, iniciava a nova fase do programa, apresentado pelo jornalista Marcelo Rezende. Em seu estudo sobre o Linha Direta, que aborda a telerealidade no jornalismo presente no programa, Sonia Montañó (2004) diz que as reportagens misturavam realidade, ficção, notícia e espetáculo. Segundo Montañó, essa era uma tentativa de novas abordagens de temas reais pela emissora. A construção do programa já mesclava, nessa fase, declarações dos criminosos, entrevistas dos parentes das vítimas e da polícia, com trilhas sonoras presentes em filmes de terror e de suspense. Segundo a TV Globo, diversos crimes foram solucionados, pessoas foram encontradas e foragidos foram presos desde que os primeiros episódios foram ao ar. A proposta do Linha Direta para Marcelo Rezende era condenar a impunidade e retratar casos policiais do país com o máximo de semelhança possível, utilizando dos conhecimentos de produção dramatúrgica da emissora.

Para Montañó (2004), o programa como um todo parecia um júri simbólico. A maneira como era montado, desde as vozes em off até como as simulações apareciam, criavam a ideia de uma verdade inquestionável para o telespectador. Isso criava uma única leitura das imagens e, por consequência, dos fatos (MONTAÑO, 2004).

Em 2000, o diretor Milton Abirached assumiu o programa, que contava com mais de 50 profissionais. Com o novo diretor-geral, o programa ganhou novos recursos de computação gráfica. Em agosto, o jornalista Domingos Meirelles tomou a frente da apresentação do programa. O público sempre definia o programa. Além da central telefônica disponível 24 horas por dia, em 2000 foram divulgados um e-mail e números de caixa postal e uma página na internet, que eram usados para receber denúncias e dicas de casos dos telespectadores. Segundo

arquivos da emissora, entre 2000 e 2007, o programa auxiliou a polícia a capturar mais de 400 foragidos.

O último episódio do Linha Direta foi ao ar em dezembro de 2007. Sobre as manifestações a pedido da continuidade do programa, a Globo emitiu uma nota em janeiro de 2008, retirada do site Memória Globo, que dizia: “A respeito das manifestações de entidades ligadas aos Direitos Humanos pela continuidade do programa ‘Linha Direta’ - por seu reconhecido interesse público -, informamos que a TV Globo passou a adotar o sistema de temporadas. Mesmo com êxito e importância comprovados, os programas têm sua exibição suspensa, passando por uma reavaliação para nova exibição futura. Agradecemos pelo reconhecimento e esperamos voltar em breve com uma nova versão de ‘Linha Direta’”⁶.

Durante os anos fazendo parte da grade da emissora, o programa teve grandes reconhecimentos. Em setembro de 2002, representantes do Centro Brasileiro de Defesa dos Direitos Humanos e de parentes de vítimas de crimes que não tiveram um desfecho reafirmaram a importância do programa. Para Daniel Lopes (2008), o programa criou para si essa ideia de “utilidade pública”, estando a serviço da sociedade quando soluciona crimes que nem a justiça consegue solucionar. A possibilidade de contato do telespectador com a emissora para denunciar supostos suspeitos na época auxiliou ainda mais para a propagação dessa imagem de “justiceiro” que caminhava com o programa. O Linha Direta é citado como programa de utilidade pública, que desempenha um papel fundamental à sociedade. Devido a esse fator mencionado por Lopes (2008) a TV Globo recebeu também a medalha de Tiradentes, na sede da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj) pela produção e veiculação do programa. O episódio sobre a Chacina de Vigário Geral, exibido em outubro de 2004, recebeu menção honrosa no Prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direito Humanos, na categoria TV Documentário.

Após 16 anos, o programa Linha Direta volta à grade da TV Globo com apresentação do jornalista Pedro Bial. Em um novo formato, o programa agora traz seu conhecido conteúdo investigativo com uma estrutura narrativa que contém apresentação, reportagem, entrevistas e

⁶ Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/linha-direta/noticia/linha-direta.ghtml#ancora_1>. Acesso em: 13 de jun. de 2023.

simulações dos casos que se destacaram na sociedade nos últimos 15 anos. O primeiro episódio, que foi ao ar no dia 4 de maio de 2023, trata do caso Eloá, analisado na presente pesquisa.

4.2 A Análise da Materialidade Audiovisual (AMA)

Como meio de analisar a construção do programa Linha Direta, e seus possíveis erros e acertos de cobertura, utilizaremos a metodologia de Análise da Materialidade Audiovisual, apresentada e utilizada por Iluska Coutinho para analisar objetos audiovisuais e entender a dramaturgia presente no telejornalismo. Segundo Coutinho (2018), o método denominado de Análise da Materialidade Audiovisual (AMA) usa como objeto de avaliação do telejornal o conjunto de texto, som, imagem, tempo, edição e símbolo. Dessa maneira, conseguimos observar como a construção da narrativa é realizada.

Usando como objeto de pesquisa a estrutura de um programa jornalístico, devemos primeiramente entender e descrever sua estrutura narrativa (lê-se textual), transcrevendo os componentes verbais presentes em seu roteiro e descrevendo sua imagem, analisando juntos texto e imagem. Considerando a dramaturgia do telejornalismo, faz-se necessário nessa etapa considerar a descrição da “história” presente na narração.

Em diálogo com a dramaturgia do telejornalismo seria necessário olhar e ouvir os conflitos representados, suas matrizes e contextos narrativos; os personagens e suas ações; o cenário mostrado ou contado; as provas e desafios evidenciados, assim como suas tentativas de solução; os roteiros e, neles, os momentos de tensão/informação; a lição moral ou quadro geral de referência do mundo nos quais os narradores/enunciadores se ancoram. (COUTINHO, 2018, p. 186 – 187)

Assim, começa na parte da descrição textual/imagética a análise dos personagens presentes, dos contextos explicados, dos conflitos e entre outros. Para Coutinho (2018) compreender o telejornal a partir da sua narrativa faz com que possamos analisar sua estrutura de acordo com sua experiência de consumo. Devemos analisar também sua forma de apresentação, ou seja, como o telejornal ou, nesse caso, o programa efetua sua própria propaganda. Consideramos nessa parte as vinhetas, chamadas que aparecem ao longo da programação da emissora, anúncios, redes sociais e até comentários realizados por especialistas e fãs do produto analisado (COUTINHO, 2018). Assim, analisamos toda a parte texto-imagem.

Segundo Coutinho (2018), antes de iniciarmos a análise da materialidade audiovisual, devemos estabelecer os eixos e itens de avaliação. Isto é, para que a análise do material audiovisual possa ser feita, devemos entender em que contexto o material jornalístico se encaixa. Somente assim conseguiremos entender o porquê da escolha estrutural do programa.

Nos estudos realizados acerca do telejornalismo público, por exemplo, os eixos buscavam articular as demandas sociais e teóricas diferenciais, como Pluralismo, Diversidade (também de formatos e narrativas), Cidadania/Participação. É a partir dos eixos de avaliação que se articulam itens ou aspectos a observar, construídos eventualmente por meio de perguntas dirigidas ao objeto e/ou à sua experimentação audiovisual (COUTINHO, 2018, p. 188)

Por meio da análise desses eixos, conseguimos compreender os modos de comunicação do jornal em investigação e, assim, podemos avaliar sua estrutura. Quando sabemos em que e para qual contexto o telejornal foi produzido, podemos adotar uma abordagem mais lógica à análise, considerando sua logística de produção, as escolhas de imagens e entre outros. Coutinho (2018) também reforça a necessidade do reconhecimento de outros espaços em que temos contatos com o audiovisual para esta análise, como, por exemplo, redes sociais e sites digitais. Para a autora, os comentários deixados pelo público nesses meios são outras formas de experimentar a comunicação audiovisual. Nessa fase de levantamento, a AMA também sugere a utilização de marcadores de quantitativo, como gráficos para uma avaliação qualitativa. Isso permite com que possamos mapear diferentes gêneros e subgêneros que prendam a atenção do público.

Dessa forma, estabelecemos uma ficha de leitura e todos os procedimentos que devemos realizar. Coutinho (2018) ressalta que a Análise de Materialidade Audiovisual é realizada como maneira de apurar aspectos constantes em uma pauta. Ou seja, esta metodologia de pesquisa é utilizada para analisar padrões de construção textual presentes em todo o telejornal - no caso dessa pesquisa, o episódio do programa Linha Direta.

Tendo em vista a explicação da AMA, pretendemos descrever todo o episódio do programa Linha Direta que relata o caso Eloá, tanto seu roteiro de falas quanto as cenas de simulação e outras imagens utilizadas. O objetivo é ligar a construção das falas com o uso das imagens, considerando a escolha da ordem da história, a trilha sonora do episódio, o

posicionamento do programa e seu desfecho. Assim, faremos uma parte descritiva e outra interpretativa do material do programa.

A parte interpretativa será guiada pelos seguintes eixos de avaliação, todos pensados a partir da ideia de banalidade do mal. São eles: 1) a narrativa construída através das simulações apresentadas durante o episódio; 2) como a ordem cronológica das imagens e seus elementos possibilitam a criação da dramaturgia; 3) A desresponsabilização da imprensa na linha argumentativa do episódio.

4.3 O episódio “O Caso Eloá”

O nosso processo de análise começou com a escolha do episódio “O Caso Eloá” do programa Linha Direta, que foi ao ar em rede aberta no dia 04 de maio de 2023. O caso Eloá, bastante conhecido pela academia, causou muitas inquietações na época, e nos questionamos sobre a atual postura midiática para com ele. Com o nosso material teórico em mente, o episódio foi assistido diversas vezes. Em um primeiro momento, assistimos de forma corrida, prestando atenção nos primeiros sinais que remetessem à dramaturgia do telejornalismo, trazida por Coutinho (2013) e na forma como a história nos era contada. O objetivo aqui era tentar entender onde tal conceito se encaixava no episódio e buscar possíveis pontos de vista e eixos de avaliação. Num segundo momento, o episódio já foi assistido pausadamente, buscando entender o enredo criado pelo roteiro do programa, perceber a relevância das simulações para o contexto dramático, e anotando a cronologia dos fatos. Em seguida, o episódio foi reassistido em busca de mais detalhes da sua construção.

4.3.1 As simulações

É essencial ressaltar que, a partir deste ponto, enquanto analisarmos as simulações presentes no episódio, mencionaremos os nomes dos envolvidos no caso referenciando as simulações em si. Portanto, quando falarmos de Lindemberg, Eloá e Nayara, estaremos nos referindo principalmente às suas representações nas encenações.

As simulações desempenham um papel constante ao longo do episódio, seguindo a prática usual do roteiro do programa, para ilustrar momentos do crime para os quais não existem registros visuais reais. O ambiente onde Pedro Bial conduz as gravações exerce considerável

influência nessa representação. Além de sua simplicidade estrutural, as cenas são ambientadas em um espaço que poderia ser equiparado a um galpão. Repetidamente, somos apresentados à reconstrução da janela do apartamento onde Eloá residia e uma planta em tamanho real do local é exibida alguma vezes no chão do cenário. Este diagrama é utilizado pelo apresentador para demonstrar as movimentações ocorridas dentro do apartamento nos dias do sequestro.



Figura 1: Print do programa Linha Direta – Cena em que vemos a reconstrução da janela do apartamento de Eloá

A primeira simulação referente ao caso é apresentada por volta do minuto 01:40, acompanhada por uma trilha sonora de suspense muito marcante, cortes rápidos e sonoras de jornalistas que reportaram o crime na época. Esta simulação tem uma duração de apenas 5 segundos e reúne breves sequências destinadas a ilustrar o caso que será abordado e discutido ao longo do episódio.

A segunda simulação, integrando-se à descrição detalhada do caso, é introduzida aproximadamente no minuto 03:13 e incorpora sonoras de Nayara Rodrigues da Silva e Victor Lopes de Campo, amigos de Eloá e sobreviventes do ocorrido. Essa simulação retrata os quatro adolescentes na casa de Eloá durante o momento em que Lindemberg invade o apartamento. Depois da primeira fala de Victor, o enredo retorna para essa simulação, que mostra uma porta

do que seria o apartamento de Eloá, acompanhada por uma trilha sonora de suspense muito marcante por cerca de 35 segundos, até a entrada em cena do ator que interpreta Lindemberg. Toda essa parte da simulação conta com as sonoras das entrevistas de Victor e Nayara, além de uma trilha sonora constante.

As simulações que retratam o momento em que Lindemberg adentra o apartamento e dos eventos subsequentes usam de uma iluminação vermelha sobre todo o ambiente e as imagens mudam constantemente de posição, ora mostrando Lindemberg falando de forma estressada e com raiva, apontando uma arma para todos os quatro, ora mostrando os quatro adolescentes sentados de frente para ele. Os cortes entre as imagens são frequentes e, por vezes, as imagens da simulação são um pouco borradas.



Figura 2: Print do programa Linha Direta – Simulação com a luz vermelha

O contraste entre as tonalidades das cenas torna-se evidente pela primeira vez na simulação que se inicia por volta do minuto 06:20 do episódio. Nesse contexto, o pai de Victor aparece na porta do local procurando pelo filho, manifestando preocupação diante da ausência de contato. A iluminação utilizada na cena do lado de fora do apartamento tem tons um pouco escuros e até sombrios, mas se mantém com uma iluminação usual. Logo em seguida, quando a câmera vai para dentro do local, a iluminação avermelhada se faz presente mais uma vez,

remetendo à raiva em que Lindemberg se encontrava naquele momento, enquanto ele se mantinha atrás da porta, ameaçando os adolescentes com a arma. Esta tonalidade vermelha se faz presente nos momentos dentro do apartamento em quase todas as simulações, sendo alterada somente em um ponto próximo ao desfecho do caso.



Figura 3: Print do programa Linha Direta – Simulação do lado de fora do apartamento

Até o presente momento, as simulações mantiveram uma consistência característica: cenas bem desenvolvidas com os atores, variações frequentes nos ângulos das imagens, uma trilha sonora proeminente e a sonora das entrevistas de Victor e Nayara descrevendo os eventos encenados. A luz vermelha dentro do apartamento também é mantida a todo momento. Aproximadamente no minuto 08:57 do episódio, Pedro Bial, com a ajuda de imagens reais do dia capturadas pela equipe responsável pela cobertura do caso na data em questão, combinadas com as simulações dos atores, descreve o momento em que Lindemberg efetuou o primeiro disparo contra a polícia, por volta das 22h. Nesse ponto, o apresentador utiliza da planta da casa presente no cenário para demonstrar a localização do banheiro, e com a simulação da janela do apartamento de Eloá, adicionando imagens reais à narrativa de Pedro Bial.



Figura 4: Print do programa Linha Direta – Cena em que vemos o apresentador em cima da reprodução da planta do apartamento

Durante uma das primeiras sonoras da entrevista concedida pelo promotor de justiça do caso, Antonio Nobre Folgado, ele aborda as constantes oscilações de humor de Lindemberg dentro do apartamento. Segundo o promotor, ele alternava entre momentos de o comportamento do indivíduo transitava entre período de fúria, raiva, afeto e serenidade. Ao mencionar esses acessos de raiva, as imagens assumiam uma natureza quase “fantasmagóricas”, acompanhadas por uma sutil modificação na trilha sonora e mudanças constantes nos ângulos e câmeras durante as cenas. Já quando ele fala do carinho que Lindemberg tinha pela ex-namorada, as imagens adotavam um tom mais sereno, com uma única câmera focalizando em Eloá e Lindemberg. Essa consistência foi observada ao longo das simulações: quanto mais intensa a raiva experimentada por Lindemberg na cena, mais agitadas e instáveis se tornavam as imagens.

A simulação, acompanhada do testemunho de Simone Morais Dutra, amiga e vizinha da família de Eloá, exibida por volta do minuto 15:25, mostra como, a todo o momento, Lindemberg estava por dentro de todos os planos e ações dos policiais através das transmissões das equipes de TV que, de acordo com Simone, aconteciam o tempo inteiro.

As encenações continuam a seguir esse padrão, observado até o momento, refletindo o estado de espírito de Lindemberg por meio da intensidade das alterações nas imagens,

frequentemente apresentando cenas turvas e escuras. Dessa forma, o episódio retrata mais dois disparos efetuados por ele enquanto estava dentro da casa, mais precisamente na simulação que começa por volta do minuto 17:15. Assim, o programa, através das entrevistas e das imagens reais veiculadas pelos telejornais à época do crime, descreve o desenrolar do sequestro e, conseqüentemente, do assassinato de Eloá.

As simulações são predominantemente acompanhadas por sonoras das entrevistas realizadas ao longo do programa. Raramente são inseridos diálogos diretos de Lindemberg, Eloá ou Nayara nessas simulações. Quando vozes são ouvidas durante as cenas, geralmente tratam-se de expressões de socorro e temor por parte das vítimas ou ameaças proferidas pelo sequestrador. Enquanto Simone descrevia a persistência da esperança da família de Eloá até o terceiro dia, vemos uma cena de Lindemberg deitado no sofá em frente à televisão, conversando relaxadamente ao telefone, com a arma em mãos. Nesse momento, a iluminação é mais suave, contrastando com os momentos de raiva de Lindemberg. A tonalidade da sala se torna mais laranja do que vermelha. A luz na simulação volta a ser vermelha, transmitindo uma sensação turbulenta aproximadamente no minuto 29:05, momento em que Lindemberg utiliza Eloá como escudo humano ao apontar uma arma para ela e abrir a porta do apartamento para recapturar Nayara. Nesse momento, são apresentadas imagens reais da cena na porta do local e vemos o desenrolar dos fatos através dessa simulação.

As simulações se misturam com imagens reais capturadas pelas emissoras na época e com as sonoras das pessoas entrevistadas, possibilitando uma visualização abrangente dos eventos daquele dia. Essa fusão propicia a criação de um enredo, com início, meio e fim no imaginário do telespectador.

Na simulação que se inicia no minuto 32:42 do episódio, ocorre a primeira transição estética na cena. Contextualizando: a encenação retrata Lindemberg preocupado, observando pela janela do apartamento, antecipando-se a uma possível intervenção policial. Os elementos presentes na cena são os mesmos que acompanhamos ao longo do episódio, porém a iluminação utilizada muda para tonalidades azuladas. Essa mudança nos auxilia a compreender a mudança de sentimentos experimentada por Lindemberg.



Figura 5: Print do programa Linha Direta – Simulação com a luz azul

A última simulação do episódio começa no minuto 43:17. Nesse momento, a tonalidade vermelha retorna à iluminação da cena, refletindo o estado de fúria e nervosismo de Lindemberg diante da iminente invasão policial no local.

4.3.2 A cronologia do episódio

O primeiro episódio da nova temporada do programa Linha Direta tem 57 minutos e 59 segundos. Logo em sua primeira aparição, o apresentador Pedro Bial declara: “[...] em nome de toda a equipe do programa, quero dizer que nos comprometemos com o rigor, cuidado e honestidade. A fazer o melhor para honrar a sua confiança”. Esse momento destaca o compromisso do programa com o público, um aspecto sempre enfatizado pelo Linha Direta. Logo depois, ao anunciar o caso reproduzido pelo programa, ele discorre sobre como todo o processo, nomeado pelo apresentador como um “drama real”, foi acompanhado por todo o país como uma novela ou um reality show. Percebemos aqui a dramaturgia presente no roteiro jornalístico referente a esse caso desde 2008.

O programa, de forma geral, apresenta o caso como se fosse mesmo uma história. No começo do episódio, Pedro Bial contextualiza o caso, que aconteceu há 15 anos, dando as

informações de uma forma mais geral. Ele informa para os telespectadores quem são Eloá e Lindemberg e fala um pouco sobre o relacionamento dos dois, que era bastante conturbado. Depois disso, começamos a ver, passo a passo, o que aconteceu durante todo o sequestro. Nessa parte, podemos pensar em Nayara Rodrigues da Silva e Victor Lopes de Campo como os personagens principais dessa narrativa, além de Eloá e Lindemberg, porque são as entrevistas dos dois que nos guiam através da narrativa dos dias de cativo.

Nayara não concedeu uma entrevista especialmente para o programa Linha Direta, porém a emissora utilizou a entrevista que ela concedeu em 2008 para o Fantástico, logo depois do caso. As cenas de todo o episódio são uma mistura de sonoras do apresentador, imagens reais captadas pelas equipes de jornalismo que acompanharam o caso (imagens do local, dos policiais conversando com Lindemberg, entre outras), as simulações, entrevistas (atuais e de 2008) e uma constante trilha sonora de suspense. Dessa maneira, o episódio constrói uma narrativa que, para nós, muito se assemelha com um filme de ação. Durante as descrições dos entrevistados, vemos imagens do prédio em que Eloá morava e simulações de dentro do apartamento para a contextualização dos fatos.

Com as entrevistas de Nayara e Victor, Pedro Bial começa a narrar o crime descrevendo o dia do sequestro. Entre imagens de simulação e imagens do dia, vemos um contexto ser criado ao redor do edifício em Santo André, na região do ABC Paulista. Vemos Lindemberg, com crises de raiva e violência, render os quatro adolescentes que estavam na casa de Eloá naquela tarde. Quem chamou a polícia foi o pai de Victor que, preocupado com a falta de notícias do filho, foi atrás dele e encontrou Lindemberg no local. Desse momento em diante, a polícia e os jornalistas começam a chegar no local. Vemos que às 22 horas do primeiro dia do crime, o sequestrador dá o seu primeiro tiro, muito bem representado pelo programa com o auxílio da simulação e da planta da casa presente no estúdio.

A partir do momento em que a polícia já está no local, as entrevistas do promotor de justiça que foi responsável pelo caso, Antonio Nobre Folgado, já começam a aparecer. E, quase simultaneamente, temos também a aparição do Capitão Adriano Giovaninni, negociador principal do Grupo Ações Táticas Especiais (GATE), que também trabalhou no caso. Vemos aqui algo interessante. Desde o início da aparição dos dois entrevistados, já podemos perceber uma certa diferença de narrativas entre as falas de ambos. Um culpabiliza constantemente as

ações da polícia e o outro nos parece tentar justificar as ações da corporação. Discutiremos esse assunto mais adiante nesta pesquisa.

Essa primeira parte do episódio nos traz a descrição e encenação do primeiro dia de sequestro e uma contextualização de todas as pessoas envolvidas. Como exemplo, temos o Capitão Adriano descrevendo outras negociações que ele fez e falando sobre o que move pessoas psicologicamente perturbadas, referenciando Lindemberg. Simone Morais Duarte, vizinha e amiga da família também é entrevistada, trazendo o lado da família de Eloá, que não aparece, para o episódio. Assim é finalizada a primeira parte do episódio.

A partir do segundo dia de sequestro, acompanhamos mais o trabalho e a influência das equipes de televisão, que aparecem no local logo cedo no dia 14 de outubro. Nesse momento, vemos como Lindemberg ficou sabendo de todos os planos e ações da polícia através dos noticiários. Durante os dias de sequestro, a polícia manteve contato constante com a casa, na tentativa de negociar com Lindemberg e libertar Eloá e Nayara do cárcere. No final do segundo dia, Nayara é liberada, porém, voltou ao local dois dias depois. Vemos, nessa parte, um suspense sobre o futuro da adolescente e uma grande revolta com a polícia por permitir o retorno da jovem para o cativoiro.

Após o retorno de Nayara, várias outras tentativas de negociação com Lindemberg, todas malsucedidas. Depois de 100 horas de sequestro, a polícia resolve invadir o local, o que foi transmitido ao vivo para todo o país. Logo após o resgate, os jornalistas ainda acompanham a escolta de Lindemberg até a delegacia e acompanham a ida das adolescentes até o hospital. Depois da descrição de todo o caso e de tudo o que ocorreu posteriormente, Pedro Bial conversa com Antonio Folgado e Simone Duarte sobre os erros das duas principais instituições presentes no caso: a mídia e a polícia. No final, temos uma conversa sobre lições de moral e aprendizados entre o apresentador e o promotor de justiça, que discutem o que fariam de diferente e o que aprenderam com o caso.

A configuração de início, meio e fim, com um grande vilão e a mocinha apresentados pelo programa, com a justiça sendo feita e a lição de moral no final de tudo apresenta muitas semelhanças com dramas já discutidos nesta pesquisa. A utilização constante de simulações que ilustram acontecimentos, assim como nos filmes, corrobora para o preenchimento de lacunas das partes do acontecimento dos quais a mídia não tem imagens. E a trilha sonora, elemento

presente em todo o episódio, prende o telespectador e o deixa na expectativa da resolução da história.

4.3.3 A desresponsabilização da imprensa

Em uma primeira análise do episódio, a ideia de desresponsabilização da imprensa na linha argumentativa do programa se faz muito presente. O jornalista da Rede Globo César Tralli, entrevistado durante o episódio por fazer parte da cobertura do caso em 2008, afirma que: “a polícia, em um primeiro momento, não estabeleceu muito o limite para o trabalho jornalístico, o que, para mim, eu já vi como um equívoco muito grande”. Durante o episódio, vemos esses tipos de comentários com certa frequência. Sempre que César, Antonio e até mesmo Pedro Bial falam sobre possíveis erros e acertos no caso, os erros da polícia são bastante apontados. Em contrapartida, vemos o Capitão Adriano tentando justificar as ações e as atitudes tomadas durante os dias de sequestro.

O primeiro erro da polícia trazido com veemência por alguns entrevistados do episódio é justamente a liberdade que a mídia teve de circulação no local, de obtenção de informações e de transmissões, muitas vezes ao vivo, de tudo que estava sendo feito e planejado.

Ao contextualizar os pedidos de Lindemberg no dia 16 de outubro, Pedro Bial fala sobre a volta de Nayara ao apartamento de Eloá e menciona: “e, mais uma vez, a polícia atendeu as exigências dele”. Para explicar o que aconteceu, Capitão Adriano fala que, apesar de terem aceitado os pedidos do sequestrador, o plano era deixar Nayara longe da porta do local, porém a adolescente não seguiu as instruções e entrou na casa. Ele ainda fala que, como negociador principal, ele não tinha o poder de decisão, que tudo foi decidido dentro do comitê de crises.

Antonio, respondendo à pergunta de Pedro Bial sobre como ele classificava a volta de Nayara ao apartamento, afirma: “esse foi o grande da polícia, nesse caso, foi a volta da Nayara”. Ao analisarmos o episódio até o momento, vemos que, constantemente, as atitudes consideradas errôneas da polícia são sempre mencionadas e afirmadas. Nesse momento, Antonio considera que uma menina de 15 anos foi colocada para resolver um caso que o Brasil inteiro estava assistindo e que a própria polícia não estava conseguindo resolver. Até esse momento do episódio, nenhuma ação da mídia foi questionada por eles.

No minuto 39:12 do episódio, após assistirmos o desenrolar da invasão da polícia ao apartamento, o promotor de justiça e o apresentador conversam sobre como a polícia afirmou que ouviu um tiro dentro do apartamento e, por esse motivo, resolveu entrar. Antonio nega que esse tiro tenha sido dado e comenta: “essa história do disparo foi inventada porque ocorreu um resultado trágico. Então é como se a polícia precisasse ter um motivo para ter entrado no apartamento, e não precisava”. Novamente, as ações da polícia são apontadas como erradas e responsáveis pelo fim do caso.

Somente no minuto 49:13 do episódio, depois de todo o desenrolar do caso e praticamente no final do episódio, Pedro Bial diz: “para mim há duas instituições aí que cometeram erros [...] a polícia e a mídia em geral, a imprensa e programas de televisão”. Esse momento vem como uma reflexão de aprendizado e não como um questionamento da influência da mídia no caso. Antonio fala novamente que o caso teve muitos erros e que os principais erros, para ele, foram o retorno da Nayara e o excessivo tempo dado ao Lindemberg para as negociações. Somente após falar sobre como a polícia foi muito benevolente com o sequestrador, ele menciona que outro erro grave foi a conversa ao vivo de Lindemberg com uma apresentadora de televisão.

Sobre esse momento, Folgado afirma:

Por incrível que pareça, chegou um momento em que uma apresentadora de televisão se colocou na posição de negociadora e ela começou a negociar interrompendo a negociação da polícia [...] Nesse dia, no dia 15 à tarde, havia um acordo feito entre o capitão do GATE, o irmão da Eloá, o Douglas, e o próprio Lindemberg pra ele se render. Pouco tempo depois, entra essa apresentadora e tenta resolver ela própria a situação” (LINHA, 2023)

Ou seja, somente nesse momento do episódio vemos o promotor de justiça e o apresentador falarem sobre o impacto que uma emissora de televisão teve no caso. Segundo Folgado, nesse momento, Lindemberg percebeu que estava ao vivo para todo o país, gostou da atenção e resolveu prolongar o sequestro. Apesar do grande impacto que esse momento teve no desfecho do caso, a linha editorial do programa decidiu por mencioná-lo somente no final do episódio.

Logo depois dessa menção, Simone Duarte aparece frisando que, para ela, o que atrapalhou muito foi a grande presença da imprensa. Ela dialoga sobre como a imprensa divulgava tudo o que acontecia e, dessa maneira, Lindemberg sabia de todas as ações da polícia.

Ao seu ver, todo o caso virou um circo devido à divulgação em massa das redes de televisão. César Tralli fala que, atualmente, sente um incômodo com as transmissões em tempo real das emissoras como um todo. Ele diz acreditar, ao final de sua fala, que as emissoras transformaram o caso Eloá em um reality. No encerramento do episódio, todos eles falam sobre como a cobertura do caso poderia ter sido feita de uma forma menos invasiva.

4.3.4 Considerações sobre a análise

A partir da análise apresentada anteriormente, podemos concluir, mesmo que provisoriamente, que as simulações utilizadas pela edição do Linha Direta atuaram principalmente para preencher lacunas no imaginário dos telespectadores. Ou seja, em sua maioria, foram utilizadas para ilustrar momentos que as emissoras de televisão não conseguiram registrar na época do caso. Isso pode ser percebido quando entendemos que todas as simulações foram recriações de momentos narrados dentro do apartamento, pelos sobreviventes e pelas autoridades envolvidas no caso.

Essa estratégia foi utilizada de forma rápida durante todo o episódio, isto é, a duração das simulações, quando comparadas às outras cenas, é relativamente menor. Aparecendo entre cenas de entrevistas e imagens reais dos dias em que se sucederam o caso, elas foram a ligação necessária entre o dia e as histórias do dia para, assim, poderem construir uma narrativa. A sensação percebida em todo momento durante o episódio era a de que estávamos assistindo a um filme ou a um reality show. A cada cena que passava, a ideia de que aquilo tinha realmente acontecido com Eloá ficava perdida dentro do querer saber o desfecho, como acontece quando assistimos algo do gênero drama ou suspense.

Voltando a construção das simulações, algo que chamou bastante atenção foi a utilização da iluminação para demonstrar o humor de Lindemberg. A raiva e a fúria que ele sentia nas simulações ficaram mais palpáveis com a luz vermelha sempre presente e, quando ele estava assustado e nervoso, a luz azul ajudou a mostrar essa intensidade. Portanto, concluímos que a principal função das simulações foi acrescentar imagem e significado à história contada no episódio, o que, ao nosso ver, facilitou a ideia de dramaturgia na narração de um crime.

Quanto à ordem das imagens exibidas pelo programa, percebemos como a escolha da cronologia, assim como a junção de trilha sonora, simulações, entre outros recursos, criou um

roteiro que nos é muito familiar. Nos é contado como estava sendo o dia de Eloá um pouco antes de Lindemberg invadir seu apartamento, depois vemos os momentos de medo e raiva presentes na invasão e no anúncio do sequestro. A tensão aumenta a cada momento, com a chegada da polícia, dos jornalistas, e vemos todos se sentirem pressionados a resolver o caso. Lindemberg se mostra violento e imprevisível, Eloá fica presa por 100 horas antes do desfecho trágico do caso. A invasão da polícia acontece no quinto dia, gerando a sensação de alívio e de revolta entre as partes: alguns dizem que deveria ter acontecido mais cedo, outros só queriam que aquele momento acabasse. Eloá e Nayara são levadas às pressas para o hospital, Lindemberg é escoltado pela polícia até a delegacia. Sentimos novamente uma tensão antes de receber a notícia de que Eloá havia falecido. Em um dos últimos diálogos do episódio, Pedro Bial e Antonio Folgado conversam sobre o que aprenderam com o caso e o que deveriam ter feito diferente. Um aprendizado fecha o episódio, após anunciarem o destino de Lindemberg. Uma lição de moral.

Com essa cronologia, podemos ver mais claramente algo muito parecido com um roteiro de filme sendo entregue. A história tem início, meio e fim, um desfecho trágico e uma lição de moral enquanto se discute o que foi feito de errado durante os dias em que Eloá estava presa. O resultado deste roteiro, somando-se aqui as simulações e as entrevistas, é a dramaturgia do jornalismo, que Coutinho (2013) nos apresenta. Visando noticiar, mas também prender a atenção da audiência, toda a estrutura do episódio foi montada para a dramaturgia aparecer, com o uso de trilhas sonoras constantes, a maneira como as cenas foram editadas e os demais aspectos citados acima.

Analisando o episódio, percebemos que a linha editorial do programa muitas vezes tenta desresponsabilizar a mídia, e o jornalismo de uma forma geral, pelo desfecho do caso. Vemos que muitos argumentos apresentados pelo programa direcionam para uma culpabilização da polícia por tudo que aconteceu. Isso pode amenizar a responsabilidade da imprensa no trágico desfecho dessa história. Grande parte dos discursos e diálogos do episódio apontam a polícia como o mal radical, aquele que, segundo Hannah Arendt (1999), não deve ser perdoado. Essa criação da figura do mal no programa banaliza o mal feito pela imprensa e pelo próprio executor do crime.

Considerando que a mídia teve uma grande influência na tragédia que aconteceu, e que, como sabemos, o jornalismo é um meio muito importante de formação de opinião pública, essa desresponsabilização da mídia perante o caso nos faz pensar e questionar a construção da narrativa como um todo. Como vemos nesta pesquisa, a criação de personagens pelo jornalismo pode auxiliar na ideia de justiça no imaginário popular. Nesse caso, o programa cria na polícia o vilão de uma história trágica.

Banalizando o mal cometido pela imprensa, o programa tenta manter seu lugar de confiança na vida dos brasileiros. Retomamos aqui a frase que o apresentador Pedro Bial utiliza para começar o episódio do programa: “[...] em nome de toda a equipe do programa, quero dizer que nos comprometemos com o rigor, cuidado e honestidade. A fazer o melhor para honrar a sua confiança”. Ou seja, se o programa se compromete com a honestidade e quer honrar a confiança do telespectador, mas enfatiza prioritariamente a polícia como responsável pelo desfecho que conhecemos.

5. Conclusão

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou compreender como o episódio do caso Eloá foi retomado no programa Linha Direta, a partir das ideias de dramaturgia do telejornalismo e banalidade do mal, considerando toda a construção do programa e seu posicionamento perante o caso, depois de 15 anos. Dessa maneira, investigamos a construção do episódio, a forma e a ordem como os fatos foram expostos, como as simulações foram utilizadas e o discurso dos entrevistados perante o caso, tudo isso através da Análise da Materialidade Audiovisual proposta por Coutinho (2018). Usamos como base três eixos de avaliação, sendo: 1) a narrativa construída através das simulações apresentadas durante o episódio; 2) como a ordem cronológica das imagens e seus elementos possibilitam a criação da dramaturgia; 3) A desresponsabilização da imprensa na linha argumentativa do episódio.

Por essa via, consideramos que as simulações utilizadas durante todo o episódio tiveram como principal objetivo complementar a história contada com imagens inexistentes, para preencher as lacunas no imaginário do telespectador. Esse fato contribuiu para a construção textual dramática de todo episódio. Com essas simulações, a ordem cronológica identificada no episódio foi de suma importância para a construção da dramaturgia do telejornalismo presente no roteiro do programa. Assistimos todo o episódio como se fosse um filme. Podemos perceber também a desresponsabilização da mídia perante o caso presente na linha editorial do programa. Falas do apresentador e de alguns entrevistados mostram que o programa tenta, a todo momento, culpabilizar a polícia pelo desfecho trágico do sequestro.

Como discutimos anteriormente, considerando a grande influência da mídia na formação de opinião pública, a banalidade do mal apresentada por Arendt (1999) se faz presente no ato de tentar tirar a culpa de uma das instituições responsáveis pelo desfecho do caso. Como afirmado por Ribeiro (2009), a criação de personagens no telejornalismo contribui para a construção da ideia de justiça no imaginário social. Quando pensamos na culpabilização da polícia por essa tragédia, e consideramos a capacidade de manipulação da grande mídia, vemos a criação desse vilão é uma grande tentativa da imprensa de fazer com que as pessoas entendam quem foi o real culpado pelo desfecho do caso, considerando aqui a falta de reflexão e questionamentos também apresentados por Ribeiro (2009).

Como constatado por Coutinho (2013), as histórias noticiadas pelos telejornais e, nesta pesquisa, consideramos o programa Linha Direta, são organizadas de uma forma dramática para atrair cada vez mais a atenção do telespectador, o que conseqüentemente aumenta a audiência dos telejornais. A dramaturgia do telejornalismo se faz perceptível durante todo o episódio, através da cronologia das imagens, das simulações apresentadas, da trilha sonora constantemente presente, do roteiro do programa, entre outros recursos. As cenas do episódio são comoventes, enquanto eles contam uma história de “mocinhos e vilões”, em uma construção narrativa que nos leva até um final trágico com uma lição de moral sobre aprendizados e ensinamentos. A maneira como a narrativa do episódio foi trabalhada colaborou para essa propagação do drama por meio de uma história real. Entendemos aqui o que Coutinho (2013) explica ser a transformação do telejornalismo em um filme de ação. Como afirmado por Porcello (2013), a televisão está diretamente ligada à vida das pessoas, condicionando os padrões de comportamento, o consumo e os debates que assumimos no dia a dia. É necessário, nesse sentido, considerar o poder de influência que a televisão exerce na vida daqueles que a acompanham diariamente.

A ideia de banalidade do mal, criada por Hannah Arendt (1999), discute o mal banal e o mal radical na perspectiva totalitária e opressora. Durante esta pesquisa, podemos concluir que a banalidade do mal se faz presente no jornalismo, segundo Ribeiro (2009), quando há ausência de reflexão e de questionamentos no momento da produção jornalística, na apuração e na construção das reportagens. Como citado pela pesquisadora, o jornalismo banaliza o mal do dia a dia quando se importa mais com os dados do que em questionar as ações de todos os envolvidos. É possível identificar a banalização do mal no programa aqui analisado na ação constante de desresponsabilização da imprensa e da mídia como um todo no desfecho do sequestro. Isso pode estar ligado ao fator mercado, já que o jornalismo, ao menos em sua porção hegemônica, se desenvolve em empresas. Para Supelveda (2016) a banalização de imagens violentas no jornalismo se dá, em sua maioria, por ser algo que vende, que atrai telespectadores. Com isso, podemos concluir que a banalização do mal também faz parte do jornalismo quando as emissoras transformam casos trágicos como o analisado nesta pesquisa em algo a ser vendido.

Nesse sentido, entendemos que os conceitos utilizados nesta pesquisa se fazem presentes no trabalho jornalístico frequentemente, como no episódio analisado. Esta pesquisa teve como objetivo complementar a discussão sobre a dramaturgia e a banalização do mal presentes no jornalismo e seu poder de influência no dia a dia dos seus telespectadores. Sua relevância se dá na importância de discutirmos tais conceitos e, como jornalistas, aprendermos a agir honestamente durante a profissão.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do. **O novo coronavírus e a condição da banalidade do mal**. Revista Mídia e Cotidiano, v. 15, n. 2, p. 187-207, 2021.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BELÉM, Vitor. **A cobertura jornalística no Caso Lázaro na TV Record: reflexões sobre sensacionalismo, violação dos direitos humanos e as relações com o ensino das práticas**. Anais do 19º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, 2021. Disponível em: <<https://proceedings.science/sbpjor-2021/papers/a-cobertura-jornalistica-no-caso-lazaro-na-tv-record--reflexoes-sobre-sensacionalismo--violacao-dos-direitos-humanos-e-?lang=pt-br#>>. Acesso em: 03 mar. 2023

BORELLI, Silvia Helena Simões; MIRA, Maria Celeste. **Sons, imagens, sensações: radionovelas e telenovelas no Brasil**. Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 19, n. 1, 1996.

BOTTON, Fernanda Verdasca; BOTTON, Flavio Felicio. **A arquitetura do melodrama em O cativo de Fez**. Todas as musas, ano, v. 4, p. 154-165, 2012.

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. Videologias: ensaios sobre televisão. **Na TV, os cânones do jornalismo são anacrônicos**. Boitempo Editorial, p.127-140, 2015.

CHAVES, Glenda Rose Gonçalves. **A radionovela no Brasil: um estudo de Odete Machado Alamy (1913-1999)**. 2007.

COUTINHO, Iluska. **Dramaturgia do telejornalismo**. Mauad Editora Ltda, 2013

COUTINHO, Iluska. Compreender a estrutura e experimentar o audiovisual: da dramaturgia do telejornalismo até à análise da materialidade. In: EMERIM, Cárilda; COUTINHO, Iluska; FINGER, Cristiane. **Epistemologias do telejornalismo brasileiro**. Florianópolis: Editora Insular, 2018, p. 175 - 193.

DOSSIÊ 2020. **Observatório de Mortes e Violências LGBTI+ no Brasil**, 2022. Disponível em: <<https://observatoriomorteseviolenciaslgbtibrasil.org/dossie/mortes-lgbt-2020/>>. Acesso em: 15 de mar. 2023

GOMES, Itania Maria Mota. Gênero televisivo e modos de endereçamento no telejornalismo. In: GOMES, Itania Maria Mota. **Metodologia de análise de telejornalismo**. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 17 - 48.

HÁ 70 anos chegava ao fim a primeira novela exibida no mundo; relembre ‘Sua Vida Me Pertence’. **G1**, 2022. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/novelas/mundo-de-novela/noticia/ha-70-anos-chegava-ao-fim-a-primeira-novela-exibida-no-mundo-relembre-sua-vida-me-pertence.ghtml>>. Acesso em: 15 de mar. de 2023

HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, p. 61-86, 2011.

LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto. **A grande mídia brasileira e as identidades LGBT: um retrato em 2008**. Diálogos de la Comunicación (En línea), v. 84, p. 1-24, 2012.

HUPPES, Ivete. Melodrama: o gênero e sua permanência. **Drama Histórico**. Ateliê Editorial, 2000, p. 43 – 62.

LINHA Direta. Memória Globo, 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/linha-direta/noticia/linha-direta.ghtml#ancora_1>. Acesso em: 13 de jun. de 2023.

LOPES, Daniel Barsi. **Violência e cidadania na sociedade midiaticizada: o programa Linha Direta sob a ótica da recepção**. 2008.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. Editora Senac São Paulo, 2019.

MCLEISH, Kenneth. **Aristóteles: a poética de Aristóteles**. Unesp, 2000.

MELLO, Jaciara Novaes. **Telejornalismo no Brasil**. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal, 2009.

MONTAÑO, Sonia. **A construção da telerrealidade: o caso linha direta**. Cadernos IHU, v. 2, n. 4, 2004.

MORAES, Fabiana. **O ritual racista da imprensa na cobertura de Lázaro Barbosa: Não adianta apostar em diversidade e continuar a enquadrar grupos e pessoas como exóticos ou aberrações, usando as mesmas réguas de séculos passados**. The Intercept Brasil, 2021. Disponível em: <<https://theintercept.com/2021/06/29/ritual-racista-imprensa-cobertura-caso-lazaro-barbosa/>>. Acesso em: 03 mar. 2023.

O Caso Eloá (temporada 6, ep. 1). **Linha Direta**. Direção: Gian Carlo Bellotti. Produção: Anelise Franco. Rio de Janeiro: Rede Globo, 4 de maio de 2023. Programa de TV.

OLIARI, Deivi Eduardo, and Associação Educacional Leonardo da Vinci-Asselvi. **A Semiótica: a base para a linguagem visual**. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Vol. 27. 2004. Disponível em: <<http://portcom.intercom.org.br/pdfs/73655737924032966186108606362373237573.pdf>>. Acesso em: 27 de fev. 2023.

PELE alvo: a cor que a polícia apaga. **Rede de observatório de segurança**, 2022. Disponível em: <http://observatorioseguranca.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2022/11/EM-EMBARGO-ATE-1711_5-AM-REDE-DE-OBS_PELLE-ALVO2_171122.pdf>. Acesso em: 15 de mar. de 2023.

PESQUISA Brasileira de Mídia - 2016. **Assessoria de pesquisa de opinião pública**, 2016. Disponível em: <<https://www.abap.com.br/wp-content/uploads/2021/06/pesquisa-brasileira-de-midia-2016.pdf>>. Acesso em: 15 de mar. de 2023.

PORCELLO, F. A. **A dramaturgia incorporada ao discurso do telejornalismo**. Brazilian journalism research, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 238–240, 2013. DOI: 10.25200/BJR.v9n1.2013.559. Disponível em: <<https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/559>>. Acesso em: 2 mar. 2023.

RIBEIRO, Nádía Junqueira. **Banalidade do mal nos noticiários: uma reflexão acerca da conduta jornalística a partir do termo Arendtiano**, 2009. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/76/o/banalidade_do_mal_nos_noticiarios.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2023.

SAMPAIO, Tede. **Jornalismo e ética na cobertura de sequestros: deslizos cometidos pela mídia na cobertura do caso Eloá. Intercom - Sociedade brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, 2010. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-0717-1.pdf>>. Acesso em: 14 de jun. de 2023.

SEPULVEDA, Denise Vilche. **A violência retratada: a banalização das imagens violentas no jornalismo contemporâneo**. 2016. Tese (Mestrado em Comunicação) - Faculdade Casper Líbero, São Paulo.

SILVA, G; MAIA, F. D. **Análise da cobertura jornalística: um protocolo metodológico**. RuMoRes, [S. l.], v. 5, n. 10, p. 18-36, 2011. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2011.51250. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51250>>. Acesso em: 27 de fev. 2023.

VIZEU, Alfredo. **Telejornalismo: cotidiano e lugar de segurança. Estudos em jornalismo e Mídia**, v. 3, n. 1, p. 103-113, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **The technology and the society**. In: Television. Technology and cultural form, 2a, London: Routledge, 1997.

BIBLIOGRAFIA

ADOLF Eichmann (Artigo resumido). **Enciclopédia do Holocausto**. Disponível em: <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/adolf-eichmann-abridged-article>>. Acesso em: 15 de mar. de 2023.

CASO Eloá. Memória Globo, 2021. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/caso-eloa/noticia/caso-eloa.ghtml>>. Acesso em: 13 de jun. de 2023.

CASO Eloá: relembre a morte que chocou o País em 2008. Terra, 2023. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/brasil/cidades/caso-eloa-relembre-a-morte-que-chocou-o-pais-em-2008,029e24a98a6f8bfefadd5f5711e2fb2f3731k0cp.html>>. Acesso em: 13 de jun. de 2023.

CASO Eloá Cristina: o sequestro seguido de morte que abalou o país. Uol, 2020. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/caso-elo-a-mais-longo-sequestro-em-carcere-privado-da-historia-de-sao-paulo.phtml>>. Acesso em 13 de jun. de 2023.

CONFIRA a apresentação especial do novo ‘Linha Direta’. Rede Globo, 2023. Disponível em: <<https://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/confira-a-apresentacao-especial-do-novo-linha-direta.ghtml>>. Acesso em: 13 de jun. de 2023.

COSTA, Teresinha. **Édipo**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2010.

EMERIM, Cárilda. Telejornalismo e semiótica discursiva. **Telejornalismo em questão. Florianópolis: Insular**, p. 93-119, 2014.

MENDONÇA, Kleber Santos. **Discurso e mídia**: de tramas, imagens e sentidos: um estudo do Linha Direta. 2001.

PERUCH, Thiago. História da Televisão. Espaço do Conhecimento UFMG, 2022. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/historia-da-televisao/#:~:text=A%20televisão%20brasileira%20chegou%20em,dos%20Estados%20Unidos%20duzentas%20televisões>>. Acesso em: 15 de mar. de 2023

ANEXO ÚNICO

FICHA TÉCNICA DO PROGRAMA LINHA DIRETA (1990 - 2007)

Apresentadores: Domingos Meirelles, Hélio Costa, Marcelo Rezende

Direção-geral: Milton Abirached, Roberto Talma

Diretores: Adriano Coelho, André Felipe Binder, Flávio Colatrello Jr, Luís Antônio Piá, Edson Erdmann, Frederico Mayrink, Luis Felipe Sá, Paulo Gheli, Pedro Carvana, Milton Abirached, Ricardo Paranaguá, Walmor Pamplona

Diretor de produção: Alexandre Ishikawa

Produtor musical: Edon Oliveira

Diretor de fotografia: Fred Rangel

Produtor-executivo: Mário Alves

Coordenadores: Andreia Hollanda, Ângelo Tortelly, Haroldo Machado, Gustavo Vieira, Flávio Araújo, Sônia Israel, Vera Daflon

Produtores de jornalismo: Camila Avancini, Camila Machado de Assis, Danielle Ferreira, Didier Dutra, Flávio Rocha, Haroldo Machado, Laila Andrade, Sandra Regina Louzada, Yáskara Laudares

Roteiristas: Charles Peixoto, Ivan Sant'Anna, Graziela Moraes, Gustavo Cascon, Sérgio Sbragia, Teresa Frota, Thiago Santiago

Supervisão de texto: Marcel Souto Maior e George Mouta

Editores: Flávio Araújo, Maurício Yared, Zé Dassilva

Produção de arte: José Artur Camacho

Efeitos especiais: Vitor Klein

Computação gráfica: Mauro Heitor

Figurista: Denise Bernardes

Caracterização: Rose Aragão

Cenografia: Carlos Eduardo KK

Criação do cenário: Lia Renha