



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA
LAB(NIPEE MEDIA LAB)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURAS E TECNOLOGIAS
(PPGACT)

DIMITRIA BONINI CRUZ

**A arte do crime:
Mise-en-scène, medo e violência no telejornalismo policial da
revista eletrônica Domingo Espetacular**

GOIÂNIA
2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
NÚCLEO INTERDISCIPLINAR EM PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA LAB./UFG

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Dimitria Bonini Cruz

3. Título do trabalho

A arte do crime: Mise-en-scène, medo e violência no telejornalismo policial da revista eletrônica Domingo Espetacular

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Christino, Professor do Magistério Superior**, em 13/07/2026, às 09:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Dimitria Bonini Cruz, Discente**, em 21/07/2026, às 16:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6310626** e o código CRC **43C1C0BC**.

DIMITRIA BONINI CRUZ

**A arte do crime:
Mise-en-scène, medo e violência no telejornalismo policial da
revista eletrônica Domingo Espetacular**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias, do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa, Ensino e Extensão Media Lab (NIPEE Media Lab), da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes, Culturas e Tecnologias.

Área de Concentração: Artes, Culturas e Tecnologias
Linha de Pesquisa: Performances Culturais

Orientador: Professor Doutor Daniel Christino

GOIÂNIA
2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

CRUZ, DIMITRIA BONINI

A arte do crime: [manuscrito]: Mise-en-scène, medo e violência no telejornalismo policial da revista eletrônica Domingo Espetacular / DIMITRIA BONINI CRUZ. - 2026.

CIX, 109 f.:

Orientador: Prof. Dr. Daniel Christino

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa, Ensino e Extensão Media Lab (NIPEE Media Lab), Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias, Goiânia, 2026.

Bibliografia.

Inclui: lista de figuras.

1. Telejornalismo Policial. 2. Análise Filmica. 3. Estética Cinematográfica. 4. Performance. 5. Domingo Espetacular.

I. Christino, Daniel, orient. II. Título.

CDU 791



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

NÚCLEO INTERDISCIPLINAR EM PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA LAB./UFG

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 07 da sessão de Defesa de Dissertação de Dimitria Bonini Cruz, que confere o título de Mestra em Artes, Culturas e Tecnologias, na área de concentração em Artes, Culturas e Tecnologias.

Aos dez dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e seis, a partir das dez horas, por meio de videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "A arte do crime: Mise-en-scène, medo e violência no telejornalismo policial da revista eletrônica Domingo Espetacular". Os trabalhos foram instalados pelo orientador, professor Doutor Daniel Christino, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora, professor Doutor Rafael de Almeida Tavares Borges, membro titular externo e professor Doutor Lisandro Magalhães Nogueira, membro titular interno. Durante a arguição, os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada, a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **aprovada** pelos integrantes da banca. Proclamados os resultados pelo professor Doutor Daniel Christino, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros da Banca.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Christino, Professor do Magistério Superior**, em 13/07/2026, às 09:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael de Almeida Tavares Borges, Usuário Externo**, em 13/07/2026, às 10:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lisandro Magalhaes Nogueira, Professor do Magistério Superior**, em 21/07/2026, às 16:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6310625** e o código CRC **F9F6C33D**.

Referência: Processo nº 23070.033140/2026-83

SEI nº 6310625

AGRADECIMENTOS

Comecei a escrever esses agradecimentos na madrugada quando nem tinha terminado a dissertação ainda, mas já tinha muita gente para agradecer. Quero agradecer em primeiro lugar duas pessoas muito importantes nessa trajetória, mais da metade desse texto vai para elas.

Sou grata pela minha amiga-irmã que já é quase professora doutora, Amanda Veloso, que atuou no meu mestrado quase que como uma co-orientadora, lendo meu projeto desde o envio para concorrer a vaga na pós-graduação, até o último ponto final que eu colocarei neste texto. Mais do que isso, somos amigas há quase 10 anos e ela sempre esteve lá desde os meus dias mais chatos até os meus dias mais felizes.

Também tenho muito a agradecer ao meu marido Paulo Henrique que sempre foi o primeiro a me apoiar mesmo quando eu mesma não acreditava em mim. Enquanto escrevo esse texto ele está lavando minhas roupas, dando um tapa na louça e se certificando que eu não esqueci de comer. Não há nada que se compare a ser cuidada e amada desta maneira.

Quero agradecer à minha mãe pela genética da insônia e ao meu pai pela genética da teimosia; à minha tia Mariana (Dida), minha fiel confidente desde que nasci, por tudo sempre; ao meu avô Bonini, amante do cinema, que não está mais entre nós; aos meus irmãos mais novos que acham que eu vou trabalhar no Projac um dia e à minha avó Mariangela fonte primária desta pesquisa.

Sou grata também aos meus colegas de trabalho do Basileu França e ao meu chefe Luciano Luc que me deram todo o apoio para que eu seguisse estudando, tenho aprendido muito com eles nesse pouco tempo em que iniciei minha carreira de professora. Também agradeço aos meus professores do programa de pós-graduação; ao meu orientador Daniel Christino; ao ex-coordenador Cleomar Rocha; ao programa de bolsas do CNPQ e aos amigos que fiz no programa e me ajudaram a suportar o peso dessa escrita.

Por último, e mais importante, tenho a sorte de ser cuidada por meus guias, meus orixás e minha família de santo.

RESUMO

A presente pesquisa investiga as relações entre performance, estética cinematográfica e espetacularização da violência no telejornalismo policial brasileiro, tendo como objeto de estudo a revista eletrônica dominical *Domingo Espetacular*, exibida pela *Record TV*. Seu objetivo central é analisar a construção das imagens televisivas, com ênfase nas reportagens policiais, a partir dos pressupostos da linguagem cinematográfica, partindo da hipótese de que essas narrativas mobilizam procedimentos estéticos e narrativos semelhantes aos empregados no cinema. Metodologicamente, a pesquisa adota a análise fílmica fundamentada nas contribuições de David Bordwell, articulada às discussões sobre performance e telejornalismo, privilegiando a observação de elementos da linguagem audiovisual, como iluminação, enquadramento, mise-en-scène, figurino, trilha sonora e montagem. As análises demonstram que o programa se apropria de convenções tradicionalmente associadas ao cinema de ficção para construir atmosferas dramáticas, intensificar os afetos e ampliar o impacto emocional das narrativas. Conclui-se que o telejornalismo policial extrapola sua função estritamente informativa ao recorrer a estratégias estéticas que orientam formas específicas de ver, sentir e interpretar a realidade, contribuindo para a construção de imaginários sociais sobre a violência e para a legitimação do medo como uma sensibilidade característica da contemporaneidade.

Palavras-chave: telejornalismo policial; análise fílmica; estética cinematográfica; performance; Domingo Espetacular.

ABSTRACT

This research investigates the relationships between performance, cinematic aesthetics, and the spectacularization of violence in Brazilian television crime journalism, focusing on the Sunday news magazine *Domingo Espetacular*, broadcast by *Record TV*. Its main objective is to analyze the construction of television images, particularly in crime reports, through the lens of cinematic language, based on the hypothesis that these narratives appropriate aesthetic and narrative procedures commonly associated with cinema. Methodologically, the study adopts film analysis grounded in the contributions of David Bordwell, combined with discussions on performance and television journalism, with particular attention to audiovisual elements such as lighting, framing, mise-en-scène, costume design, soundtrack, and editing. The analyses demonstrate that the program appropriates conventions traditionally associated with fiction cinema to create dramatic atmospheres, intensify emotional engagement, and enhance the affective impact of its narratives. The findings indicate that television crime journalism extends beyond its strictly informative function by employing aesthetic strategies that shape specific ways of seeing, feeling, and interpreting reality, thereby contributing to the construction of social imaginaries surrounding violence and to the legitimization of fear as a defining sensibility of contemporary society.

Keywords: crime television journalism; performance; cinematic aesthetics; film analysis; *Domingo Espetacular*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Resultado da enquete feita no programa Balanço Geral.....	29
Figuras 2 e 3: Elize Matsunaga é flagrada pelas câmeras de segurança.....	31
Figuras 4 a 9: Pietá de Michelangelo e suas reproduções em filmes e animações.....	40
Figura 10: Bandido é detido por policiais no Piauí.....	46
Figura 11: Frame do programa “Polícia 24 horas” edição de 2016 (min 0:11).....	50
Figura 12: Grade de horários semanal da Rede Record de televisão.....	56
Figura 13: Frame da introdução a matéria (min 0:21).....	60
Figura 14: Frame do diálogo de introdução à reportagem da semana (min 0:13).....	63
Figuras 15 a 17: Frames de abertura de diversificadas edições do programa (2/11/2025, 10/08/2025, 11/05/2025 respectivamente).....	64
Figura 18 e 19: Frames do depoimento de um pai arrependido (min 0:34 a 0:38).....	66
Figura 20 e 21: Frames de outras matérias de jornalismo policial de diferentes programas da mesma emissora.....	68
Figuras 22 a 27: Frames de provas criminais (min 0:48 a 1:02).....	69
Figura 28 a 31: Frames de mais provas criminais (min 9:09 a 9:21).....	70
Figura 32: Frame mostrando estabelecimento da polícia federal (min 10:00).....	71
Figura 33 a 36: Frames da introdução à matéria (min 0:38 até 1:01).....	73
Figura 37 e 38: Frame da introdução à matéria (min 1:02 a 1:12).....	75
Figura 39: Frame de depoimento da vítima (min 1:13).....	76
Figura 40: Frame de automutilação como consequência dos jogos (min 4:02).....	77
Figura 41: Frame mostrando os agressores na plataforma (min 5:19).....	78
Figura 42: Imagem da organização Anonymous encontrada no google imagens.....	79
Figura 43: Frame do filme V de Vingança (2005).....	80
Figuras 44 a 46: Frames dos primeiros segundos da matéria (min 0:21).....	82
Figuras 47 e 48: Fotos da família vítima do acidente (min 0:32).....	84
Figuras 49 a 54: Fotos do acidente (min 1:48).....	86
Figura 55: Frame da entrevista com tio da vítima (min 2:12).....	87
Figuras 56 e 57: Frames de entrevistas com motoristas (min 6:38 e 9:47).....	89
Figuras 58 a 61: Frames do jornalista indo de encontro ao caminhão (min 5:31).....	91
Figura 62: Frame do jornalista caminhando perto ao pedágio (min 6:00).....	93
Figura 63: Frame do jornalista entrando na clínica de reabilitação (min 8:12).....	93
Figura 64: Frame do programa “Expedição Brasil Biomas” da emissora (min 12:46).....	94
Figura 65: Frame de abertura da matéria (min 00:15).....	95
Figuras 66 a 71: Frames de intervenções artísticas (mins 00:55;1:15;2:20;3:15; 6:58; 7:49 respectivamente).....	96
Figura 72: Frame de entrevista com mãe da vítima em sua própria casa (min 6:50).....	98
Figura 73: Frame de quarto bagunçado na casa do criminoso (min 2:49).....	100
Figuras 74 e 75: Frames de repórter apresentando dados da enquete (mins 7:47; 9:51;13:29 respectivamente).....	101
Figura 76: Frame de balanço em parquinho vazio (min 9:00).....	102

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 TEORIAS DO JORNALISMO.....	14
2.1 TELEJORNALISMO COMO MAKE-BELIEF.....	15
2.2 A MAGIA DO NOTICIÁRIO.....	19
3 A VIOLÊNCIA E SUAS SENSações.....	26
3.1 O USO DO STIMMUNG.....	27
3.2. DEMOCRATIZAÇÃO DO MEDO.....	30
4 ANÁLISE FÍLMICA.....	36
4.1. MISE-EN-SCÈNE.....	38
4.1.1 O “ator”.....	43
4.1.2 Caracterização.....	45
4.1.3 Cenografia.....	46
4.1.4 Iluminação.....	48
4.1.5 Planificação e movimento de câmera.....	49
4.1.6 Cor e forma.....	51
4.1.7 Sonoridade.....	52
4.1.8 Direção.....	53
5 DOMINGO ESPETACULAR.....	55
5.1 O JORNAL DOMINICAL.....	57
5.2 ESTRUTURA SEMANAL.....	58
5.3 REPORTAGEM DA SEMANA.....	61
5.3.1 Pai, filho e um arsenal de armas.....	62
5.3.2 Jogos e consequências.....	72
5.3.3 Efeito borboleta.....	81
5.3.4 Sob influência.....	94
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS.....	105

1 INTRODUÇÃO

Morei perto da minha avó durante muitos anos, em São Roque, interior de São Paulo, uma cidade pequena a 40 minutos da capital. Desde que nasci, minha mãe nunca deixou de trabalhar, por isso, passei muitas das minhas tardes na casa de dona Mariângela. Quando nasceu meu primeiro irmão, eu já tinha cerca de doze anos, então as tardes com ela eram, em certa medida, solitárias. Sempre fui uma criança que lia muito, desenhava muito e, acima de tudo, assistia muito à televisão. Minha avó se aposentou cedo, aos quarenta anos, desde então (e até hoje), todas as tardes ela se senta religiosamente diante da televisão para assistir aos mesmos canais e programas. Lembro-me de ouvi-la dizer: “Já são três da tarde, vou parar para assistir à Sonia Abrão”, e assim ela fazia, todos os dias, no mesmo horário. Embora eu nem sempre me sentasse ao seu lado, escutava reverberar pela casa os temas abordados pelos programas: assassinatos na capital, acidentes de moto em viadutos e outras tragédias que pareciam despertar o interesse da senhorinha que cuidava de mim. Ela acompanhava principalmente os telejornais, seguindo atentamente tragédias e casos policiais, e fazia questão de telefonar para minha mãe, ansiosa para contar sobre os mais diversos riscos: “Cuidado com a estrada, vi aqui que vai alagar”; “Você levou a Dimitria ao médico? Está tendo um surto de pneumonia no estado todo”; “Você já está chegando? Porque disseram aqui no noticiário que depois das sete horas o bairro fica cheio de ladrões”.

Grande parte dos lares brasileiros provavelmente também já acompanharam ou ouviram falar destes populares programas: *Balanço Geral*, *Cidade Alerta* e *Polícia 24 Horas*, entre outros, que abordam temas relacionados a ocorrências como roubos, homicídios, sequestros, tráfico de drogas e outros delitos. Apesar de serem classificados como meramente informativos, esses programas demonstram um estilo bastante peculiar ao se comunicar com o público, empregando recursos visuais e sonoros ao longo de suas reportagens dignas de uma sala de cinema.

Essa configuração abre espaço para questionamentos acerca da natureza da narrativa audiovisual jornalística, especialmente em relação aos limites entre registro factual e estético. Mais do que apenas transmitir acontecimentos, o telejornalismo policial parece organizar estratégias que estruturam uma determinada experiência para o espectador, bem como os filmes de ficção o fazem. Nesse sentido, sempre imaginei que seria o caso de tratá-los como tal, isto é: utilizar do método de análise fílmica para a investigação desses produtos televisivos, considerando a presença de elementos formais da linguagem cinematográfica como enquadramento, montagem, trilha sonora e direção de arte.

Para o escritor Juarez Bahia (2009), cinema e jornalismo se conectam na medida em que ambos documentam acontecimentos, influenciando, informando e entretendo o público. O autor observa, inclusive, que até meados da década de 1950 as salas de exibição também funcionavam como espaço de acesso ao noticiário, evidenciando aproximações não apenas históricas entre as linguagens. A sintaxe imagética própria ao jornalismo televisivo, que opera a partir de seus critérios de noticiabilidade, pode ser analisada também como sendo construída em meio a referências da linguagem cinematográfica. Não apenas porque são ambos parte do escopo audiovisual, mas porque compartilham de elementos similares: há momentos de ficção no jornalismo que podem ser alcançados de maneira bem mais eficiente pela análise a partir desta relação com a linguagem cinematográfica.

Esta relação pode ser compreendida também a partir das reflexões de David Bordwell (2013), que considera o discurso um fenômeno complexo e difuso, atravessado por múltiplas tradições culturais de contar histórias. Segundo o autor, as narrativas tendem a compartilhar elementos recorrentes, como agentes, sequências temporais, objetivos dos personagens e encadeamentos de causa e efeito, organizando-se de modo a orientar a percepção do espectador. Muitos desses padrões narrativos se repetem em diferentes culturas, contribuindo para a familiaridade do público diante de determinadas formas de representação.

Sob essa perspectiva, mesmo conteúdos que se apresentam como informativos não estão isentos de organização estilística. Como observa Christoph Türcke (2010), a transformação de acontecimentos em notícias implica inevitavelmente processos de estilização, redução e distorção, uma vez que estas são construídas e não meramente transmitidas. Tal compreensão desloca a análise do campo exclusivo da ética jornalística para o reconhecimento das operações formais que estruturam a mediação do real.

Permeada pela influência destes autores, esta pesquisa parte de meu interesse pessoal e pedagógico, em investigar a elaboração imagética do produção telejornalística brasileira, compreendendo-a não apenas como prática informativa, mas como obra dotada de escolhas estéticas específicas. O objetivo central consiste em analisar a execução de imagens televisivas, especialmente no âmbito das reportagens policiais, a partir da linguagem cinematográfica, dissecando elementos de sua *mise-en-scène*, partindo do princípio de que ambos telejornais e filmes mobilizam procedimentos semelhantes entre si.

Para isso, escolhi como objeto empírico a revista eletrônica dominical *Domingo Espetacular*, por se tratar de um programa que articula jornalismo investigativo, narrativa dramática e elaboração audiovisual em suas reportagens, configurando-se como um corpus pertinente para a observação das estratégias estéticas na representação da violência. A escolha do programa justifica-se, ainda, por sua ampla circulação nacional e pela recorrência de conteúdos policiais apresentados sob tratamento narrativo e imagético elaborado.

Minha aproximação ao objeto de pesquisa está também diretamente ligada a minha formação em Direção de Arte e ao interesse contínuo pelo campo audiovisual. Em minhas investigações anteriores, desenvolvidas ainda na graduação, buscando sempre estabelecer paralelos entre ficção e realidade a partir de documentações jornalísticas, especialmente no contexto do noticiário em períodos de crise. Nesse sentido, a presente pesquisa configura-se como desdobramento desses estudos, voltando-se à análise das possíveis convergências entre imagem midiática e imagem cinematográfica.

Em um primeiro momento, apresento o arcabouço teórico da produção jornalística utilizando, concomitantemente, o conceito de *Make-belief*, a fim de explicar a organização dos fatos a partir do viés da performatividade. Em seguida, no terceiro capítulo, parto para uma análise de como a notícia se transforma em experiência sensorial do medo, explorando conceitos como a *Stimmung*, o *Horror Estético*, e a *Necroteatralidade*, para demonstrar como o telejornalismo policial estetiza o perigo e mobiliza afetos.

No quarto capítulo, detalha-se a metodologia de análise filmica, apresentando os elementos da mise-en-scène como cenografia, iluminação e trilha sonora que servirão como ferramentas para dissecar a construção narrativa do objeto de estudo no capítulo seguinte, onde será feita a análise do *Domingo Espetacular*, com foco no quadro *Reportagem da Semana*, observando como estratégias de encenação e montagem articulam narrativas sobre o crime e impactam o imaginário social.

O capítulo cinco, que dá título a esta dissertação, constitui o núcleo central da pesquisa. Nele, são selecionadas quatro reportagens do quadro *Reportagem da Semana*, submetidas a uma análise frame a frame fundamentada na metodologia de análise filmica. Mais do que um procedimento metodológico, essa escolha representa um dos eixos da hipótese desta investigação, ao testar a aplicabilidade da análise filmica em objetos que extrapolam o campo tradicional do cinema. Busca-se compreender em que medida essa metodologia pode ser expandida para outros produtos audiovisuais, particularmente aqueles que, em princípio, não são reconhecidos por seu caráter artístico ou por sua dimensão de entretenimento, como o telejornalismo policial. Ao deslocar esse instrumental analítico para um novo contexto, torna-se possível investigar como os elementos da *mise-en-scène* operam na construção das narrativas jornalísticas, evidenciando que as escolhas estéticas não são meramente formais, mas articulam sentidos, produzem efeitos de realidade e orientam determinadas formas de representação da violência.

Por fim, deixo minhas considerações finais para o sexto capítulo, onde busco sintetizar os principais pontos dos capítulos anteriores e compreender se a hipótese foi confirmada.

Orientada pela portaria CNPQ nº 2664 de 6 de março de 2026, que visa o uso transparente e consciente de tecnologias de inteligência artificial em pesquisa acadêmica, ressalto que esta dissertação teve parte de sua correção gramatical, textual e de adequação às normas ABNT feita com uso da plataforma Gemini da empresa Google, correções estas que também passaram por minha avaliação final antes de serem implementadas.

2 TEORIAS DO JORNALISMO

Antes de partir para a análise imagética que será desenvolvida nesta dissertação, será necessário construir primeiro um panorama teórico sobre o noticiário televisivo e seus modos de operar. Essa etapa se faz importante porque toda composição estética presente no noticiário está ligada a escolhas editoriais, e formas específicas de narrar o mundo a partir de interesses específicos. A fim de observar cenários, enquadramentos, cores, gestualidades ou figurinos, é preciso entender a lógica comunicacional em que esses elementos estão inseridos pois os critérios de noticiabilidade, como proximidade, conflito e interesse humano, parecem atuar para além da simples seleção dos acontecimentos. No telejornalismo policial, são também esses elementos cinematográficos que tornam possível a construção da performance. Ao optar por fatos que carregam maior potencial de dramatização, o noticiário não apenas define aquilo que será notícia, mas escolhe dinâmicas que favorecem a performatividade que pode ser debatida com a noção de *make-belief* proposta por Schechner (2013). podendo posteriormente se integrar a própria lógica da mise-en-scène, oferecendo as bases sobre as quais a encenação se desenvolve.

Na primeira parte deste capítulo, será discutido a cobertura televisiva como prática performativa, isto é, como linguagem que não apenas relata acontecimentos, mas também os reorganiza em formato narrativo capaz de gerar emoção, credibilidade e identificação pública. Para isso, serão mobilizadas especialmente as contribuições de Schechner (2013), ao pensar performance e construção de realidades sociais, e de Bahia (2009), ao abordar os meios de se produzir jornalismo de impacto. Utilizando dos escritos destes dois autores o objetivo é compreender como o noticiário transforma fatos em experiências comunicáveis, performáticas e socialmente convincentes.

Na segunda parte, o debate se voltará às intenções discursivas e às exigências contemporâneas de atenção que atravessam o nicho jornalístico. Em diálogo com Mota (2006), serão observados os sentidos evocados pelas escolhas de linguagem, pelos silêncios estratégicos e pelas formas de organizar os discursos que orientam a interpretação pública. Já com TÜRCKE (2010), busca-se compreender como a cultura do excesso de estímulos exige que a informação seja estetizada, dramatizada e convertida em acontecimento atrativo para sobreviver no fluxo midiático. Desse modo, este capítulo pretende oferecer a base conceitual necessária para que, posteriormente, a análise imagética alcance não só o que o telejornal mostra, mas também aquilo que ele sugere, reforça e naturaliza visualmente.

2.1 TELEJORNALISMO COMO *MAKE-BELIEF*

Em 2002, ao lançar seu livro *Performance Studies: An Introduction*, Richard Schechner já comentava sobre o avanço da liberdade de expressão nas mídias e sobre as transformações nos modos de comunicação contemporâneos. O autor apontava este comportamento como uma nova modalidade de troca simbólica, em que as fronteiras entre produtor e receptor tornam-se cada vez mais difusas, formando uma relação simbiótica de co-autoria da mensagem. Para o autor, a performance não se estrutura sobre a valorização da pureza disciplinar, mas sim sobre a aceitação de seu caráter híbrido e interdisciplinar. Assim, compreender as estruturas narrativas e visuais desses programas exige uma abordagem múltipla, que articule diferentes saberes e reconheça a complexidade dos modos contemporâneos de comunicar e representar.

Schechner (2013) revela que a performance é também uma forma de moldar e contar histórias, como “ações feitas duplamente” (Schechner, 2013, p 28). Este seria então o caso que pretende-se abordar ao estudar a estética presente no telejornalismo brasileiro. No caso destes programas há a ação (o acontecido, a notícia, o fato consumado que se deu em algum lugar do mundo) e sua reencenação (a forma como esse acontecido nos é comunicado, o recorte da história que nos é apresentado).

Quando o âncora se propõe a contar, de forma indignada, o fato consumado nas ruas de uma grande metropole (um roubo, um assassinato, ou apenas uma discussão entre vizinhos) o que está em jogo é um processo de comunicação que pode interferir na assimilação desses fatos e da realidade por parte dos espectadores.

O autor também divide a performance em duas subseções: *Make-believe* e *Make-belief*. A primeira, vem do verbo em inglês “believe”, que traduz-se para “acreditar” e refere-se a tudo que se sabe ser ficção, teatros, apresentações de dança, lutas coreografadas em filmes de ação, entre outros artifícios. Já a segunda, do inglês “belief”, tradução “crença”, trata da criação imagético-narrativa de um programa televisivo: produzir algo que se categoriza como *Make-belief* é justamente construir uma realidade que sabota o limite entre o real e o ficcional.

As muitas performances na vida cotidiana como papéis profissionais, papéis de gênero e raça, e a construção da própria identidade não são ações “make-believe” (como interpretar um papel no palco ou em um filme provavelmente é). As performances da vida cotidiana (...) “make-belief” criam as próprias realidades sociais que encenam. Em performances de “make-believe”, a distinção entre o que é

real e o que é fingido é mantida clara. Crianças brincando de “médico” ou “fantasia” sabem que estão fingindo. (Schechner, 2013, p. 42)

Schechner (2013) já comunicava, em seu livro *Performance Studies*, que a maior parte do comportamento de figuras públicas e trabalhadores do ramo do entretenimento está alocado no campo das *Make-Beliefs* de forma tão profunda que talvez até pode-se dizer que em certo aspecto eles chegam a acreditar em suas próprias “mentiras”.

O trabalho deles é garantir que o que quer que esteja acontecendo seja dramático o suficiente para atrair espectadores. Quanto maior o número de pessoas assistindo, maiores as receitas vindas dos patrocinadores. Algumas notícias são inerentemente empolgantes – desastres, guerras, crimes e julgamentos. Mas os mestres da mídia aprenderam a dramatizar o mercado de ações e o clima. Aprenderam a inserir o ângulo de 'interesse humano' em cada história. Os produtores sabem que as mesmas informações estão disponíveis em várias fontes diferentes, então o trabalho deles é desenvolver atrações paralelas. Paradoxalmente, o resultado é um público menos fácil de enganar. Com tantos tipos de performances disponíveis, muitas pessoas se tornaram cada vez mais sofisticadas e desconfiadas, desmontando as técnicas teatrais usadas para atraí-las. (Schechner, 2013, p. 43)

Em contraponto, é complicado dizer que uma *Make-Belief* é uma ficção cujos únicos objetivos são maquiavélicos, ela se mistura tanto com o que é factual que torna-se factual ela própria, por tais motivos, Richard Schechner (2013) também acredita que a performance tem consequências ideológicas e emocionais tanto para o “público” quanto para o próprio “performer”. Performar implica acreditar naquilo que se apresenta. Se isto fosse explicado a um âncora de jornal ele certamente não concordaria que está “performando” ou “atuando” para um público, e provavelmente se ofenderia com tal hipótese, uma vez que para o performer, sua faceta é tão real quanto possa ser.

O significado é sempre realizado: sempre em ensaio, sua finalidade eternamente adiada, sua atualidade apenas provisória, manifestada em circunstâncias específicas. Essa 'manifestação' está relacionada à 'vontade de poder' de Nietzsche [...]. Como atos de jogo, os performativos não são 'verdadeiros' ou 'falsos', 'certos' ou 'errados'. Eles acontecem. (Schechner, 2013, p. 146)

Neste contexto, a performance se caracteriza justamente por um comportamento cultural tão enraizado e tão sutil que fica difícil aceitar que aquela não é a realidade por completo. Em segundo momento, Schechner (2013) diz duas informações importantes: (1) esse comportamento joga diretamente com as necessidades mercadológicas de se vender o que é desejável e (2) o desejo popular muitas vezes é ordenado por aquilo que somos obrigados a reprimir. “Canais de notícias amplamente assistidos propagam histórias de interesse humano que emocionam, ao mesmo tempo em que transformam os altos e baixos do

mercado de ações em um drama digno de um final de episódio de novela.” (Schechner, 2013, p. 131).

No livro organizado por Itania Maria Mota Gomes *Análise de Telejornalismo: desafios teórico-metodológicos*, estão alocados respectivamente os artigos de Vera França (2013) e Iluska Coutinho e Jhonatan Mata (2012) que corroboram com o pensar da mídia enquanto performance. França (2012) em seu artigo *Teve, Jornalismo e acontecimento* propõe que a análise do jornalismo televisivo ultrapasse a observação dos fatos narrados e se volte para os processos de significação envolvidos na formulação da notícia. Para ela, o acontecimento que chega ao público não corresponde diretamente à experiência vivida, mas é o resultado de uma elaboração simbólica e até performática que seleciona e organiza a temporalidade e o ritmo de um acontecimento quase que inconscientemente.

Ela reitera também que em vez de operar como uma abertura para o mundo, o meio televisivo constrói um universo próprio, sustentado por lógicas internas e por uma crescente valorização de experiências individualizadas. A predominância de histórias personalizadas e centradas na emoção contribui para a formação de uma nova realidade fantasiada que se sobrepõe à verdade sem que nem os produtores a percebam. Essa fantasia se torna uma experiência coletiva tão realista que não é passível de encaixar-se na lógica maniqueísta de verdadeiro e falso, se aproximando do conceito de *make-belief* de Schechner.

Já em *Narrativas da mediação entre telejornais e seus públicos: os jornalistas como personagens*, Coutinho e Mata (2012) realizam uma série de entrevistas com profissionais contratados por empresas de mídia televisiva e constataam, por meio da análise destes depoimentos, que a performatividade ocupa um lugar importante no telejornalismo. Os entrevistados, em sua grande maioria, justificaram a presença desse elemento não apenas como uma estratégia para captar a atenção do público, mas também como uma forma de aproximá-lo dos acontecimentos narrados. Sob a ótica deles não há maldade ou um grande plano por trás da tentativa de sensibilizar o espectador, muito pelo contrário, quando entrevistado, o cinegrafista confirma suas boas intenções ao fazê-lo:

As pessoas se emocionam também porque o jornalismo, mesmo numa tragédia, é uma prestação de serviço. Quando você se emociona numa matéria, você tem pelo menos a vontade de querer ajudar aquele cidadão que sofreu com um incêndio, uma enchente, seja lá o que for. Se não tiver essa emoção na matéria, você não vai ajudar a ninguém. (Rocha apud Coutinho, 2012, p.388)

A partir dos relatos, Coutinho e Mata (2012) também compreendem que determinadas histórias alcançam maior destaque quando articulam acontecimentos de forte impacto social a

imagens consideradas expressivas e enquadramentos visualmente marcantes. A combinação entre informação e apelo contribui para potencializar os efeitos destas sobre o público, a mídia passa a construir experiências sensíveis dentro da performatividade social como um todo a partir do momento em que organizam modos de ver, sentir e interpretar a realidade, seja de seus consumidores ou de seus produtores.

Também em consonância com a teoria das *Make-beliefs*, o estudioso Juarez Bahia (2009) comenta em seu livro *As técnicas do jornalismo* que a televisão repassa a informação com um grau de intimismo e dramatização que dentre os formatos de mídia, apenas ela consegue alcançar, prevalecendo alguns conceitos jornalísticos e rompendo com outros, o uso da imagem, do movimento, da luz, da rapidez, da sonoridade e outros artifícios, cria-se a familiaridade necessária para passar-se por verdadeira perante os sentimentos de quem consome.

Bahia (2009) confirma que o telejornal é muito usada como formadora da opinião pública, tanto por quem executa quanto por quem consome: o espectador escolhe os programas a fim de se informar sobre os ocorridos do mundo e da confiança a organização deste sobre os fatos esperando que este seja verídica ainda que não espere da notícia um alto grau de complexidade; enquanto isto, a emissora não pretende entregar toda a informação e a recorta segundo seu bel prazer.

Desde o começo, o jornalismo busca influenciar e alterar padrões de comportamento, induzindo atitudes, registrando formas de produção e gerando hábitos de consumo. Contemporaneamente, a rádio nos anos 1930 e a tv nos anos 50 criaram novos impactos e afetaram o prestígio do jornal. (Bahia, 2009, p. 31)

Schechner (2013) compara este processo midiático-cultural a uma mãe que ensina a seu filho pequeno como segurar um garfo, sendo que, ao fazê-lo, a mesma encena o uso a fim de que o filho a copie. Mais tarde o mais novo crescerá e igualmente o fará com seu primogênito e assim sucessivamente se cria o conhecimento cultural de que um garfo se segura daquela maneira. Dentro dos aspectos da mídia não é tão diferente, o espectador está sempre em posição de filho sendo ensinados a segurar o garfo, e de tanto aprender tal método de utilização do talher, paramos de questionar se haveria outras maneiras de fazê-lo. Torna-se verdadeiro então quando o autor nos diz que “a vida pública é uma performance coletiva” (Schechner, 2002, p. 28).

Em contraponto a Schechner, Bahia (2009), considera em seu registro a existência, sim, da parcela populacional que não compra a ideia, sabendo que para estes cidadãos os

veículos midiáticos são compreendidos como uma agência a serviço do poder de poucos, que distorce e deturpa a realidade em prol de interesses econômicos, políticos e ignorando as consequências sociais desta manipulação.

Entretanto, na tentativa de criar realidades, o noticiário moderno tende a utilizar de uma *mise-en-scene* que comunique visualmente e reforce as ideias escolhidas para serem entregues ao público, Juarez Bahia (2009) já afirmava que essa tendência implicava a um não-ajuste da matéria aos códigos tradicionais do que ele chama de “jornalismo noticioso” (este que é menos emotivo e mais direto), pelo contrário, neste caso estão presentes valores como o divertimento, a ativa participação política, e a promoção de um conteúdo que “educa” (por bem ou por mal) seus espectadores sobre a vida pública. Este *modus-operandi* fabrica um misto de realidade com fantasia e outros imperativos sociais que retiram da notícia seu aspecto sério, tradicional e convencional, mantendo seu aspecto de populismo, gerando identificação e dinamismo.

A dramaturgia se apropria de fatos da vida real e o jornalismo vai se apropriar da linguagem da telenovela, sobretudo no apresentador. No personagem, vejo essa tentativa de chamar atenção da audiência pela dramatização (...). Da mesma maneira que a telenovela faz sucesso, que o cara lá faz o público chorar, nosso telespectador vai ver no telejornal essa mesma linguagem. É uma estratégia mesmo. E tem sido usada com frequência e acaba todo mundo fazendo. (Medeiros apud Coutinho, 2012, p. 387)

O mesmo também afirma que, neste contexto, a imagem já é a marca registrada do processo jornalístico pois, mesmo antes de se tornar televisivo, o jornalismo já estava habituado à inserção de figuras sensacionalistas para produzir suas notícias. Embora a televisão tenha se tornado um verdadeiro “tsunami de imagens”, o uso destes recursos ainda segue padrões semelhantes aos da mídia escrita, articulando-se a diferentes doutrinas: a demagógica, que visa alcançar o maior número possível de ouvintes; a dogmática, orientada por valores políticos ou religiosos; a culturalista, voltada ao meio cultural; e a sociodinâmica, direcionada à evolução ou à conservação social.

2.2 A MAGIA DO NOTICIÁRIO

Para aprofundar essa discussão, torna-se pertinente aproximar as contribuições de Luiz Gonzaga Motta (2006) e Christoph Türcke (2010), autores que, por caminhos distintos, ajudam a compreender o noticiário como prática que ultrapassa a simples transmissão de fatos. Enquanto Mota concentra-se nos mecanismos internos da linguagem jornalística,

evidenciando que toda notícia carrega intenções, escolhas narrativas e efeitos de sentido, Tücke amplia essa leitura ao situar o jornalismo dentro de uma cultura marcada pela necessidade de transformar informação em estímulo sensorial. Em comum, ambos reconhecem que a notícia não chega ao público em estado bruto, mas mediada por estratégias de comunicação que moldam percepções, despertam afetos e orientam formas de interpretar o mundo. A articulação entre esses autores permite, portanto, pensar o telejornalismo simultaneamente como discurso e como atmosfera.

Em *Notícias do fantástico*, Luiz Gonzaga Motta diz que a linguagem jornalística é um “ato comunicativo em si mesmo” (Motta, 2006, p. 21), onde não seria suficiente a divisão entre verdadeiro e falso mas sim a avaliação das demandas psico-sociais advindas de seus órgãos emissores, levando em conta que estes têm propósitos e motivações mercadológicas claras.

As notícias seduzem, afirmam ou negam algo, podem nomear, esclarecer, analisar, comparar, atribuir funções e prioridades, dar ênfase, convocar, ameaçar, prevenir, ironizar, debochar, fazer rir, criticar, julgar e outras tarefas infinitas que se cumprem no ato da comunicação jornalística. (Motta, 2006, p. 21)

Motta (2006) complementa que esse efeito pode obtido através de um jogo de intencionalidades, de sutilezas e subtextos colocados durante o ato de comunicar-se com o público, esse que interpreta a mensagem por meio dos estímulos entregues pelo repórter o pelo âncora e por meio das sugestões presentes em suas falas. Para ele, o jeito de comunicar a informação é infinitamente mais relevante do que o fato em si, sendo esta não somente uma entrega de informações e sim uma manifestação de pontos de vista e visões de mundo dos comunicantes, revelando “as intenções de quem fala e sugerindo a cooperatividade de quem capta” (Motta, 2006, p. 19)

Para o autor, os significados destas falas vão para além do relato, estão presentes nos artifícios usados pelos comunicadores como retórica, intertextualidades e até na mise-en-scene do noticiário, esta que tenho como foco principal do presente trabalho e nos capítulos seguintes. Embora seja de suma importância para alterar a percepção dos fatos, a mise-en-scene é muitas vezes deixada de lado para dar espaço ao estudo da oralidade, um dos espaços comunicacionais mais revisitados dentro do estudo acadêmico. Entretanto, Motta (2006) concede importância à visualidade ao afirmar que a comunicação se dá “em partes pelo que dizemos e em partes pelo o que não dizemos” (Motta, 2006, p. 20), e, mais do que isso, a construção desses significados nomeados por ele como não-naturais (ou não-literais) é

fomentado pela vontade de criar essas crenças e intenções no público pois segundo ele "a intenção funciona como um princípio regulador da conduta no sentido em que conduz o sujeito falante a utilizar os meios que considera mais idôneos para alcançar seus fins" (Vidal apud Motta, p. 34)

Motta (2006) compreende a comunicação como um processo que só se torna possível porque os sujeitos compartilham um mesmo contexto chamado por ele de “extraverbal”. Entre os elementos que compõem esse termo estão (1) o contexto físico, relacionado ao que pode ser observado diretamente na situação comunicativa; (2) o contexto empírico, formado pelos conhecimentos que os interlocutores possuem sobre determinados fatos e acontecimentos; e (3) o contexto prático, que diz respeito às condições objetivas em que a interação ocorre. Por meio destes recursos a interpretação de uma mensagem passa a não depender apenas daquilo que é dito, mas também do conjunto de referências que os sujeitos mobilizam para atribuir sentido ao discurso.

Como qualquer outro produto do capitalismo, as notícias são embaladas como produtos para concorrer no mercado. Elas se transformam em bens simbólicos e sofrem os condicionamentos mercadológicos para torná-las mais atraentes. A retórica jornalística descontextualiza os acontecimentos, exacerba os aspectos dramáticos, grotescos e insólitos, transforma tudo em entretenimento. Realidade e emoção, imaginário e história se amalgamam e se confundem nas notícias vulgarizando tudo. As questões pessoais e intimistas são amplamente exploradas, teatralizando o real nos seus aspectos comoventes e patéticos. (Motta, 2006, p.45)

Ao discutir as origens do jornalismo sensacionalista, Motta (2006), apoia-se na observação de Neal Gabler que confirma: por volta de 1830, os jornais impressos norte-americanos já haviam passado por uma transformação significativa com o surgimento da *penny press* e a ampliação do acesso aos periódicos. Eles relembram que na época os editores perceberam maior procura por notícias do que por textos opinativos e mais entretenimento do que conteúdos educativos. Diante disto, e como estratégia de se manter no mercado, as publicações passaram a reduzir as fronteiras entre informação e entretenimento, privilegiando a formulação de histórias capazes de despertar emoções e envolver os leitores. Motta (2006) adiciona que o sucesso comercial desse modelo acabou influenciando todo o campo jornalístico que foi gradualmente incorporando elementos do que hoje conhecemos como jornalismo sensacionalista.

Motta (2006) também faz menção a dois tipos de notícias que surgiram em sequência deste acontecimento, as *hard news* e as *soft news*:

As hard news são relatos jornalísticos de linguagem predominante descritiva e as soft news são relatos mais metafóricos e narrativos. Os primeiros são obras de significação relativamente mais abertas, os segundos, menos. As hard news são discursos descritivos temporalmente estáticos que procuram produzir o efeito de real por meio da acumulação de informações que geram a verossimilhança (showing). As soft news são também relatos jornalísticos descritivos, mas com uma relativa liberdade de linguagem onde a dinâmica narrativa temporal pode esvaecer os efeitos de real e estruturar-se enquanto enredo (telling). As soft news são notícias leves sobre temas humanos, tragédias pessoais ou coletivas, sobre animais e lugares, embora as encontremos também em todas as outras editoriais dos jornais. (Motta, 2006, p. 51)

A partir de Motta (2006), é possível reconhecer então que, teoricamente, o noticiário não deveria ser local para insinuações e uso de artificialidades que implicam em leituras inexatas de seu conteúdo informativo, ou que formulem leituras enviesadas. Entretanto, essa ideia se torna bastante utópica uma vez que a comunicação é uma ferramenta inerentemente humana, e por ser humana, nunca será livre da expressão e da vivência de seu comunicador. As notícias também apresentam viés criativo como qualquer outra literatura, desta forma, mesmo as notícias que se dizem “descontaminadas” de opiniões geram sentimentos e estimulam a interpretação do leitor ao completar as lacunas deixadas pelo autor.

Adicionando a esse pensamento, Christoph Türcke (2010) traz em seu livro *Sociedade Excitada* uma breve resposta do por quê este comportamento midiático acontece. Para ele a estetização faz com que o fato se sobressaia, o público não almeja se valer de acontecimentos regidos pela verdade nua e crua, e sim pela verdade absorvida através de uma atmosfera que preencha esta documentação com cor, plasticidade e associações que a tornam inesquecível. Não é sobre receber a informação e sim sobre construir o ambiente para que esta seja lembrada dentro do imaginário popular, objetivo que para Türcke seria impossível sem sua distorção.

Ele cita alguns momentos históricos importantes para se entender como a área do noticiário se tornou o entretenimento que conhecemos hoje. Türcke (2010) comenta sobre o início dos chamados “Novos Jornais”, tabloides em formato de texto que surgiram no século XVI e tinham como pauta todo tipo de assunto, desde que a história contada fosse interessante para a imaginação e o entretenimento do espectador:

“novas a respeito de lutas religiosas, guerras turcas, decisões papais, assim como histórias sobre chuva de sangue e de fogo, abortos, pragas de gafanhotos, terremotos, tempestades, e fenômenos celestes”-, sem qualquer ordem ou distinção. No princípio, os jornais apareciam apenas esporadicamente, quando havia alguma coisa a ser relatada e em aglomerações populares, que se encarregavam de uma divulgação ampla. (Türcke, 2010, p.397)

Mais a frente, nos anos 1940, o surgimento da indústria cultural mudou a forma de consumo das mídias, passando a delimitar novos jeitos operacionais, transformando o jornalismo em mais um bem de consumo por meio da televisão, trazendo como consequência ao consumidor o consumo desenfreado e vicioso do noticiário.

Quando a televisão quebra, a família não volta simplesmente a jogar dominó, assim também quem tem o computador danificado não retorna alegremente para a boa e velha máquina de escrever. Em vez disso, ocorrem casos de sintomas de abstinência vitais, como se os envolvidos fossem pacientes dos quais se retirasse o soro. É apenas agora, no momento de sua ausência, que se mostra o quanto é real aquilo que pretensamente seria somente uma realidade virtual, e o quanto se fez pálido e insosso o aqui e agora. Ela adquire a aparência de uma força vital coletiva, cuja ausência não mais pode ser suportada. (Türcke, 2010, p.46)

Para Türcke (2010), a presença das telas nos domicílios marca uma mudança decisiva na experiência cotidiana, ampliando grandemente o campo do que pode ser percebido como notícia. Tudo aquilo que possui potencial de destaque sonoro ou visual passa a ser capturado e transformado em material noticioso. Depois de instalado o monopólio da televisão perante os outros meios de informar-se, Türcke (2010) comenta sobre o primeiro momento em que se pode prever o que viria a seguir

Em abril de 2001, lutou-se pela primeira vez nos Estados Unidos pelos direitos de transmissão de uma execução. Desejava-se que, quando o responsável pelo atentado de Oklahoma recebesse sua injeção letal, fosse possível acompanhar o evento ao vivo pela Internet, os recursos obtidos com isso indo para os parentes das vítimas — e o próprio criminoso declarou-se, pelo menos por certo tempo, a favor da transmissão". (Türcke, 2010, p. 56)

Entretanto, o interesse humano mobilizado pelo incomum não é uma prática recente, Türcke (2010) relembra que, historicamente, isso se expressa, por exemplo, nos gabinetes de curiosidades, onde o mais importante não era classificar os objetos, mas apresentá-los de modo surpreendente, conduzindo ambiguidades e orquestrando confusão entre o natural e o artificial. desta forma, o incomum sempre despertou a atenção humana, pois desvia do curso habitual da natureza e fascina o público. O estudioso confirma que essa dinâmica gera um processo de retroalimentação: como o novo se esgota rapidamente, intensifica-se a busca por novidades ainda mais impactantes, transformando as raridades em uma espécie de “alimento” para o intelecto.

Türcke (2010) usa desta historicidade para justificar que atualmente a mídia explora essa necessidade milenar por meio de estratégias de entretenimento, que podem ser vistas como no caso que aqui se debate: Telejornais que utilizam da entrevista de vítimas, assassinos

e cúmplices para intensificar essa lógica ao expor a intimidade de pessoas comuns como forma de entretenimento, explorando o desejo de visibilidade e o interesse do público pela vida alheia e tornando a fronteira entre anonimato e fama instável, fazendo com que a exposição seja um momento de tanto promover quanto degradar os indivíduos expostos.

Nesse cenário, os produtores operam sob condições cada vez mais intensas de pressão para decidir em questão de minutos quais eventos serão selecionados e difundidos tentando suprir (1) a super oferta avassaladora de acontecimentos possíveis; (2) a necessidade de impor sua própria seleção diante da concorrência; e (3) a urgência de lançar rapidamente essas notícias ao público para garantir sua adesão.

A informação que almeja veicular meros fatos corre o risco de desaparecer. Por isso requer-se o enriquecimento do factual com o valor do entretenimento, sem o qual o discurso não tem importância alguma. Mais do que nunca os fatos precisam do outfit que os faça sobressair diante de seus similares. (Türcke, 2010, p. 34)

O ponto central da crítica de Türcke (2010) é que essa pressão não permanece restrita ao campo do jornalismo, mas é progressivamente transferida ao público em geral. O resultado é uma transformação mais profunda: aquilo que era uma exigência profissional torna-se uma condição existencial do sujeito moderno. O aparato sensorial passa a ser moldado por essa lógica de estímulo contínuo, urgência e competição por atenção, configurando uma experiência perceptiva marcada pela intensidade, pela fragmentação e pela constante necessidade de atualização. Nesse contexto, a promoção de notícias deixa de ser apenas uma forma de registrar eventos extraordinários e passa a desempenhar um papel ativo na própria constituição desses acontecimentos. Assim, ocorre uma inversão significativa: ao invés de “ser comunicado porque é importante”, algo torna-se “importante porque é comunicado”, revelando o poder performativo da mídia na construção da realidade.

Türcke (2010) reitera também que embora haja distinções formais entre notícia, propaganda e entretenimento, na prática essas categorias se interpenetram, incorporando elementos umas das outras para manter o interesse do público: os fatos não aparecem mais isolados e sim envoltos em imagens, atmosferas e construções estéticas que lhes conferem sentido e impacto. Essa linha de produção está diretamente relacionada ao caráter industrial da cultura contemporânea, na qual consumíveis são montados de forma sintética e orientados para a lógica publicitária.

Se a notícia não chega ao público em estado bruto, mas atravessada por escolhas estéticas, torna-se necessário compreender também seus efeitos sensíveis. Quando o assunto é a violência, essa questão adquire especial relevância, uma vez que crimes, tragédias e

situações de sofrimento mobilizam emoções capazes de despertar medo, compaixão, revolta e curiosidade. Como citado anteriormente, o interesse humano por notícias violentas não é um fenômeno recente, e o telejornalismo policial parece inserir-se nessa tradição ao transformar fatos reais em entretenimento. Assim, no capítulo seguinte, busca-se compreender como a violência é convertida em experiência sensível dentro das narrativas midiáticas, discutindo inicialmente a noção de *Stimmung* proposta por Hans Ulrich Gumbrecht e, posteriormente, as contribuições de Noël Carroll e Ileana Caballero para a compreensão das relações entre horror, medo, espetáculo e representação da violência.

3 A VIOLÊNCIA E SUAS SENSACÕES

A Tragédia, o sofrimento e a violência sempre foram formas de entretenimento muito efetivas socialmente, até os mais temerosos não conseguem negar a vontade de espiar o que acontecerá com *Édipo*¹ quando ele descobrir que matou seu próprio pai por engano, ou com formosa Ellen Hutter em *Nosferatu*² quando a mesma aceita se deitar com a criatura em prol do bem estar de sua cidade. Edgar Morin, em *O cinema ou o homem imaginário* (1958) relata que o cinema é em grande parte do tempo “a materialização daquilo que a vida prática não pode satisfazer”, um lugar de realização de desejos que se vale de estar no lugar certo na hora certa para criar uma relação com seu espectador. (Morin apud Ismail, 2024, p. 23)

Autores que se debruçam sobre o horror estético como Carroll (1999), tendem a concordar que a grande responsável pela vontade em assistir essas situações é a simpatia com os personagens a partir do sentimento de representação ou de uma avaliação positiva em relação ao comportamento visto, visando uma irrefutável busca pela justiça. Essa variante humana faz do público vulnerável à manipulação e a ilusão de que se tem algo em comum com aquele que está sofrendo em tela. Outro fator que se torna decisivo é a posição privilegiada do espectador que o permite prever o que pode vir a acontecer, a tendência a agir como se fosse necessário confirmar aquela hipótese, presenciar aquele momento.

Examinemos mais uma vez o exemplo da tragédia. Respondemos à triste situação de Édipo, que inclui seus próprios sentimentos de repulsa em relação ao incesto, uma avaliação que podemos compartilhar. Mas isso dá origem a um sentimento global em nós que não se casa com o estado emocional de Édipo. Por exemplo, se Aristóteles estiver certo, tememos que calamidades como essa possam acontecer conosco e, assim, sofremos a catarse. Mas o tempo de temer já passou para Édipo, e ele está arrasado pela culpa (e não aliviado de nada, pelo que sei). Além disso, parte de nossa resposta a Édipo gira ao redor do fato de ele estar oprimido pela culpa - de estar num estado emocional em que não estamos. (Carroll, 1999, p. 135)

Para que essas sensações sejam efetivas, não basta apenas que exista uma tragédia ou um acontecimento violento. É necessário que o espectador seja conduzido emocionalmente até aquele estado de espírito através dos elementos que compõem a obra. Pode-se citar como exemplo a imposição do medo em filmes de terror, onde dificilmente a tensão é mobilizada apenas pela aparição do monstro ou pela cena de violência em si. Frequentemente, a sensação já está presente muito antes do acontecimento por meio da iluminação escura, da presença de espaços vazios, de sons desconfortáveis ou da disposição dos objetos em cena. São pequenos

¹ Édipo o rei - Sófocles (circa 429 BC)

² Nosferatu - adaptação de Robert Eggers (2024) 

indícios que, quando organizados em conjunto, criam a impressão de que algo está errado, preparando o público para interpretar aquele ambiente como ameaçador. O medo passa então a não depender exclusivamente daquilo que é visto, mas também da atmosfera construída ao redor da imagem.

Esse mesmo princípio pode ser observado em diferentes obras audiovisuais, inclusive aquelas que não pertencem ao gênero do horror. O uso de determinadas cores, enquadramentos, trilhas sonoras e recursos de encenação possui a capacidade de direcionar a percepção do público para estados específicos de expectativa, ansiedade ou inquietação. Desta forma, os elementos estéticos deixam de ser apenas complementos da narrativa e passam a atuar diretamente na produção de sentidos e emoções. O espectador não recebe apenas uma informação sobre o que está acontecendo, mas também uma orientação afetiva sobre como sentir aquele acontecimento. É justamente essa relação entre ambiente, percepção e emoção que Hans Ulrich Gumbrecht procura compreender através do conceito de *Stimmung*, discutindo como imagens, sons e símbolos podem construir atmosferas capazes de envolver sensorialmente aqueles que entram em contato com elas.

3.1 O USO DO STIMMUNG

Segundo Hans Gumbrecht (2014) as obras, por meio de seus elementos textuais, visuais e sonoros, colocam o espectador em encontro com uma determinada realidade e esse método usado para atingir o imaginário das pessoas é chamado por ele de *Stimmung*. Em seu livro *Atmosfera, Ambiência, Stimmung* (2014), o autor debate sobre como a arte é capaz de induzir sensações e criar conexões com o leitor a partir de sons, cheiros, palavras e cores, tendo esta o potencial de tocar e transformar tanto estética quanto culturalmente aquele que a ela tem acesso. Não somente isso, mas Gumbrecht (2014) se debruça sobre o apelo visual e simbólico que todo objeto artístico ou de entretenimento tem. Para ele o público é inevitavelmente tocado pelo objeto simbólico e isso é parte da existência humana e não se é livre para escolher, pois esse encontro determina também a visão de mundo e as experiências cotidianas.

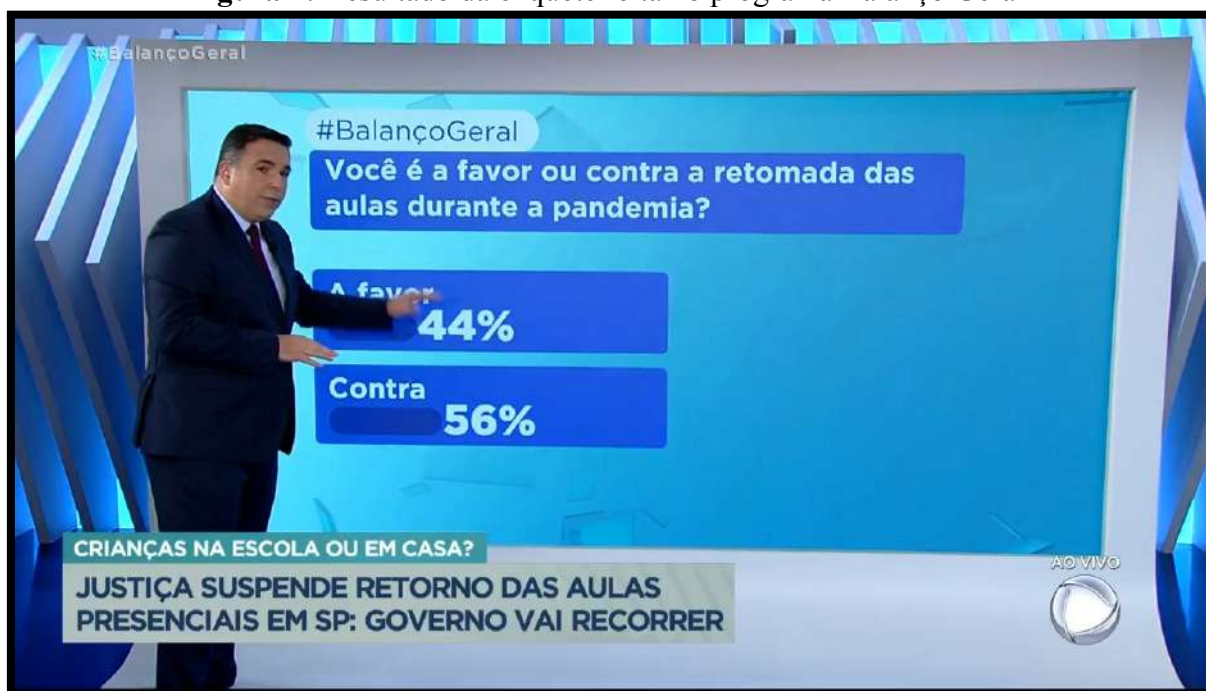
O *stimmung* é uma palavra vinda do alemão que pode ser traduzida no seu significado, neste trabalho, como sendo próximo ao significado de *Stimming* palavra do Inglês que se traduz para “estimulação”. Esse “estímulo” é o que se vê em filmes de terror, por exemplo, quando o som cresce e isto é um indicativo de que o monstro está à espreita do personagem, também pode ser visto em obras literárias onde a descrição das palavras

determina uma atmosfera que força o leitor a ler mais algumas dezenas de palavras antes de se deitar.

Gumbrecht (2014) também fala sobre a necessidade de sentimentos dentro da funcionalidade do *stimmung*, ele nomeia esse processo como “tonalidade afetiva”: quando o observador em contato com o objeto, as emoções, atmosferas e estados de espírito que pode vir a ter são asseguradas por suas memórias em relação àquela simbologia, e isso também denomina no *stimmung* uma característica de retomar o passado e apresentá-lo no presente. O autor cita que, de acordo com o estudioso Martin Heidegger, a conexão que a obra faz com seu tempo e com as memórias do espectador pode também ser peça importante para sua compreensão, pois para ele “a tradição sempre limitou aquilo que somos capazes de fazer no presente” (Heidegger apud Gumbrecht, 2014, p. 26). Por isso, quando a arte evoca o inconsciente coletivo, ou individual, e assim afeta a forma de ver o mundo, ela se torna mais próxima da verdade do que se fosse apenas uma documentação histórica.

É por tais motivos que a mídia corriqueiramente se apoia em crenças e valores culturais para formular seu olhar perante a notícia, em nada o espectador seria afetado se o ocorrido não estivesse diretamente ligado a algo do qual ele acredita (ou por vezes repudia). Pode-se citar como exemplo o uso das enquetes durante os programas do Balanço Geral, da emissora Record, que visam a participação direta do público como opinantes, paralelamente movimentando o ibope e servindo de meios de coleta de dados a fim de que os diretores se conscientizem das expectativas de quem assiste. As relações entre produtor e receptor nas mídias televisivas parecem seguir caminhos parecidos com o *stimmung* de Gumbrecht. Isso porque no fim das contas o noticiário também é uma obra, e por o ser, carrega em si qualidades muito próximas às filmagens ficcionais.

Figura 1: Resultado da enquete feita no programa Balanço Geral



Para Gumbrecht (2014) essa tática é bastante eficiente porque, mesmo sabendo de sua existência e de como este altera a percepção de mundo de quem se conecta com ela, é comum o interlocutor gostar da sensação que ele causa, do pertencimento a situação quando é confrontado com suas ideias de que rumo aquela situação pode ou deve tomar. Pedir pela opinião direta dos telespectadores é um método muito efetivo de dar a entender que a produção do programa se importa de forma pessoal com o bem estar destes, mesmo que nem sempre seja verdade.

A ânsia pelo Stimmung tem aumentado, pois muitos de nós - talvez principalmente pessoas de mais idade-sofrem de uma existência cotidiana que é muitas vezes incapaz de nos rodear ou de nos envolver fisicamente. A ânsia pelo ambiente e pela atmosfera é uma ânsia pela presença. (Gumbrecht, 2014, p. 32)

Nesse contexto, utilizando também os escritos de David Bordwell (2013) mais a frente, será possível compreender que as diferentes mídias não são necessariamente rivais entre si; os fenômenos do audiovisual são múltiplos e “em nenhuma área do conhecimento uma só teoria responde a todas as questões pertinentes” (Bordwell, 2013, p. 310), o que reforça a importância da abordagem multidisciplinar desta pesquisa. Para ele, as mídias são mais convergentes do que divergentes à medida em que compartilham tecnologias, repertórios e escolhas estilísticas.

Nos últimos anos, é possível observar o crescimento das chamadas *fake news* e como essas apresentam suas próprias características voltadas ao *stimmung* como: letras garrafas, imagens alteradas em ferramentas de edição, linguajar alarmante e pautas construídas de forma a sobrecarregar sensorialmente o leitor cutucando feridas emocionais que podem o levar ao estado de pânico, raiva, medo e indignação. A reação do interlocutor predispõe uma alta carga de adrenalina que absorve a informação a partir dessa roupagem, influenciando sua opinião. É notável a presença do *Stimmung* também na construção imagética dos programas televisivos, quando o apresentador segura uma informação crucial da matéria jornalística até o final do programa, deixando o público em estado ansioso na busca do desfecho, ou também quando se vê a representação cinematográfica de casos criminais, utilizando de sonoplastia, ambiência, e linguagem que evoca o medo mas, além de tudo, evoca a vontade de continuar assistindo.

Em uma terceira linha de pensamento, Christoph Türcke (2010), dialoga que as sensações passaram a ocupar um lugar central na sociedade contemporânea, funcionando quase como marcas de orientação que acompanham o ritmo da vida social. Uma vez inserido nesta lógica, o telejornalismo constrói seu olhar sobre os acontecimentos apoiando-se em crenças, valores culturais e afetos já presentes no imaginário coletivo, pois dificilmente uma notícia impacta se não dialogar diretamente com algo que o espectador acredita, teme, rejeita ou reconhece em sua própria vivência. O que toca e comove não é apenas o acontecimento em si, mas a maneira como ele é capaz de estimular emocionalmente o público.

Nesse sentido, o autor argumenta que não basta mais que os fatos sejam naturalmente explosivos ou apresentados de maneira chamativa, como acontecia nas antigas manchetes sensacionalistas da mídia impressa. É necessário mobilizar todos os recursos da linguagem audiovisual para transformar a notícia em uma experiência sensorial intensa.

3.2. DEMOCRATIZAÇÃO DO MEDO

Se o *Stimmung* garante ao noticiário uma eficácia sensorial, é na democratização do medo que essa estratégia encontra seu propósito discursivo mais explícito, essa disseminação de sensações ocorre através de processos sistemáticos de estetização do perigo. Na dimensão da produção ficcional temos os escritos de Noël Carroll (1999) elaborando o horror estético como fruto da manipulação estratégica de nossas crenças e reações corporais, ao passo em que no processo midiático essa eficácia é potencializada pela *necroteatralidade* discutida pela cientista social Ileana Caballero (2020). Nesta seção, busca-se entender como estes dois

autores se conectam no âmbito do telejornalismo policial brasileiro que não apenas documenta, mas performa a violência, tornando o medo uma experiência compartilhada capaz de mobilizar a audiência e legitimar discursos punitivos.

Há 13 anos, a Folha de São Paulo divulgou um vídeo sobre o caso Elize Matsunaga que pode ser percebido como um exemplo de uso do *Stimmung* narrativo: o vídeo em questão mostra as idas e vindas da vítima e seus familiares dentro do elevador do prédio onde residiam, nas 24 horas que precedem o crime. Em um compilado de cenas curtas aparentemente inofensivas, é possível acompanhar o antes, o durante e o depois do crime e, pelo uso da legenda como forma de complementar o contexto das cenas, uma simples saída da esposa carregando malas de viagem se torna cena de terror, provoca sensações de arrepio apenas com o recurso da memória do espectador que embora não veja, consegue imaginar o que está dentro da mala.

Figuras 2 e 3: Elize Matsunaga é flagrada pelas câmeras de segurança



Fonte: Canal do Youtube da Folha de São Paulo, 2012

Retoma-se, portanto, a referência aos escritos de Noël Carrol (1999) acerca do terror estético, nos quais o mesmo afirma que, para a criação da sensação de aflição e medo no espectador, é imprescindível que se trabalhe com as crenças deste público. Tal aspecto não é meramente adicionado de maneira simples e mecânica, mas emerge diretamente da relação estabelecida entre espectador e obra durante a visualização do excerto audiovisual. "Sem a crença na existência de etíopes e na sua condição de fome, não se pode experimentar a emoção de indignação diante das descrições atuais sobre eles." (CARROLL, 1999, p. 95).

Ileana Caballero (2020), estudiosa da *necroteatralidade*, acrescenta ao pensamento constatando que

De forma geral, os artistas que produzem suas obras em torno à memória de traumas sociais, desenvolvem suas práticas como processos de investigação onde eles mesmos ficam expostos afetiva e psiquicamente. Estes processos implicam uma sequência de ações, uma temporalidade e uma experiência que marca suas vidas e determina suas criações: deslocamentos até o lugar dos fatos, entrevistas com familiares ou sobreviventes, contato direto com os vestígios ou prendas das vítimas. De forma tal que os próprios artistas viram documentaristas e testemunhantes da dor dos outros. (Caballero, 2020, p. 264)

Desta forma poderíamos alocar a produção audiovisual telejornalística dentro desta nova maneira de ver o horror, principalmente por suas semelhanças em termos narrativos. Carroll (1999) delimita que há alguns elementos que fazem essa distinção, sendo eles: (1) deve haver o uso do monstro como metáfora para incitar uma condenação moral; (2) as emoções do espectador devem espelhar as emoções dos personagens humanos em certos aspectos, para que as sensações sejam efetivas; e (3) o monstro deve se caracterizar pela presença de algo que seja incomum, disruptivo à ordem natural das coisas.

Para entender a figura do monstro, é possível utilizar como exemplo o caso de Suzane Von Richthofen e os irmãos Cravinhos que assassinaram brutalmente os pais da jovem, dentro da própria casa, no ano de 2002 e segue gerando repercussão midiática para as transmissoras até mais de 20 anos depois tendo virado filme em 2021 com direito a continuação em 2022. Neste caso são identificáveis todos os 3 elementos que Carroll (1999) aplica a teoria do monstro: (1) Suzane é utilizada como exemplo do que não deve ser feito em diferentes aspectos da narrativa, uma vez que no filme percebe-se a associação do suposto uso de drogas ilícitas ao ato criminoso, mostram-se cenas da personagem “se deixando levar” pelos efeitos da maconha minutos antes do atentado dando a entender uma conexão entre as ações; (2) Ao se deparar com o relato da filha que mata os pais, o espectador é confrontado com sua própria vulnerabilidade a partir das sensações postas pelo discurso da emissora que mostra Suzane chorando no tribunal e se arrependendo da tragédia; (3) A “personagem” de Suzane aos olhos das emissoras da época é vista como alguém que decide ir na contramão do esperado ao arriscar (e perder) todo o conforto de sua vida (sendo ela a herdeira dos assassinados) com a execução do crime. Ainda que Suzane esteja canonicamente errada em suas atitudes, é possível compreendermos que sua história é contada do ponto de vista moral que tenta entregar ao interlocutor uma mensagem sobre escolhas e consequências e sobre a importância de proteger sua esfera familiar. A questão aqui não é condenar o erro de matar em si mas sim o erro de matar os pais, dando maior carga imoral ao crime.

A repercussão do caso Suzane von Richthofen no audiovisual brasileiro é um exemplo de como o crescimento do interesse pelo gênero true crime vem se expandindo nos

últimos anos. Recentemente o ocorrido se tornou uma trilogia de filmes composta por *A Menina que Matou os Pais* (2021), *O Menino que Matou Meus Pais* (2021) e *A Menina que Matou os Pais: A Confissão* (2023), que reconstróem o assassinato a partir de diferentes perspectivas narrativas, primeiro pela ótica de Suzane, depois pela de Daniel Cravinhos e, por fim, pela investigação policial, evidenciando um jogo de versões que tensiona a própria noção de verdade. A criminosa também fez sua aparição como personagem na série *Tremembé* (2025), que desloca o foco do acontecimento em si para o sistema prisional e para a vida após sua condenação, inserindo-a em um contexto institucional mais amplo. Enquanto a lista de obras cresce, paralelamente, o caso foi amplamente explorado em programas televisivos jornalísticos contribuindo para a consolidação do crime como espetáculo midiático.

O horror artístico tende a ser caracterizado não somente pelo horror ao objeto em si mas também pelo pensamento, pelos “e se” que o público pode formular dentro de si sobre as probabilidades que esta coisa implica (Carroll, 1999), o que leva a conclusão do por que as pessoas revisitam o caso de tempos em tempos, mesmo ele tendo mais de duas décadas de idade: a vontade de reelaborar o que teria sido se as circunstâncias tivessem mudado: “e se suzane tivesse tomado outro rumo?”, “e se fosse comigo?”, “e se a história foi contada erroneamente?”, são infindáveis possibilidades que fomentam o entretenimento e deixam impossível o engavetamento do caso. Este artifício confirma que o medo não decorre apenas dos acontecimentos narrados, mas do modo como eles são narrados.

É considerando tais motivações que o processo midiático não se ancora apenas da notícia em si e da verdade como fonte principal mas também dos hábitos e tabus que estão em alta dentro das culturas populares de seus ouvintes. De nada valeria redigir uma matéria sobre um problema que não se relaciona com o imaginário e as vivências de quem irá prioritariamente consumir aquela informação. Seria enfadonho não somente para o conglomerado midiático que adquire seu lucro por meio desta troca, mas também para o próprio público consumidor que anseia por uma notícia que mais do que comunique, os entretinha perante seus desejos. Entretanto, não é como se este assunto fosse inteiramente ficcional, a estética é aqui utilizada como reforço para uma ideia pré-fabricada, uma crença que se instaura antes mesmo que se pense em estilizá-la. A notícia existe previamente, o acontecimento é verdadeiro, ainda que sua forma de comunicá-lo seja dependente das expectativas culturais do emissor e do público.

Dentro da produção acadêmica desse comportamento de desejo pelas sensações podemos citar os escritos de Noël Carroll (1999) em *A Filosofia do Horror* onde o mesmo formula uma teoria acerca do que seria nomeado como o gênero do *Horror Estético*. Neste

contexto, ele afirma que o mesmo se baseia em considerar a manipulação dos sentimentos humanos como principal objetivo das obras que se encaixam no gênero, constatando que “As obras de horror são aquelas destinadas a funcionar de maneira tal que provoquem horror artístico no público.” (Carroll, 1999, p. 75)

Planejo analisar o horror como um gênero. Todavia, não se deve supor que todos os gêneros possam ser analisados da mesma maneira. Os faroestes, por exemplo, identificam-se em primeiro lugar por seus cenários. Os romances, os filmes, as peças, as pinturas e outras obras classificadas com o rótulo de "horror" são identificados de acordo com um tipo diferente de critério: a capacidade de criar afetos. (Carroll, 1999, p. 29)

Para Caballero (2020) essa estética também pode ser fruto de um poder regularizador que ela nomeia como “soberania da morte” (Foucault apud Caballero ,2020, p. 101) que consiste em selecionar quem é ou não digno de luto, quem é ou não digno de justiça e quem deve ou não morrer. Esse poder espetaculariza o ato de matar e morrer procurando perpetuar a violência tanto para quem vem a óbito quanto para quem fica e assiste. É um relato de horror, onde se encena na vida pública a tragédia como forma de ensinar o que se deve ou não fazer e as consequências do não-comportamento, uma “*mise-en-scene* da violência” (Caballero, 2020, p. 106)

Uma reflexão sobre o modo com que a violência tem penetrado nas representações estéticas e artísticas tem transformado nosso comportamento e visualidades no espaço real, tem intervindo nos corpos e gerado nova construção do cadavérico e tem se apropriado de procedimentos simbólicos e representacionais para produzir e transmitir mensagens de terror. (Caballero, p. 58, 2020)

Ela configura isto como *necroteatralidade* e usa do termo teatralidade para se referir a aquilo que é falseado e construído a fim de moldar o comportamento social e cotidiano. Caballero (2020) afirma que se refere a teatralidade pois também são utilizados elementos da visualidade para passar a mensagem: a encenação, a configuração do espaço, da vestimenta, o desdobramento do imaginário dos espectadores, são um emaranhado de estratégias que legitimam a violência a partir da cultura visual.

Abordamos essas ações como Necro Teatro, pela expansão cênica dos poderes da morte que ficam implícitos nestas representações. Se na verdade que estas ações alcançam um status visual e espetacular, especialmente através da imagem midiática, importa destacar que estas cenas foram construídas originalmente para impactar a dinâmica cotidiana, para transcender a sociedade na forma de *memento mori* da lição que procura impor uma cultura do medo. (Caballero, p. 114,2020)

Caballero (2020) comenta que, ironicamente, e indo contra a ideia de que a dor isola e de que o luto é uma experiência pessoalíssima, neste contexto midiático, presenciar o acontecimento faz surgir uma comunidade que se apoia no moralismo e no ódio a um inimigo comum pois “fazer da dor individual uma experiência coletiva é a premissa para pensar a possibilidade de uma comunidade moral” (Caballero, 2020, p. 45).

Por outro lado, Caballero (2020) também relembra que da mesma forma que o uso da “necroteatralidade” a fim de impor mensagens de poder não é uma prática socialmente saudável (nem pretende ser), a censura da violência também não é de todo benéfica e pode culminar em políticas de desaparecimento, queima de arquivo, resultando em apagamentos da memória de uma comunidade. Com isso, a autora talvez esteja tentando nos comunicar que independente da prática, seja na imposição da absorção da barbárie, ou na total censura desta, quando executadas para finalidades deturpadas, não há meios de ser socialmente aceitável.

Parte-se do entendimento de que a experiência construída pela reportagem não depende somente do acontecimento narrado, mas da maneira como seus elementos audiovisuais são organizados. É nessa articulação entre imagem, som, montagem e performance que a narrativa ganha força e orienta o olhar do espectador para determinadas formas de perceber a violência. É a partir desta motivação que, mais do que buscar os significados da violência em si, interessa compreender como a linguagem audiovisual estrutura essa experiência por meio de suas escolhas formais. Assim, enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação, trilha sonora, montagem e a atuação dos apresentadores deixam de ser elementos secundários e passam a ser entendidos como parte da construção da narrativa.

4 ANÁLISE FÍLMICA

Embora a análise fílmica já estivesse presente em diferentes tradições teóricas do cinema ao longo dos séculos, na presente pesquisa o autor David Bordwell (2013) é tido como principal referencial teórico desta metodologia, pois o mesmo contribuiu tanto para sua popularização, quanto para sua sistematização ao propor uma abordagem centrada na observação dos elementos formais da obra cinematográfica e de seus efeitos narrativos e estilísticos sobre o espectador. Para ele e de modo geral, cineastas de diferentes países sempre trabalharam com tecnologias e equipamentos muito semelhantes: câmeras, refletores, microfones e computadores que estruturam a produção dos filmes de forma quase padronizada, apesar das variações de modelo. Esse contexto compartilhado sempre possibilitou que, embora distantes geograficamente, os especialistas da área apresentem em sua grande maioria um repertório em comum de escolhas estilísticas.

A teoria do autor acerca das práticas audiovisuais também se estende às relações entre estilo, cultura e percepção, evidenciando que tais práticas são profundamente moldadas por seus contextos. Instituições culturais e sociais podem influenciar diretamente as normas definindo forma, função e conteúdo. Um determinado ambiente histórico-cultural pode incentivar ou exigir estilos específicos, orientando, muitas vezes por meio de sutilezas, as questões a serem abordadas. Além disto, para o autor, independentemente da cultura, humanos raciocinam o mundo por meio da visualidade e isto explica por que diferentes tradições apresentam pontos de convergência na hora de traduzir seus dogmas em imagens.

Na equiparação do telejornalismo para o cinema, é perceptível que fazem uso de uma mesma lógica de estruturação da experiência do espectador, organizando a atenção e o suspense por meio de decisões estéticas. Entretanto, algumas transposições se fazem necessárias: durante este estudo é importante compreender como o telejornalismo também apresenta suas características próprias sendo este um produto audiovisual informativo e semanal com intervalos comerciais.

Em consonância, Bahia (2009) afirma que no meio televisivo a notícia ganha características estéticas que podem culminar na distorção e manipulação do fato, ainda que, tendo provas imagéticas dos ocorridos, os ruídos na comunicação devessem ser idealmente reduzidos. Adentra-se então em um dilema complexo: ao mesmo tempo que a prova imagética parece ser difícil de ser desmentida e possua um grau de resistência maior para deturpações, na prática ela parece receber sim mais intervenções do que o fato pelo fato. Desta forma Bahia (2009) assume a reportagem televisiva como tendo um *modus-operandi* próprio, assim como

o editorial, as colunas, os *features* e outros estilos de se fazer jornalismo, uma vez que este utiliza da estilização e da linguagem de maneira muito própria confundindo fantasia e realidade consequentemente causando reações mais intensas do público por bem ou por mal.

Qual é a especificidade da arte-vídeo relativamente ao cinema e à televisão? Atualmente, fala-se muito desta questão e, tanto quanto sabemos, ainda não foi verdadeiramente definida. Os próprios criadores de vídeos não têm pressa em defini-la, o que, aliás, é seu direito. Em muitos casos, praticam em simultâneo utilizações do vídeo em direto, que têm a ver com o espetáculo e com a performance, e, em paralelo ou em alternância, realizam obras análogas a um filme - ainda que o modo de difusão destas obras não seja tão ritualizado e regulamentado quanto às projeções cinematográficas. (Chion, 2008, p. 128)

Pretende-se realizar uma análise qualitativa por meio da metodologia da análise fílmica, conforme delineada nos escritos de David Bordwell em sua obra *Film Art: An Introduction* (2013). Nesse livro, o autor discorre sobre as técnicas e intencionalidades desenvolvidas ao longo dos anos pela indústria cinematográfica. Segundo Bordwell (2013), “frequentemente, padrões que vemos em filmes se assemelham a padrões que vimos em outros filmes; mesmo que os produtores não expliquem isso, uma plateia experiente percebe as convenções de forma e técnica”. (Bordwell, 2013, p. 9). Dessa forma, busca-se produzir uma análise que estabeleça paralelos entre as convenções cinematográficas e as matérias telejornalísticas em questão, com o intuito de compreender que a produção audiovisual no contexto televisivo pode ser lida como diretamente influenciada por essas convenções.

É notável que este tópico já passou por diversas abordagens no meio acadêmico, tendo uma vasta quantia de análises do comportamento midiático nos campos das ciências sociais e do jornalismo, entretanto, aqui se propõe uma análise voltada para o campo do audiovisual e a visualidade no discurso. Bordwell (2013) reflete em seus estudos que apesar da maior disponibilidade dos escritos sobre a visualidade ao longo dos anos, é recorrente o estudo do material audiovisual sempre a partir de uma ótica mais literária, focando nos textos e subtextos, entretanto pouco considera-se a ótica estilística e as minúcias técnicas com fonte comunicacional, preferem falar sobre o desenvolvimento psicológico dos personagens e outros fatores da trama. Em concordância com o escritor, o presente estudo tem como foco ilustrar como as técnicas visuais têm suma importância para a comunicação da mensagem, e como é possível identificar estes padrões a fim de compreender como funcionam os artifícios estéticos dentro do imaginário coletivo, forjando opiniões.

Nosso desinteresse pelas imagens decorre de nossos hábitos de apreensão do mundo. Movemo-nos pelo mundo alegremente desatentos a todas as complexas maneiras

como nosso sistema de percepção filtra e elabora as informações que nos inundam. As atividades de ver e escutar são ‘informacionalmente encapsuladas’. A vida não tem pausas ou botão de retrocesso e não podemos parar para ver os mecanismos de nossa mente pelos quais percebemos o mundo dos objetos e das atividades tridimensionais. (Bordwell, 2013, p. 58)

4.1. *MISE-EN-SCÈNE*

Seguindo por essa linha de raciocínio, nesta pesquisa, é igualmente importante perpassar por breves explicações teóricas acerca das simbologias dessas imagens, mais do que apresentá-las é necessário explicar as convenções usadas e seus fundamentos pois sabe-se ser intrínseco da vivência humana a leitura do ambiente através do olhar. Para Bordwell “os artistas são psicólogos práticos, confiam que nossa sensibilidade e percepção, adquiridas tanto por dom natural como por bagagem cultural, enfatizam alguns aspectos da história em detrimento de outros” (Bordwell, 2013, p. 63).

Dando seguimento com os escritos de Bordwell (2013), também busca-se compreender como as representações são construídas nesse contexto, partindo da premissa de que estas não são imunes aos processos econômicos e sociais, uma vez que, em sua maioria, é concebida com a finalidade de ser comercializada, afinal, é dessa comercialização que provém o sustento da indústria. A partir desta informação é possível concluir que um mesmo acontecimento pode ser registrado de maneiras distintas, a depender do contexto político-social em que os produtores estão inseridos.

Considere um objeto histórico, como a Guerra Civil americana. A Guerra Civil real pode ter sido estudada, suas causas e consequências, mas em um filme como “The Birth Of a Nation” de W. Griffith, a guerra civil não tem conteúdo neutro, ela adentra em relações com outros elementos: histórias de famílias, ideias políticas sobre a reconstrução, e o estilo épico de filmagem das cenas de batalha. (Bordwell, 2013, p. 56)

Para consolidar a hipótese utilizei de alguns pontos cruciais dentro da teoria fílmica de Bordwell (2013): (1) as teorias do significado; (2) o reconhecimento de repetições e *motifs*; (3) os paralelismos e (4) as motivações. Assim será possível criar uma base de análise estética entendendo como esta é estruturada e repetida ao longo dos anos. O autor elabora 4 tipos de significados dentro do enredo que podem ser identificados à medida que analisamos as obras, sendo eles: (1) o sentido referencial; (2) o sentido explícito; (3) o sentido implícito e (4) o sentido sintomático. Estes dois últimos têm suma importância para o estudo da narrativa telejornalística. O sentido implícito é tudo aquilo cujo referencial é os sentimentos do personagem e sua psicologia, aquilo que fica nas entrelinhas da história, e desta forma, é

aberto a diversas interpretações: quais emoções estão sendo comunicadas e precisam ser sentidas ou quais as consequências psicológicas desta ação.

O sentido sintomático é quem sabe o mais presente nas análises comportamentais dentro do audiovisual, ele se vale da compreensão de um problema maior a partir do exemplo, ao analisar uma matéria que aborda um “meliante” que foi atingido por um tiro na favela podemos perceber a partir da abordagem: qual o conceito de favela para quem executa as imagens, o que ele imagina que seja um “meliante”, se ele concorda com a vítima e, desta forma, de onde vem as crenças do próprio comunicador. Segundo o estudioso, independente desses 4 tipos que ele apresenta, o sentido é um fenômeno social, em grande parte dos filmes os sentidos são ideológicos e vem de sistemas culturais específicos, crenças religiosas ou políticas, concepções de raça, gênero ou classe que estão enraizadas nas vivências de quem os comunica (Bordwell, 2013).

Em seguida, o fenômeno das repetições, é aquele que constrói a unidade tanto na estrutura dos acontecimentos de cada matéria quanto na construção imagética do programa como um todo. A análise fílmica se vale de perceber essas repetições (podendo elas serem em falas, músicas, posicionamentos de câmera, cores, objetos, padrões de iluminação e até traquejo narrativo) que Bordwell (2013) nomeia como *motifs* (expressão advinda do inglês para motivos) que se refere aos elementos que são recorrentes na obra audiovisual. Em detrimento dos *motifs* todas as cenas se relacionam, tem estéticas aproximadas e constroem uma história com começo, meio e fim, dando ao espectador a sensação de completude.

Outro código que pode ser encontrado nas obras audiovisuais e será investigado no presente escrito é a ocorrência de paralelismos. Este recurso é utilizado de forma que a repetição seja espelhada, a fim de conectar ideias as vezes de cenas distantes entre si ou de obras distintas, é o que chamamos popularmente de “referência”, quando uma obra “copia” planificação, figurino, *color grading*, iluminação ou outros recursos de outra obra em função de homenagear ou se conectar com ela. Um exemplo a ser citado é a recorrente referência em diversos filmes à escultura Pietá de Michelangelo, principalmente em momentos de dor e mártir, um código já bastante reconhecido pelo espectador. Feita pelo artista nos anos 1500, Pietá retrata Maria segurando no colo seu filho Jesus de Nazaré quando, depois de morto, é retirado da cruz na qual foi injustamente sacrificado.

Figuras 4 a 9: Pietá de Michelangelo e suas reproduções em filmes e animações



Fonte: Acervo do site TV Tropes

Bordwell (2013) também fala em seu estudo sobre as motivações por trás de cada escolha na composição de cena. O autor encara isto como um elemento crucial para a criação de signos e significados, uma vez que um objeto certo usado na hora certa pode mudar todo o enredo, dar novas facetas a um personagem, contar historicidade a uma locação, entre outros efeitos de subtexto.

Um figurino, por exemplo, precisa de motivação. Se vemos um homem com roupas de mendigo no meio de um baile da alta sociedade, vamos nos perguntar por que ele está vestido assim. Ele pode ser vítima de brincalhões que o enganaram, fazendo-o acreditar que se trata de um baile de máscaras. Ele pode ser um milionário excêntrico querendo chocar seus amigos. (Bordwell, 2013, p. 66)

Além desses artifícios, dentro do que se compreende como obra audiovisual a construção narrativa também entra em jogo como uma forma de transmitir ao espectador sensações e dar coesão à obra, para o autor, muito disso se dá pela “emoção sentida pelo espectador surgirá da totalidade das relações formais que ele ou ela perceber na obra” (Bordwell, 2013, p. 60). É preciso notar que quanto mais rica em detalhes e gatilhos for a composição, mais profunda será a interação com o espectador, uma vez que esta pode alterar o tom emocional da obra e é o cineasta quem manipula esse efeito independentemente da duração real do ocorrido, é ele quem escolhe quais eventos apresentar, quais repetir, quais omitir e qual a forma de apresentá-los e duração de cada um.

Como nosso interesse por fofocas denuncia, somos curiosos em relação aos outros humanos e trazemos essa habilidade de observar as pessoas para as narrativas. Rapidamente atribuímos traços às personagens na tela e, normalmente, o filme nos ajuda, pois a maioria das personagens apresenta seus traços bem mais abertamente do que as pessoas o fazem na vida real, e o enredo apresenta situações que rapidamente revelam esses traços para nós. (Bordwell, 2013, p. 78)

Para este dado fim, a produção cinematográfica se apoia em diversos recursos que configuram a *mise-en-scène* (expressão vinda do francês que significa “colocar em cena”). Bordwell (2013) utiliza do termo para caracterizar tudo aquilo que, controlado pelo diretor geral, está passível de aparecer em cena: figurino, cenário, iluminação, maquiagem e até posicionamento (planificação). Cada um destes elementos desempenha um papel importante para a composição da cena, sendo pensados para que tenham unidade e coerência entre si. Destes elementos surgem novas ramificações de cargos que são popularmente chamados de “cabeças de equipe”: um diretor de fotografia é um “cabeça de equipe” que se responsabiliza por toda a concepção da luz e planificação em cena; já um diretor de arte é responsável por

conceber e organizar ideias que envolvem principalmente cenografia e caracterização dos atores.

Existe uma grande equipe por trás de uma ideia formulada para ser dirigida pelo cineasta, ele não faz isso sozinho, sendo intuitivo constatar que não existe um grande e único vilão responsável pela manipulação de imagens dentro do contexto jornalístico, e sim, um sistema de trabalhadores e profissionais que, por algum motivo, estão inseridos em costumes estéticos que marcam o processo televisivo como algo por vezes ficcional. Não é possível que seja delegada culpa a nenhuma dessas pessoas de forma determinista, muitos dos profissionais envolvidos sequer têm tempo de refletir sobre suas demandas e não criam com más intenções.

Basicamente, o cineasta precisa guiar a atenção do público para as áreas mais importantes da imagem. Precisamos identificar os itens importantes para a ação em andamento. O cineasta também quer aumentar nosso interesse, despertando curiosidade e suspense. E o cineasta tenta adicionar qualidades expressivas, dando ao plano uma coloração emocional. A *mise-en-scène* ajuda o cineasta a alcançar todos esses objetivos. (Bordwell, 2008, p. 140)

Para Bordwell (2008) a *mise-en-scène* é o que controla todo o espaço do filme pois sua gama de elementos pretende gerar uma imagem completa, montada de forma metódica e carregada de intenções, porém, a fim de clarificar as coisas, a *mise-en-scène* é essencialmente um conjunto de áreas: cenário, iluminação, figurino, maquiagem, atuação, sonoplastia, movimento e posicionamento de câmera. Estas últimas, ainda que recentemente integradas ao conjunto por alguns críticos e renegadas por Bordwell, serão posicionadas aqui pois, no caso estudado, ela tem seu lugar de importância. Desta forma, e para a plena compreensão de cada área, será feita uma breve passagem pelas características de cada uma das citadas acima.

Por fim, utilizando destes recursos para executar a análise fílmica dos arquivos do programa a escolha, é preciso considerar que existem muitos elementos a serem destrinchados, desta forma o presente estudo será pautado em frames que contêm maior relevância estética para fazer uma análise mais aprofundada destes fatores, enquanto, juntamente a isso, executa-se uma análise geral da tonalidade afetiva da matéria em função de compreender o que está sendo analisado. Durante este percurso é necessário considerar que embora os próximos subcapítulos destrincham tais nichos, estes não operam sozinhos, uma iluminação nada seria sem a sonoridade que a acompanha, um figurino não é uma escolha autossuficiente pois se relaciona com a cenografia, entre outros fatores. Todas as escolhas estéticas se alinham em prol de uma mesma ideia harmoniosa.

4.1.1 O “ator”

No contexto do telejornalismo é recorrente a presença de não-atores por se tratarem de testemunhas de uma ocorrência que interrompe o fluxo da vida cotidiana. Entretanto é notável o estado de performance em que encontram-se os envolvidos, uma vez que o próprio David Bordwell (2013) comenta em seus estudos sobre o crescimento dos thrillers criminais entre os anos 90 e os anos 2000 e reitera que este utiliza-se de algumas convenções narrativas muito próximas do que podemos ver hoje na televisão: Um crime no centro da trama, o embate entre criminosos e forças da lei e a presença de personagens “vítimas inocentes”.

A performance do transeunte encontra-se no que Schechner (2013) nomeia como *make-belief*: a capacidade de um indivíduo realizar ações que o espectador compreende como um personagem, embora o *performer* (neste caso o entrevistado, ou a vítima) continue agindo como ele mesmo com o adicional da performatividade que a situação pede. Essa “atuação de si mesmo” é o que confere ao personagem sua força persuasiva. A testemunha ou a vítima não é um ator profissional que encarna um papel fictício; é um sujeito real, suas próprias roupas, dores e vivências. Entretanto, ao ser colocado sob o enquadramento da câmera e a iluminação dirigida, acessa uma persona que performa: gestos e falas se exageram inconscientemente para se adequar a cinematografia geral.

Juarez Bahia (2009), em concordância com Schechner (2013), comenta em seus estudos que participar da dinâmica televisiva é como “caminhar num corredor de espelhos, ao longo do qual não apenas seus reflexos mudam, mas o próprio homem, algumas vezes, se altera enquanto anda” (Bahia, 2009, p. 174), reforçando que observar-se também é uma prática modificadora do enredo, uma vez que a tendência é simular comportamentos a partir da vontade de assisti-los em si mesmo.

Uma simulação convincente é a presença de uma aparência (onde não há um original) ou uma replicação tão perfeita que se torna indistinguível de um original. É possível, claro, progredir de fingir para atuar, de atuar para interpretar e, por fim, para simular. Como Baudrillard aponta, uma pessoa que finge estar doente sabe que não está realmente doente, mas alguém que simula a doença realmente manifesta os sintomas da enfermidade e, ao fazer isso, 'está' doente. (Baudrillard apud Schechner, 2013, p. 134)

Segundo Noël Carroll (1999), um estado emocional acontece sempre em duas dimensões ao mesmo tempo: a física e a cognitiva. Para o autor, a emoção é uma agitação sentida pelo corpo, ou seja, uma sensação concreta que altera os batimentos cardíacos, a respiração e outras reações fisiológicas. Estar em um estado emocional significa sair de um

estado físico considerado normal e entrar em outro, marcado por excitação e perturbações internas. Assim, Carroll entende que a emoção não é apenas algo abstrato, mas também uma mudança corporal percebida, uma comoção que atravessa o corpo ao mesmo tempo em que se relaciona com processos cognitivos. Dessa forma, é possível perceber que a testemunha nem sempre está em seu estado “normal” durante o relato, o que a coloca em um estado de performer e faz com que ela também possa ser entendida como personagem.

Alguns candidatos ao que pode ser indicado invocando o conceito de identificação com o personagem talvez sejam: que gostamos do protagonista; que reconhecemos que as circunstâncias do protagonista são significativamente semelhantes às que nós mesmos encontramos no passado ou no presente; que simpatizamos com o protagonista; que temos os mesmos interesses, sentimentos, princípios ou todos os anteriores que o protagonista; que vemos o desdobramento da ação na ficção do ponto de vista do protagonista; que compartilhamos os valores do protagonista; que, no decorrer de nosso intercurso com a ficção, ficamos de tal forma fascinados (ou, então, manipulados e/ou iludidos) que caímos na ilusão de que cada um de nós, de alguma forma, vê a si mesmo como o protagonista. (Carroll, 1999, p. 130)

Adicionando a ideia de “atuação”, os estudiosos Iluska Coutinho e Jhonatan Mata, descrevem em seu artigo *Narrativas da mediação entre telejornais e seus públicos: os jornalistas como personagens* (2012) que o jornalista assume, com o passar dos anos, cada vez mais o papel de personagem da trama, o que para eles seria uma tentativa de humanizar o jornalismo e aproximar o público brasileiro que está muito acostumado com a dinâmica das novelas (Rezende apud Coutinho, Mata; 2010, p. 371). Para dados fins, é perceptível o excesso de suspense, narradores oniscientes, e outros artifícios que fazem paralelo com o *modus-operandi* dos filmes de drama, que se agravou na década de noventa com a substituição do estúdio pelo jornalismo de rua, o qual reforçava o interesse do espectador o colocado diretamente dentro da notícia por meio de depoimentos das vítimas pedindo justiça, chorando no meio fio, e a câmera que segue o policial durante todo o trajeto (Coutinho; Mata, 2012).

As estratégias de aproximação entre profissionais do telejornalismo e os espectadores descortinam um cenário onde os últimos são cada vez mais os “convidados” a tomar parte da trama veiculada. Para além da inserção do público no telejornalismo, via depoimentos (povo fala), que tem importância essencial para as pesquisas, as marcas e o fazer do telejornalismo são cada vez mais narrados, seja com uma perspectiva normativa/educativa ou paródica/ crítica (Coutinho; Mata, 2012, p. 373)

Para Coutinho e Mata (2012), o jornalista agora tem um novo lugar na trama da reportagem: é por meio de suas reações, vivências e opiniões pessoais que ele constrói a

credibilidade necessária para que os espectadores sejam convencidos da veracidade da informação. Esse comportamento dado pela escolha de pautas específicas carregadas de linguagem dramática não se configura enquanto atuação, entretanto pode ser endossado pela própria estrutura estética que produz uma atmosfera que permite aproximar o público e torná-lo propenso a encarar a falta de formalidade como fruto de uma genuína preocupação com as vítimas, se identificando e, muitas vezes, não questionando a realidade.

4.1.2 Caracterização

A caracterização (entende-se aqui como caracterização a junção entre indumentária e maquiagem) desempenha papel importante principalmente em relação ao ator, é um elemento que contribui narrativamente muitas vezes em função de externalizar informações sobre o personagem e suas características psicológicas ou sociais. Um médico por exemplo irá muitas vezes ser visto de jaleco e, sendo assim, independente do ambiente em que esteja, não é necessário informar por quaisquer outros meios o que já é explícito nas imagens: aquele é um profissional da saúde. Desta forma é intuitivo perceber que a caracterização também trabalha, em algumas obras, com estereótipos de gênero, classe, raça, cultura e sexualidade.

Em seu livro *Arte em cena: direção de arte no cinema brasileiro* (2014), Vera Hamburger contribui para a discussão do figurino afirmando que o mesmo é uma “manifestação plástica direta do personagem” (Hamburger, 2014, p. 47) e que este seria responsável pela presença do ator (ou no caso dos telejornais, do não-ator) perante o público. A modelagem das roupas, suas texturas, cores e marcas de uso posicionam o personagem dentro do enredo e no tempo-espço.

Figura 10: Bandido é detido por policiais no Piauí



Fonte: Portal de notícias GP1, 2022

Na imagem acima, mesmo retirada de seu contexto, é possível apontar quem são os policiais e quem é o bandido, apenas baseando-se na análise imagética de figurino. Pois está enraizado no imaginário popular as cores e formas da farda militar, e as roupas “desleixadas” que são culturalmente definidas como de meliantes ou “bandidos”.

Sob outra ótica, a caracterização também pode ser responsável por comunicar sentimentos e características psicológicas, vistas claro, sob a ótica de suas respectivas culturas. Cortes de roupa mais retos e tecidos mais duros são, dentro da cultura ocidental, associados a seriedade e poder, enquanto cortes assimétricos e tecidos mais maleáveis podem configurar jovialidade e dinamismo. Na mídia televisiva é comum ver apresentadores com roupas mais formais como ternos e vestidos “tubinho”. Em contraponto de que, o marginal, o assaltante, o criminoso, é retratado com moletons, encapuzados, com a forte presença dos chinelos e roupas informais e “desleixadas”, confirmando que a vestimenta pode ser uma forma de distinguir hierarquia, poder e influência.

4.1.3 Cenografia

O espaço onde o “personagem” está, ou as paisagens apresentadas como imagens de cobertura também carregam em si relevância para a compreensão dos fatos quando se está

assistindo a uma matéria televisiva. A cenografia e suas escolhas estéticas, ainda que nem sempre pensadas de forma a serem construídas em estúdio, é responsável direta pela ambiência e muitas vezes é posta de maneira a conversar com a psiquê dos envolvidos na ação. Vera Hamburger (2014) em seus estudos acerca da direção de arte no cinema brasileiro, confere que os cenários são um lugar de exploração plástica, de criação de ritmos e narrativas contribuintes para a vivência de quem assiste a obra audiovisual. A configuração do espaço é pensada tanto pelos elementos quanto pela forma de abrangê-los, criando relações e tendo como princípio eleger objetos, arquiteturas e paisagens que conversem com os personagens, seus conflitos e falas.

O estilo da arquitetura e a tipologia das paisagens dão o tom do filme. Elementos visuais poderosos são capazes de levar o espectador muito além da ambientação dos personagens. A vivência de suas formas coloca em jogo tanto sensações criadas por suas características plásticas quanto a elaboração de significados a partir de referências históricas e socioculturais. (Hamburger, 2014, p. 34)

A arquitetura e a paisagem são elementos cruciais quando se trata de uma cenografia de paisagem urbana, esta que é vista na maior parte dos casos das matérias jornalísticas. A paisagem urbana é escolhida muita das vezes como artifício narrativo que complementa a trajetória do personagem. Se o âncora planeja entrevistar uma mãe que perdeu o filho para o mundo do crime muito raramente esta cena será gravada nas ruas limpas do Leblon, isso por que o apelo emocional que há de se obter com a imagem da rua onde a elite caminha seria muito pouco e interferiria na atmosfera sofrida que muitas vezes é o objetivo dos produtores.

Outro sub-enredo a se considerar na cenografia é sua influência na percepção de espaço-tempo do interlocutor: por exemplo, uma sala velha e empoeirada conota um estado de descaso contínuo que pode ser uma escolha sagaz da produção televisiva para afirmar, imageticamente, um filho que aguarda um pai desaparecido a anos. Desta forma o enredo aparece também em objetos táteis como forma de ilustrar mais propriamente o sentimentalismo desejado. Hamburger (2014) afirma que os diretores de cena tendem a concordar com o uso de espaços pré-prontos, ou locações intocadas, que culminam em um efeito autêntico e intimista, segundo a pesquisadora “Uma locação bem escolhida oferece oportunidades instigantes à coreografia e à estruturação das cenas. Pontos de referência orientam o olhar do espectador na leitura do espaço geográfico do filme.” (Hamburger, 2014, p. 39)

4.1.4 Iluminação

A iluminação é, para Gill Camargo (2000), o fio condutor que ao mesmo tempo anima e unifica os demais elementos da cena. Esta permite que as coisas sejam vistas de forma especial, contribuindo para o envolvimento do espectador e a fortificação das provocações psicológicas. O humor pode se alterar a partir da iluminação já na vida cotidiana, onde hospitais e clínicas são comumente iluminados com lâmpadas azuladas a fim de se estabelecer como locais de seriedade e procedimentos científicos enquanto restaurantes e casas estabelecem seu conforto a partir de uma iluminação baixa e de tom amarelado. Gill confirma isso ao dizer que “Se compararmos a iluminação dos locais, veremos que cada um apresenta um tipo de luz — ora mais intensa, ora mais tênue, colorida ou brilhante —, mas sempre capaz de provocar algum tipo de sensação.” (Camargo, 2000, p. 61). Portanto, essa característica também tem seu uso nas obras audiovisuais onde determinadas encenações aparentam distintas quando colocadas sob iluminações diferentes.

A iluminação encarrega-se que criar parte da dramaturgia ao multiplicar as sensações já criadas pelas outras áreas da mise-en-scène: os figurinos ganham mais texturas, os cenários ganham profundidade, a maquiagem ganha proporções mais dinâmicas, a proximidade e a distância dos objetos podem ser alteradas, “Focos fechados são concentradores e aproximativos; cores frias e tonalidades escuras atuam como distanciadores; luz frontal produz achatamento; luz vertical dá sombra no rosto; luz balanceada produz naturalidade.” (Camargo, 2000, p. 80). O objetivo da iluminação não é sempre a naturalidade mas, por certas vezes, gerar ou acentuar estes efeitos.

Camargo (2000) também relata sobre a iluminação natural, isto é, advinda do próprio ambiente escolhido para a filmagem: uma determinada paisagem em um dia nublado não é a mesma que vista em um dia ensolarado, suas cores e aspectos mudam, as sensações transmitidas são se igualam, são opostas entre si. Desta forma ele também elabora sobre a quantia de luz e suas nuances, não é apenas a existência da luz que afeta os arredores mas também sua pouca ou nula existência. O escuro também tem sua devida importância quando se está tentando comunicar certos sentimentos.

A luz também pode ser responsável por alterar os espaços: esta sugere a profundidade o volume e a altura dos elementos, destaca ou não os objetos, contrasta-os entre si e executa diversas outras funções espaciais que para Max Reinhardt (1943) são definidas como “ pôr luz onde queremos e tirá-la de onde não a queremos.” (Reinhardt apud Camargo, 2000, p. 31). Desta forma, um objeto que antes estava em lugar de desinteresse, jogado ao

fundo da sala, ao ser iluminado por um foco a pino, pode ser o grande elemento instigante que mudará de uma vez por todas a narrativa.

4.1.5 Planificação e movimento de câmera

Planos são as camadas de espaço ocupadas por pessoas ou objetos. Os planos são descritos de acordo com a proximidade ou distância da câmera: primeiro plano, plano médio, plano de fundo. Apenas uma tela completamente em branco possui um único plano. Sempre que uma forma – até mesmo uma abstrata – aparece, a perceberemos como estando à frente de um fundo. (Bordwell, 2008, p. 146)

Na visão de alguns críticos de cinema, a planificação é considerada um dos recursos da *mise-en-scène*, portanto esta será abordada na presente pesquisa como tal. Ela de fato é importante para a cinematografia, pois, aliada a montagem, orquestra e organiza o que deve ser (ou não) notado pelo espectador. Bordwell (2013) acrescenta que de acordo com a história do cinema, em torno de 1910 começa a ser disseminada a ideia de que talvez ver tudo não seja sempre benéfico ao espectador, e percebe-se então que em determinados momentos a omissão dos elementos para dar foco em outros poderia construir novas dinâmicas. Atualmente os diferentes tipos de planos (posições de câmera) são amplamente usados para ora esconder, ora revelar informações, ora emocionar, ora aflingir o espectador. Além de gerar comparações e paralelos entre situações, a planificação, novamente, em conjunto com sua posterior montagem, Bordwell (2008) também acredita na capacidade desta de transportar o espectador de um lugar para outro, de uma época para outra, como um viajante no tempo onisciente.

Bordwell em seus estudos sobre a montagem no livro *Figuras Traçadas na luz* (2008) ressalta que a utilização de planos diversos para uma mesma cena também auxilia na recepção da informação, um plano único geral impediria a absorção de pequenos detalhes, posturas e gestos do personagem que traduzir os traços de sua psiquê. Em um depoimento jornalístico, por exemplo, é comum perceber a presença de planos fechados de olhos, mãos e boca, assim como planos de rosto que dão foco às expressões faciais da vítima a fim de conectar o público e suas aflições. O autor também ressalta que nas convenções clássicas estes recursos são usados nos momentos de maior dramaticidade para evidenciar ainda mais as reações dos personagens.

O autor afirma, também, que grande parte dos diretores do cinema documental e do telejornalismo, usam como suas principais ferramentas técnicas como o plano sequência, o *POV* (sigla para *point of view* recurso de câmera que visa olhar com os olhos do personagem)

e a movimentação de câmera a fim de narrar o acontecimento de forma mais naturalista e convincente.

Figura 11: Frame do programa “Polícia 24 horas” edição de 2016 (min 0:11)



Fonte: Arquivo do Programa no canal “Linha de Combate” no Youtube, 2012

A partir do frame acima, retirado do programa jornalístico-policial, *Polícia 24 horas*, transmitido pela emissora Band desde 2010 e até os tempos atuais, nota-se como a televisão se apoia no estilo de filmagem do cinema documentário, utilizando esses recursos como forma de inserir o público na narrativa visando o pertencimento ao ocorrido, comunicando por meio destes que o observador é tão participante quanto os policiais. Colocar a câmera no carro ao filmar a fala do comandante coloca o público como passageiros da jornada e convence-os de sua participação na trama.

Todos os estilos de filme são arbitrários no sentido de que poderiam ter sido feitos de outro modo, mas alguns estilos são mais eficazes para contar uma história que outros. Se você quer induzir o espectador a focalizar as reações dos personagens, filmar de um ângulo que mostra rostos é mais eficaz do que filmar, digamos de um ângulo que mostre só os sapatos. (Bordwell, 2013, p. 67)

Desta forma, a planificação age como os olhos do espectador perante o acontecimento, Bordwell (2013) reitera que a leitura da imagem depende dessa movimentação que guia o olhar pelos elementos do quadro. Compreende-se o lugar do espectador como observador a partir da planificação pois ela os coloca, ora acima dos personagens, ora abaixo, hora de frente, ora de costas, captando todas as informações pertinentes e ignorando o que não

é desnecessário, pode-se dizer até que de certa forma o trabalho do posicionamento de câmera é forçar o olhar.

Bordwell também afirma que o audiovisual se mostra ser um meio de comunicação potente pois, através da fotografia e da ilusão de movimento, consegue captar a realidade perceptual, isto é, pessoas de culturas diferentes conseguem reconhecer facilmente o que é mostrado nos filmes, como rostos, lugares e objetos. Essa percepção é possível pelo uso da planificação, especialmente na estrutura de campo e contracampo, que intensifica os diálogos ao alternar o ponto de vista e destacar quem está falando, valorizando suas expressões ou até a ausência delas, algo essencial nas relações sociais. Além disso, o uso de planos mais fechados não só imita a forma como enxerga-se à distância, mas também estiliza esse olhar, mostrando que o cinema não apenas reproduz a percepção do cotidiano, mas também a constrói e potencializa.

A planificação também é responsável pela dinâmica da obra, Bordwell (2013) afirma que elas variam o ritmo e permitem que se escolha apenas os melhores ângulos da ação, variando entre contra-planos, planos médios, close-ups e plongées, pode-se criar uma obra mais fácil de ser assistida do que se fosse utilizado apenas a câmera fixa em um plano.

4.1.6 Cor e forma

A cor é um dos grandes carros chefes em todas as artes, seja em sua presença ou em sua falta seu uso é fonte de dualidade, igualdade, oposição e gradação, bem como assimilação da atmosfera da obra audiovisual. Por tais motivos, escolhe-se, nesta pesquisa, abordá-la como um tópico a parte que engloba suas diretrizes únicas que permeiam todos os outros campos da mise-en-scene. Goethe (1963) em seus primeiros estudos sobre a cor já sinalizava sua utilização e importância ao constatar que estas seriam passíveis de interpretação mística ou psicológica variando seus códigos morais de acordo com a sociedade em que se insere (Goethe apud Pedrosa, 2014).

A utilização estética das cores como é hoje também se dá por influência da corrente gestaltista que acredita na importância da forma e da cor como um conjunto de elementos estruturais da arte e um meio de expressão. Ismael Pedrosa em seu livro *Da cor à cor inexistente* (2014) confere ligações entre cores e formas sendo uma só percebida em detrimento da presença da outra: uma forma é percebida pela diferença de cor e uma cor é percebida por seu encaixe em uma forma.

As diferenças de cor também criam planos sobrepostos. Como as cores frias ou pálidas tendem a recuar, os cineastas geralmente as usam para planos de fundo, como o cenário. Da mesma forma, como as cores quentes ou saturadas tendem a avançar, esses tons são frequentemente empregados para figurinos ou outros elementos do primeiro plano. (Bordwell, 2013, p. 146).

Pedrosa (2014) também considera que a cor é intrinsecamente capaz de influência psíquica perante quem a assimila, uma vez que a comunicação humana sempre se valeu de símbolos e a cor é um destes recursos. O ser humano utiliza-se das cores ora consciente, ora inconscientemente a partir de percepções culturais e valores sociais ligados a ela. No caso dos programas audiovisuais, é crucial analisar a partir dos estudos de cores quais as mensagens que estas informam ao telespectador.

4.1.7 Sonoridade

A relação entre som e imagem também se faz produtora de sentido. O som acrescenta valor à imagem, sobretudo no sincronismo entre ambos, que estabelece uma relação imediata e necessária entre o que se vê e o que se ouve. Para o estudioso Michel Chion (2008) Essa articulação faz com que o espectador perceba como natural uma conexão construída intencionalmente a partir de um efeito ilusionista: compreende-se por meio da sonoridade sentimentos ou ações que não estão visivelmente presentes.

Isto é ainda mais evidente no papel da linguagem verbal. O autor observa que um comentário sobre o que se vê poderia ser formulado de inúmeras maneiras diferentes, entretanto a maneira escolhida sempre orienta a percepção visual de um modo específico, conduzindo o olhar do espectador a “ver” aquilo que o texto sugere. O valor acrescentado do texto ultrapassa a simples sobreposição de uma opinião, operando como um verdadeiro dispositivo de estruturação do visível. Ou seja, aquilo que é entendido como autonomia da visualidade é, muitas vezes, efeito da mediação sonora que desempenha um papel decisivo na organização do sentido no audiovisual.

Além disso, Chion (2008) ressalta que a imagem e o som se influenciam mutuamente, contaminando-se e projetando umas sobre as outras suas propriedades específicas. Esse processo contribui para a sensação de unidade da experiência cinematográfica, mesmo quando seus componentes operam diferentemente uns dos outros. Desta forma um mesmo som pode ser percebido de maneira completamente distinta quando associado a uma figura específica, em comparação à sua escuta isolada. Essa interação gera um circuito de influências mútuas,

no qual o som, já transformado pela estética, retorna a ela, reforçando e reconfigurando continuamente a experiência audiovisual.

O mesmo som pode, segundo o contexto dramático e visual, contar coisas muito diferentes, uma vez que, para o espectador de cinema, mais do que o realismo acústico, é sobretudo o critério de sincronismo, e secundariamente de verossimilhança (verossimilhança que tem a ver não com o realismo, mas com a convenção), que o levará a colar um som a um acontecimento ou a um fenómeno. O mesmo som pode então reproduzir de forma convincente, numa comédia, a melancia a ser esmagada e, num filme de guerra, o crânio reduzido a papas. Este mesmo barulho pode ser, num caso, divertido e, noutro, insuportável. (Chion, 2008, p. 25)

A potência do som é em muitos casos amplamente explorada como narrativa. Muitas vezes, evita-se mostrar diretamente determinadas coisas em um noticiário, utilizando o som para sugerir uma opinião do público sobre algo oculto que se tornará ainda mais impactante do que se o espectador o visse explicitamente. É nesse contexto que, por exemplo, utiliza-se um som de grito para comunicar um assassinato antes mesmo de termos acesso à foto do corpo. Segundo Chion (2008), o que torna os noticiários verdadeiramente aterradoras não é apenas sua materialidade, mas a combinação entre o som, o que é visto (ou não) e o contexto que o envolve, intensificando sua carga emocional e simbólica.

4.1.8 Direção

Para David Bordwell (2013) os diretores funcionam como “filtros finais”: agentes transformadores, que reconfiguram e direcionam os materiais disponíveis que, embora profundamente influenciado pela cultura, exercem o poder de fazer as escolhas: “é o diretor que liga a câmera, não a cultura” (Bordwell, 2013, p. 312).

Ainda que os mesmos ocupem esse papel central, suas escolhas são atravessadas por normas institucionais, práticas já consolidadas e padronizadas que estruturam a cinematografia. Assim, a cultura atua de forma a permear esses processos, orientando possibilidades de ação. O uso dos artifícios estéticos podem também ser ora ser propositais, ora “subprodutos oportunos”, isto é, efeitos não previstos que acabam sendo incorporados ao resultado final. Fatores como tradições artísticas, convenções sociais, afinidades pessoais, gostos e modas influenciam as direções tomadas, orientando as escolhas dentro desse conjunto de possibilidades, entretanto, existem ainda as restrições de ordem material, como orçamento, tempo, recursos técnicos e tecnologias disponíveis, delimitam o horizonte de ação.

Bordwell (2013) também relativiza a centralidade do diretor ao reconhecer o caráter colaborativo do cinema. Muitas decisões são compartilhadas com roteiristas, produtores, diretores de arte, diretores de fotografia, montadores, engenheiros de som e demais membros da equipe, cujas contribuições, embora fundamentais, nem sempre são devidamente documentadas. Ainda assim, a noção de escolha permanece central: mesmo em situações mais abertas, marcadas por imprevistos e descobertas no set, o fazer cinematográfico implica constantemente decidir. Mesmo quando o diretor opta por confiar no acaso ou na intuição, trata-se ainda de uma escolha deliberada.

Com a ajuda do olhar do diretor, os elementos da *mise-en-scène* passam a ser mobilizados como categorias de observação, permitindo identificar como enquadramentos, iluminação, movimentos de câmera, trilha sonora, montagem, cenografia e performances se articulam na construção da narrativa audiovisual. Mais do que descrever a presença desses recursos, analisá-los é também buscar compreender como sua organização participa da produção de sentidos.

5 DOMINGO ESPETACULAR

O nicho televisivo brasileiro é composto por mais de 545 estações que geram e 13.630 que transmitem a informação diariamente. Neste mar de opções destaca-se uma emissora: O *Grupo Record*, que é hoje propriedade da família de Edir Macedo, conhecido por ter fundado a *Igreja Universal* no Brasil em 1977 (atualmente com mais de um milhão de fiéis) e por seus trabalhos como Bispo, Teólogo, Televangelista, e empresário. A *Rede Record* é a segunda maior rede televisiva do país, com 192.613.721 telespectadores³ ficando atrás somente da *TV Globo*. A grade de programas da emissora é rica em conteúdo jornalístico, tendo em seu cronograma seis programas diferentes (além de suas variações de horários e reprises) para o mesmo tipo de produção de conteúdo.

A forte presença do jornalismo dentro da programação da Record não ocorre de maneira acidental. Ao longo dos anos, a emissora consolidou uma identidade amplamente associada à cobertura de acontecimentos cotidianos, investigações policiais, tragédias familiares e demais eventos capazes de mobilizar o interesse popular. Ainda que sua grade também seja composta por programas de entretenimento, novelas e conteúdos religiosos, o investimento em produtos jornalísticos permanece como uma de suas principais estratégias de comunicação, neste contexto, a mesma informação pode ocupar grande espaço dentro da programação, sendo apresentada em diferentes formatos e horários ao longo do dia: Telejornais tradicionais, revistas eletrônicas e programas de caráter policial compartilham espaço na programação, evidenciando diferentes formas de abordar a notícia.

³ Pesquisa feita em março de 2017

Figura 12: Grade de horários semanal da Rede Record de televisão

 GRADE RECORD A PARTIR DE 07 DE ABRIL'25									
HORÁRIO DE BRASÍLIA	SEG	TER	QUA	QUI	SEX	HORÁRIO DE BRASÍLIA	SÁB	HORÁRIO DE BRASÍLIA	DOM
05:00	BALANÇO GERAL MANHÃ					05:00		05:00	
						07:00	BRASIL CAMINHONEIRO		
						07:35			
08:40	FALA BRASIL						FALA BRASIL ED. DE SÁBADO	09:00	
10:00	HOJE EM DIA								RECORD KIDS
								10:30	RECORD TEEN LOCAL (TODOS MUNICÍPIOS DEBEM O CRIAR)
11:45	BALANÇO GERAL VES					12:00		11:00	RECORD TEEN 1 (TODOS MUNICÍPIOS DEBEM O CRIAR)
11:50						13:00	BALANÇO GERAL ED. DE SÁBADO	12:15	RECORD TEEN 2 (EU A PATRÃO CAS CRIMINOSA)
						15:00		14:00	
15:30	NOVELA DA TARDE 1						CINE AVENTURA		CINE MAIOR
19:30	CIDADE ALERTA					17:00			POWER COUPLE ED. DOMINGO (A PARTIR DE 04/MAIO)
	FUTEBOL CAMPEONATO BRASILEIRO						CIDADE ALERTA ED. DE SÁBADO	16:00	
19:30						19:45			ACERTE OU CAIA
	JORNAL DA RECORD						JORNAL DA RECORD ED. DE SÁBADO	18:00	FUTEBOL CAMPEONATO BRASILEIRO
21:00	NOVELA 3					21:00		20:30	
22:00	NOVELA 22H (ESTREIA A NOVA TEMPORADA DE REIS)						CIDADE ALERTA 2 ED. DE SÁBADO		DOMINGO ESPETACULAR
22:45	PRIME SÉRIE: NEEMIAS (ESTREIA DIA 07) PRIME SÉRIE: ATÉ ONDE ELA VAI (ESTREIA DIA 14) POWER COUPLE (ESTREIA DIA 20)						POWER COUPLE 22H30 (A PARTIR DE 03/MAIO)	23:00	
						23:15	SUPER TELA		ESPORTE RECORD
23:45	SÉRIE PREMIUM							00:15	SÉRIE DE DOMINGO
00:40						01:00		01:00	

Fonte: Site Oficial da TV Record, 2025

Destes seis programas, destaca-se o *Domingo Espetacular*: um telejornal que tem suas edições dominicais das 19:00 às 23:00 e apresenta uma estética bastante propícia para o debate do aspecto cinematográfico da emissora. Estreado em abril de 2004 e atualmente apresentado pelos jornalistas Roberto Cabrini e Carolina Ferraz, o *Domingo Espetacular* é um

telejornal que segue o modelo de “revista eletrônica” nome dado a programas de variedades, isto é, apresentam notícias de diferentes segmentos como esportes, culinária, turismo, e é claro notícias policiais. Em uma matéria comemorativa de aniversário de 20 anos do programa, postada no site da emissora em 2024, é possível ter acesso ao trecho de uma entrevista com o então vice-presidente de jornalismo da *Record*, Antônio Guerreiro, onde ele cita o crescimento do programa ao longo dos anos:

Em duas décadas, o *Domingo Espetacular* consolidou-se como uma das principais atrações da nossa grade, reunindo reportagens especiais, análises com profundidade, furos e conteúdo exclusivo a atrações leves, bem-humoradas e de entretenimento. Tudo isso levado ao ar por uma equipe extremamente competente e comprometida com o resultado que o espectador espera e merece. Ao longo dos anos, as extensões digitais do programa permitiram que nosso contato com quem nos assiste e participa da programação passasse a ser diário e não apenas semanal, o que nos aproximou ainda mais da audiência. É muito bom fazer parte deste time e desta história tão vencedora (Guerreiro, 2024)

O *Domingo Espetacular* consolida-se, então, como um projeto estético planejado para ocupar o tempo do espectador em um dia de descanso, articulando o jornalismo investigativo com os elementos do entretenimento em uma encenação audiovisual sofisticada. Sabendo disso, se faz importante destrinchar as estratégias discursivas e hábitos gerais da revista eletrônica antes de partir para a análise fílmica de suas reportagens. Escolhe-se aqui passar primeiro pelos dois tópicos gerais que virão a seguir: a condição de jornal dominical em que se insere o programa, e a análise de sua estrutura semanal.

5.1 O JORNAL DOMINICAL

Exibido em um dia socialmente associado ao descanso, ao lazer e à permanência do público no ambiente doméstico, o jornal dominical dialoga com um espectador mais disponível ao consumo prolongado de conteúdos, marcando presença nos rituais de convivência familiar. Por essa razão, as emissoras frequentemente investem no domingo como espaço estratégico para consolidar audiência, fortalecer identidades institucionais e ampliar a experiência jornalística para além da cobertura imediata dos fatos. É nesse cenário que Juarez Bahia (2009) identifica a consolidação do jornal dominical como uma das edições mais valorizadas da semana, o autor comenta que a partir dos anos 70, o jornal dominical começou a se destacar, e tornou-se o preferido dos espectadores pelo forte uso do formato de revista eletrônica que associa o jornalismo a dinâmica da revista misturando noticiário e entretenimento, variando as atrações do dia.

O ângulo desejável da reportagem dominical é o interpretativo, com inclinação para o feature, e não o factual como é mais comum nas edições de dias úteis. Nessa dimensão noticiosa, cabem a visão descritiva - mais própria para matérias sobre aspectos culturais, experiências científicas, viagens, arquitetura, ecologia, etc.; as matérias de interesse humano, em que o perfil, a personalidade e a realização individual (...) matérias deflagradoras de polêmica, que por si só provoquem indagações políticas ou de outra natureza sobre fenômenos sociais que envolvam a educação, a saúde pública, o governo, as relações comunitárias, as iniciativas privadas, a segurança coletiva, o parlamento, o judiciário, etc. (Bahia, 2009, p. 264)

Por tais motivos, o domingo também é o dia de maior audiência e, conseqüentemente, o de maior valorização no mercado e maior custo de produção. É no domingo em que vemos maior quantia de anúncios publicitários, vemos temas serem abordados com maior profundidade, consistência e apreço estético, muito dessa qualidade se dá pela extensão do prazo de entrega, já que não há necessidade de se trabalhar com a urgência do ao vivo, uma edição dominical pode ter a semana toda para ser maturada. Bahia (2009) afirma também que “é provavelmente o gênero de informação que melhor atende à expectativa de uma classe média urbana interessada numa vaga satisfação cultural, misto de sabedoria convencional e distração intelectual.” (Bahia, 2009, p. 259).

5.2 ESTRUTURA SEMANAL

O *Domingo Espetacular* tem suas edições no período noturno da programação dominical, iniciando às 20:30 com tempo de programa médio de 3 horas dividido em 4 a 5 blocos de 30 minutos nos quais grande parte das matérias vão ao ar com uma média de 10 minutos. Estes blocos são frequentemente divididos por temas, juntando reportagens que se assemelham, alguns blocos podem ser emocionantes contando histórias dramáticas da vida humana, divertidos trazendo assuntos variados como culinária, futebol, notícias sobre celebridades e outros tópicos de entretenimento leve, e claro, assustadores pontuando várias tragédias uma seguida da outra. O Programa é classificado como uma revista eletrônica e por isso, traz consigo uma roupagem com forte apelo emocional, uso de narrativas com suspense e trilhas sonoras marcantes.

É possível destrinchar estes blocos mais propriamente pautando-se na linguagem de cada um, a abertura por exemplo costuma ser o conjunto da vinheta, seguida da entrada dos apresentadores e da escalada dos principais destaques do programa. Esse momento inicial tem tom dinâmico e cumpre uma função estratégica de contextualização e antecipação temática, criando uma expectativa que orienta a recepção do espectador. Em geral, logo após essa

introdução, o programa investe em um primeiro bloco de maior densidade, frequentemente composto por reportagens investigativas, denúncias ou casos de forte repercussão social e policial. Essas matérias, que serão o foco desta pesquisa, apresentam uma duração mais extensa e uma construção narrativa aprofundada, com uso recorrente de entrevistas, narração em off, imagens de arquivo e, em alguns casos, reconstituições, aproximando-se de uma estética documental.

Na sequência, observa-se uma transição para conteúdos mais humanizados e com uma roupagem mais dramática e emotiva: histórias de vida, temas de saúde, comportamento e superação são focalizados com mais sensibilidade e organização dramática que privilegia a dimensão emocional do relato, estruturando-se em introdução do contexto, desenvolvimento do conflito e resolução. Tal alternância entre conteúdos densos e matérias de apelo humano evidencia uma estratégia editorial que busca equilibrar tensão e leveza, evitando saturar seus temas.

Outro elemento recorrente na estrutura do programa é a presença de quadros fixos ou séries especiais, que podem se desenvolver ao longo de várias edições, especialmente em investigações seriadas ou reportagens temáticas. Esses quadros contribuem para a fidelização do público e reforçam a identidade editorial do programa, ao mesmo tempo em que estabelecem uma continuidade dentro do formato semanal. Paralelamente, há a inserção de conteúdos de entretenimento e cultura, incluindo bastidores da televisão, celebridades, cinema e curiosidades, que funcionam como momentos de respiro dentro da dinâmica jornalística. O âncora Roberto Cabrini, que carrega consigo a experiência de 40 anos de carreira no ramo do jornalismo investigativo, tem sido parte da equipe do *Domingo Espetacular* desde 2008 até o presente momento e em 2024, estreou o quadro *A Grande Reportagem*, conduzido pelo mesmo dentro do programa, apresentando uma audiência tão significativa que chegou a ser um dos mais assistidos no país.

Também é comum a presença de reportagens internacionais, que ampliam o escopo informativo com temas globais, ciência, tecnologia ou acontecimentos relevantes fora do país, geralmente com uma linguagem mais explicativa e contextualizada. Próximo ao final da edição, o programa frequentemente retoma conteúdos de maior impacto social, como denúncias exclusivas ou investigações mais complexas, estratégia que reforça o clímax narrativo e sustenta o engajamento do espectador até o encerramento.

Por fim, o fechamento ocorre com a retomada dos apresentadores, síntese dos principais conteúdos exibidos e chamada para a próxima edição. Do ponto de vista do telejornalismo e da análise audiovisual, essa organização evidencia uma estrutura de

alternância rítmica entre informação, emoção e entretenimento, com forte dimensão narrativa, edição mais dramática e matérias mais longas.

Figura 13: Frame da introdução a matéria (min 0:21)



Fonte: arquivo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

As reportagens são introduzidas no cenário padrão do programa em painel de led com figurino composto de roupas sociais frequentemente associadas a tons frios ou neutros, salvo exceções. As roupas tipicamente requintadas, de tons frios e elegantes, os desloca do fundo e também argumenta simbolicamente que estejam falando “de fora” da ocorrência, deixando nas entrelinhas que não há a intenção de se envolver na história e sim contra-la sob a perspectiva de alguém exterior a ela e portanto observador neutro, este estilo de vestimenta se repete em todas as edições do programa.

Para Bordwell (2013) novas formas de arte e comunicação tem predisposição para criar novos códigos a partir do movimento de reciclagem de códigos antigos e com isto acabam criando *Motifs* que caracterizam seu estilo. Durante as análises seguintes será possível enxergar dentro da produção imagética das matérias elaboradas pelo programa *Domingo Espetacular* comprovações do que bordwell nos informa em suas teorias, pois ora nos deparamos com códigos do cinema de terror, do cinema de ação, do documentário, bem como também notamos novos códigos próprios que surgem do encontro do conteúdo informacional com o ficcional.

5.3 REPORTAGEM DA SEMANA

Utilizando a análise fílmica como metodologia principal, é necessária uma delimitação mais precisa dos objetos de pesquisa. Assim, serão analisadas edições do programa *Domingo Espetacular*, datadas do ano de 2025, coincidentes com o período de elaboração desta investigação. Essa escolha permite que tanto os objetos de análise quanto a pesquisa mantenham uma relação de contemporaneidade. Opta-se, especificamente, por matérias veiculadas no quadro *Reportagem da Semana*, que apresentem narrativas envolvendo personagens jovens, a hipótese que se constrói, neste contexto, é a de que há, um processo de bode expiatório, no qual a figura de jovens, crianças e adolescentes são frequentemente utilizadas como motivadores para a indignação e o horror de quem assiste. Nessas notícias, os jovens aparecem como vítimas nas diversas situações apresentadas como problemáticas, um catalisador emocional cuja função é comover o público e dramatizar questões de ordem estrutural e social.

A escolha desse recorte surge durante o decorrer das análises, tendo em vista que a figura do jovem aparece de forma recorrente no material analisado. Diante disto, é possível perceber que, quando posicionados como vítimas, crianças, adolescentes e jovens tendem tornar mais evidentes os riscos, conflitos e crimes apresentados pela reportagem. A narrativa encontra, muitas vezes, nesses personagens um recurso eficaz para converter problemas sociais complexos em histórias capazes de mobilizar julgamentos morais e reforçar o medo a fim de incitar cautela e cumprimento das normas sociais.

O quadro *Reportagem da Semana* é um dos carros chefes do *Domingo Espetacular*. Este traz matérias investigativas sobre assuntos de interesse público, prometem provocar impacto no cotidiano dos brasileiros e pode ser analisado como um dos eixos narrativos mais densos do programa, justamente por concentrar reportagens mais longas, investigativas e com maior elaboração estética. Diferente das matérias mais breves da revista eletrônica, esse quadro apresenta um tratamento audiovisual mais aprofundado, com uso recorrente de narração em off, trilha sonora expressiva, entrevistas extensas, imagens de arquivo e, em alguns casos, reconstituições inteiras do momento do crime.

Em termos estruturais, este quadro costuma seguir uma organização de enredo muitas vezes linear: introdução do tema; contextualização do problema; desenvolvimento investigativo e síntese final. Essa progressão dramática contribui para o envolvimento do espectador e evidencia que o programa não se limita à informação factual, assim o quadro se

destaca dentro da lógica da revista eletrônica dominical citada por Bahia (2009) por romper com a fragmentação típica das notícias curtas, oferecendo maior imersão.

Nesse sentido, o mesmo é escolhido como recorte para uma análise imagética, como a que será desenvolvida neste capítulo, por sua maior densidade de recursos visuais e sonoros acompanhados de maior elaboração estética e narrativa, além de uma montagem mais dramática e intencional. A presença de trilha, enquadramentos expressivos, ritmo de edição e uso de imagens de apoio enriquece a *mise-en-scène*, e permite observar com mais precisão as estratégias de visualidade. Por sua recorrência, e consequentemente grande escopo material, faz-se também a escolha de delimitar uma temporalidade, portanto usa-se aqui o período de seis meses entre março e setembro de 2025, para dar corpo às análises.

Para realizar a leitura destes elementos, cada reportagem precisou ser assistida diversas vezes, possibilitando uma observação atenta de sua estrutura audiovisual. Durante esse processo, foram selecionados e capturados os *frames* considerados mais significativos para a investigação, interrompendo a exibição nos momentos em que determinados procedimentos formais se mostravam relevantes para a hipótese da pesquisa. A partir dessas fotografias, realizou-se uma descrição detalhada das imagens, considerando tanto seus aspectos visuais quanto sua relação com a montagem, o som e o desenvolvimento da narrativa. Esse procedimento permitiu examinar cada sequência em seus detalhes, evidenciando como a forma organiza a experiência do espectador e como os recursos da *mise-en-scène* contribuem para a espetacularização da violência.

5.3.1 Pai, filho e um arsenal de armas

A primeira reportagem a ser analisada é intitulada “Brasileiro é preso por terrorismo após ser denunciado pelo próprio pai” e foi publicada em 23 de março de 2025 pelo programa *Domingo Espetacular*. A matéria mostra o caso de um jovem preso após o próprio pai denunciá-lo à polícia por suspeitar de envolvimento com terrorismo. A matéria acompanha a investigação da Polícia Federal dentro da casa do jovem, mostrando que o rapaz guardava materiais considerados perigosos em casa, também discutindo com o espectador como isso se relaciona com questões de segurança e violência no Brasil.

Figura 14: Frame do diálogo de introdução à reportagem da semana (min 0:13)



Fonte: Canal do youtube oficial do programa Domingo Espetacular, 2025

Nos primeiros segundos da reportagem já é possível imaginar sobre o que a mesma se trata. Ao fundo aparecem cartas, facas, e granadas sobrepostas a uma paisagem de areia que é complementada com um pôr do sol e um edifício à direita em que a primeira instância aparenta um presídio ou algum órgão de contenção por sua estética moribunda. Embaixo dos apresentadores temos um painel de led que mostra a figura de um chão de areia. É um artifício comum que o cenário padrão receba uma roupagem temática de acordo com a notícia, colocando os narradores Carolina Ferraz e Roberto Cabrini no local da história que estão prestes a nos contar, como é possível ver nas imagens abaixo retiradas de diferentes programas ao longo do ano.

Figuras 15 a 17: Frames de abertura de diversificadas edições do programa (2/11/2025, 10/08/2025, 11/05/2025 respectivamente)



Fonte: Arquivo do programa Domingo Espetacular na plataforma de Streaming RecordPlus, 2025

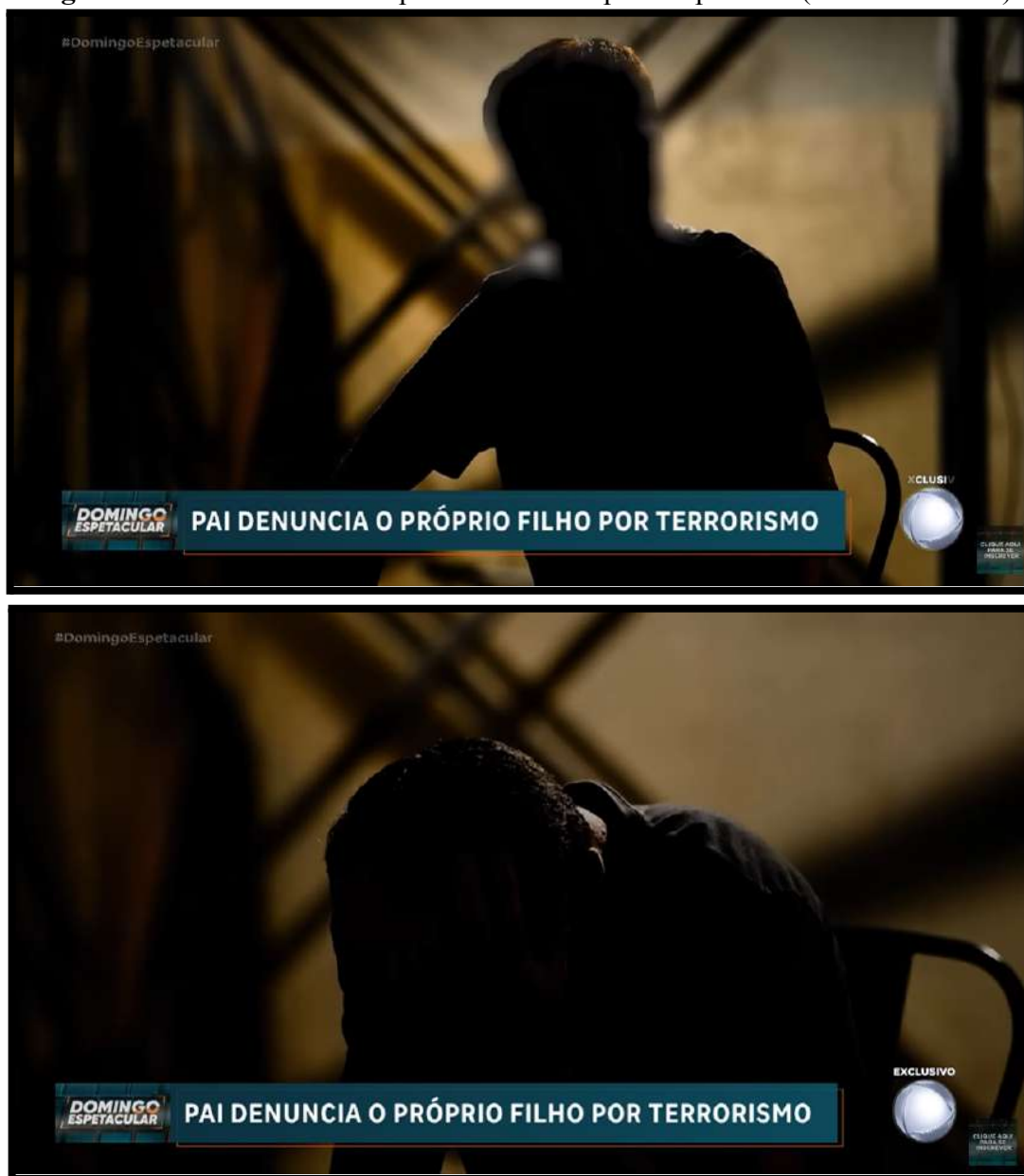
Na matéria em questão, o assunto abordado são potenciais terroristas brasileiros que se apoiam no islamismo para fundamentar seu comportamento. Embora ao final da reportagem (em 9:32), tenha sido convocado um estudioso da religião para desmentir que o islamismo seja perigoso, isso nada importa uma vez que a totalidade da obra audiovisual coloca tal religiosidade como principal força motora para a criação dos atos criminosos sob os quais a matéria se debruça.

No mesmo instante em que é apresentado o cenário, também ouvimos o som crescente da música intensa que reforça o ar de denúncia, e as falas ditas por Cabrini são “Uma história que chama muita atenção e que serve inclusive de alerta”. O conjunto sonoro e a existência do momento de denúncia, imprime a não-neutralidade da opinião formada sobre o que é ou não merecedor de aviso, merecedor de atenção e repulsa. Esta impressão não é coincidência, é o que Michel Chion (2008) chama de escuta causal: onde a sonoridade acaba servindo de recurso para compreender o contexto das imagens a partir dela. Isto pode levar o expectador a absorver o conjunto de imagens como sendo portador de significados nem sempre verdadeiros. Para o autor, o som neste contexto pode apresentar sim seu grau de manipulação da compreensão a partir das afetividades que o compõem, de sua semântica e fazer ver o que não é obviamente visto:

Com efeito, não nos devemos iludir sobre a sutileza e as possibilidades da escuta causal, ou seja, sobre a sua capacidade de nos fornecer, apenas a partir da análise do som, informações seguras e precisas. Na verdade, esta escuta causal, que é a mais comum, é também a mais influenciável... e a mais enganadora. (Chion, 2008, p.27)

Nos segundos seguintes, em 0:34 é apresentado um homem enquadrado em primeiro plano nas sombras, recortado pela contra-luz amarelada, cuja identidade permanece uma incógnita, entretanto, é possível captar através de sua linguagem corporal e falada a angústia em seus pensamentos. Este homem é, conforme a legenda disponibilizada pelo próprio programa, o pai do suposto terrorista, que ajudou a polícia a prender seu filho. Para o iluminador e pesquisador Gill Camargo (2000) o efeito da contraluz é um artifício conhecido por ser amplamente usado a fim de provocar profundidade espacial e trazer dramaticidade para a cena.

Figura 18 e 19: Frames do depoimento de um pai arrependido (min 0:34 a 0:38)



Fonte: Canal do Youtube oficial do programa Domingo Espetacular, 2025

Neste dado momento, a *mise-en-scène* é construída para conectar o público ao personagem. É possível perceber que essa configuração imagética se repete não apenas ao longo da matéria mas também em outras edições do quadro “Reportagem da Semana” sendo apresentada como um recurso narrativo cuja finalidade é introduzir a narrativa pessoal e íntima do envolvido. Para a mídia televisiva é interessante permear a notícia com esses relatos por dois motivos: (1) ele sustenta a ideia principal do texto e (2) ele humaniza a vítima ao limite, sinalizando ao espectador que o crime não compensa e sequer merece perdão. Esta ação toca no âmago do telespectador que tende a se comparar com os familiares chorosos que sofrem o destino cruel vivido por seu filho, mãe, avó, neto, entre outros entes queridos. Para

Noël Carroll (1999), o terror como gênero estético se caracteriza justamente pela necessidade de que as respostas emocionais do público corram paralelas às emoções dos personagens apresentados.

Os rostos se distorcem, muitas vezes, o nariz se torce e o lábio superior se contrai, como se estivesse diante de algo doentio. Congelam-se num momento de recuo, petrificados, às vezes paralisados. Começam a recuar, num reflexo de evitação. Suas mãos são trazidas para junto do corpo, um ato de proteção, mas também de repugnância e de aversão. (Carroll, 1999, p. 39)

Bordwell (2013) delimita que em documentários normalmente a produção cênica se limita as escolhas de câmera e recorte mas nunca afeta as falas do entrevistado, estas são sempre espontâneas, em contraponto ao ficcional que escolhe controlar tudo a sua volta incluindo as falas do ator que interpreta um personagem. Entretanto, é possível ver aqui uma mistura de ambos, quando vemos que em certo aspecto o recorte da fala e iluminação são elementos cinematográficos que se assemelham ao ficcional.

Ademais, a entrevista é um artifício de uso recorrente na televisão também por que, segundo Juarez Bahia (2009) a triangulação entre entrevistado, entrevistador e público gera o que o mesmo chama de *psicoafetividade*, isto é, garante sua autenticidade e credibilidade a partir das sensações espelhadas entre os participantes sejam elas de perturbação ou de emotividade. Ele também reitera que essa *psicoafetividade* explora não apenas a comunicação verbal, mas também os gestos, as expressões, olhares, timbre da voz, modo de vestir, entre outras características performáticas que constroem “a ritualística” deste momento de intimidade entre os envolvidos.

Ao minuto 0:48 são apresentados os aparatos encontrados pela polícia, ficando cerca de 20 segundo na cena da câmera que percorre todos os elementos em um zenital em ziguezague que mostra armas, balas, livros, mochilas, dinheiro, todos colocados por cima de uma bandeira a qual não é identificada mas está ali em função de, mais do que cobrir o chão, favorecendo a leitura de que o indivíduo apresenta envolvimento com ideais controversos. Este recurso também já foi utilizado outras vezes, por outros programas de cunho policial, se tornando um recurso recorrente no ramo do telejornalismo, a própria *Rede Record*, empresa responsável pelo programa *Domingo Espetacular*, reproduz esta estética em diversos outros programas de sua grade semanal.

Figura 20 e 21: Frames de outras matérias de jornalismo policial de diferentes programas da mesma emissora



Fonte: Acervo do site da emissora Rede Record, 2024

Fica esclarecido, também, que a disposição dos objetos é artificial quando nota-se as notas de dinheiro em formato de leque, as balas por cor, as armas por tamanho, ou o diário na exata página onde consta o mais ferrenho pensamento do criminoso acerca do ato que estaria prestes a cometer. O movimento de câmera também é parte crucial de *mise-en-scène*. Xavier (2024) explica que as mudanças de direção, recuos, avanços, giros do maquinário em utilização permitem que o espectador se coloque no lugar do aparelho, por assim dizer, intenciona-se que os olhos do câmera sejam os olhos de quem assiste.

Figuras 22 a 27 : Frames de provas criminais (min 0:48 a 1:02)



Fonte: Canal do Youtube oficial do programa Domingo Espetacular, 2025

Esses objetos servem imageticamente como testemunho da violência, posicionados de forma esteticamente elaborada, ele reforça o que Caballero (2020) comenta ser a imagem punitiva, que castiga de forma pública não somente o detentor dos materiais ao causar sua exposição mas também o espectador que está fadado ao imaginário do “e se”: “e se essa pessoa estivesse solta impune?” “E se cruzasse com ela em meu caminho?”. Aproveitando-se do medo imposto pelas imagens, a mídia ganha a torcida do cidadão para a punição do criminoso em potencial.

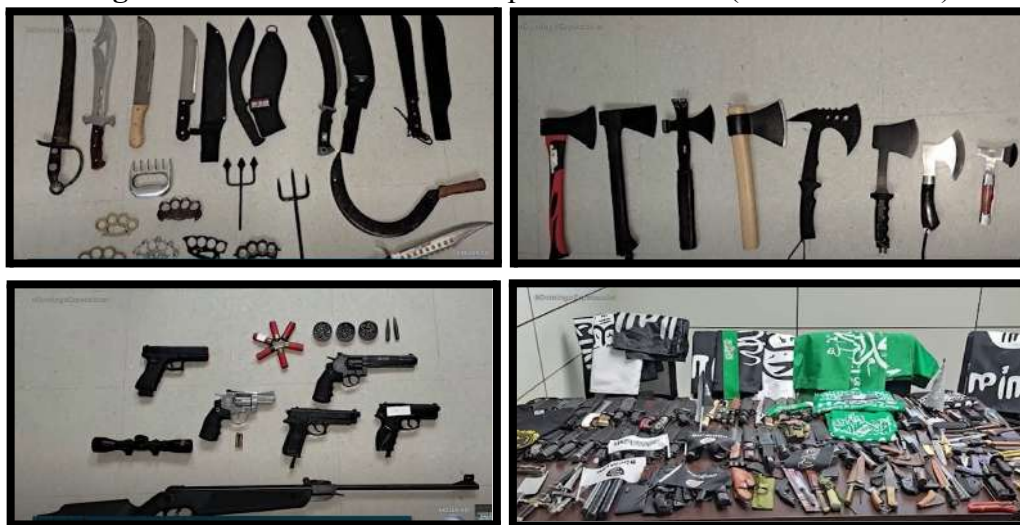
Carroll (1999), ao elaborar sobre o terror, confirma que o gênero em questão é dependente das crenças e pensamentos acerca das propriedades dos objetos e certas situações, isto é, quando uma matéria supostamente promove que é necessário dar atenção a aquele ocorrido, e contempla o espectador com as cenas do lamento de um pai seguidas com 20 segundos de armamento disposto milimetricamente, estamos fazendo o conectivo de que estes objetos são algo a se temer e, neste caso, tem relação direta com o transtorno causado ao

senhor que deu seu depoimento anteriormente. É factual que um objeto não é nada sem a intenção que lhe é colocada pelas amarras da cultura, uma arma não pode atirar sozinha, assim como as ideias de um livro não tem valor se não forem lidas por um indivíduo, por isso a disposição imagética se torna um fator importante para que a imaginação seja guiada por esses artifícios a fim de que sejam tomadas conclusões nem sempre realistas. Quando incita-se a possibilidade de que aquele objeto seja utilizado para um ataque pessoal ao espectador, estes se tornam governados pelo medo.

A construção do método clássico significa a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir através dele necessidades correlatas aos interesses da classe dominante (Xavier, 2014, p. 38)

O enquadramento da cena também é fator importante na contagem das armas, em *O discurso cinematográfico*, Ismail Xavier (2024) reflete que o recorte é dado não somente pelo o que está em quadro, sendo captado pela câmera mas também pelo que não está uma captação parcial, um plano fechado, a borda de um objeto, implica na existência do restante daquele objeto que não vemos mas consequentemente computamos em nosso imaginário que está lá, do “lado de fora” do plano. Aqui então pode-se pensar que, pelo plano fechado que transita entre os elementos, há muito mais armas do que são apresentadas a nós. Vemos mais exemplos de armas de crime expostas ao fim da reportagem quando a narradora nos informa que outro homem foi preso, mostrando desta vez as armas dele:

Figura 28 a 31: Frames de mais provas criminais (min 9:09 a 9:21)



Fonte: Canal do Youtube oficial do programa Domingo Espetacular, 2025

Aqui é possível afirmar que é incentivada a tomada de opiniões sobre os indivíduos a partir de dois aspectos: (1) a quantidade de armas que ele possui; (2) a probabilidade de ele ser um problema pessoal do espectador. Em contraponto com essa poluição visual proposta para expor a grande quantia de armas de criminosos, ao final da reportagem alguns minutos são dedicados ao grande trabalho que a polícia federal tem feito na busca por essas pessoas. Durante esta explicação é notável a mudança drástica no tom estético, são apresentados uma coletânea de vídeos dos carros e estabelecimentos policiais, gravados em slow motion em *contra-plongée*, posição de câmera utilizada para engrandecer o personagem/objeto perante o cenário. A posição do plano é em certo aspecto determinante para que seja assimilada a ideia proposta, Xavier (2024), argumenta que a planificação dá sentido ao objeto filmado. Além disso é possível perceber que as cores também mudaram: o que antes era tumultuado e cheio de tons escurecidos, marrons e “sujos” deu lugar a prédios enormes em tons de azul e prateado, criando aspecto de imponência para os edifícios.

Figura 32: Frame mostrando estabelecimento da polícia federal (min 10:00)



Fonte: Canal do Youtube oficial do programa Domingo Espetacular, 2025

Em *A psicologia das Cores* (2020) a estudiosa Eva Heller, ao pesquisar sobre a utilização do azul, conclui que sua combinação com o branco é usada tipicamente para abordar temas como a inteligência, a ciência e a ordem, ligando tais cores aos ideais racionais. Coincidentemente ou não, Eva (2020) também traz em seu livro uma tabela que coloca o azul e o marrom em posições psicológicas opostas, sendo o primeiro ligado ao nobre, ao idealista, e o segundo sempre correlacionado ao plebeu, a realidade terrena, segundo ela “se cores opostas forem utilizadas numa composição artística, o efeito contraditório resultante não

passará despercebido” (Heller, 2020, p. 36). Neste caso, utilizando dos estudos propagados por Eva (2020) este par de cores tem potencial para ser computado no cérebro como um embate entre duas narrativas, a primeira, encardida pela realidade criminal e a segunda, límpida e justa, guiada pelos ideais do que é certo. Retomando o início da reportagem é visível que essa distinção de cores já foi apresentada desde muito cedo, quando a imagem dos âncoras em tons azulados esteve à frente do painel terroso.

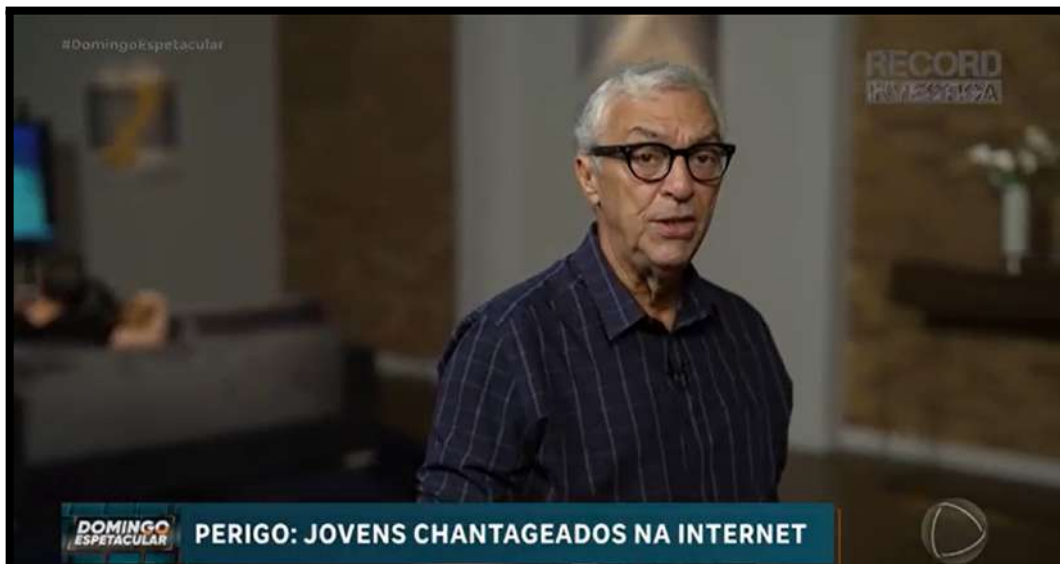
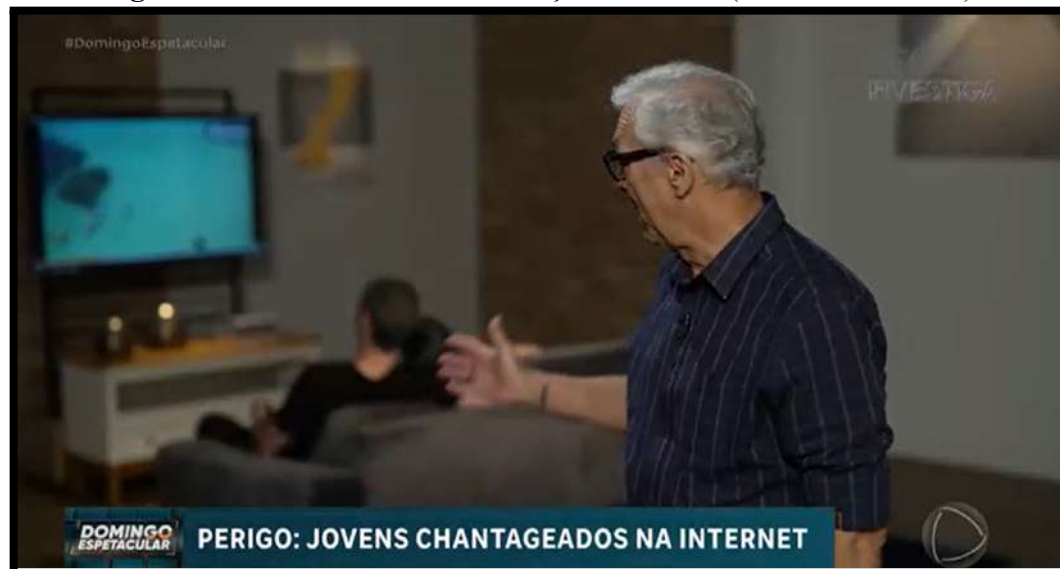
Para finalizar a reportagem, surge novamente a figura do pai alarmando: “o perigo pode estar ali rondando a mente do seu filho que você tanto ama”. Aqui fecha-se a matéria com “chave de ouro”, convocando os respectivos locais de fala de seus ouvintes, seria impossível se manter alheio até esse ponto considerando que agora há o convite a se pensar nos famosos “e se”.

5.3.2 Jogos e consequências

Esta é a análise de uma matéria intitulada “Investigação exclusiva mostra como jogos virtuais atraem jovens para universos perigosos” de seis de abril de 2025. A matéria curiosamente está presente no site do programa porém foi excluída das publicações do canal do *Youtube* da emissora. Ao assistir, é possível teorizar que talvez seja por problemas com as diretrizes da plataforma, já que algumas das cenas que serão analisadas a seguir são explícitas, de conteúdo gráfico, que são bloqueadas pelo site.

A escolha desta matéria se deu pois ela se inicia de forma emblemática: o repórter-narrador introduz a sinopse da história enquanto caminha entre os cenários, de forma assumidamente teatral. Ele se posiciona em frente a uma sala de estar, onde um casal se senta diante da televisão e instiga o telespectador dizendo que enquanto eles estão aparentemente distraídos, seu filho, que é mostrado no cenário seguinte, em um quarto com computador e luz azulada, está correndo perigo ao acessar jogos na internet.

Figura 33 a 36: Frames da introdução à matéria (min 0:38 até 1:01)





Fonte: Acervo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

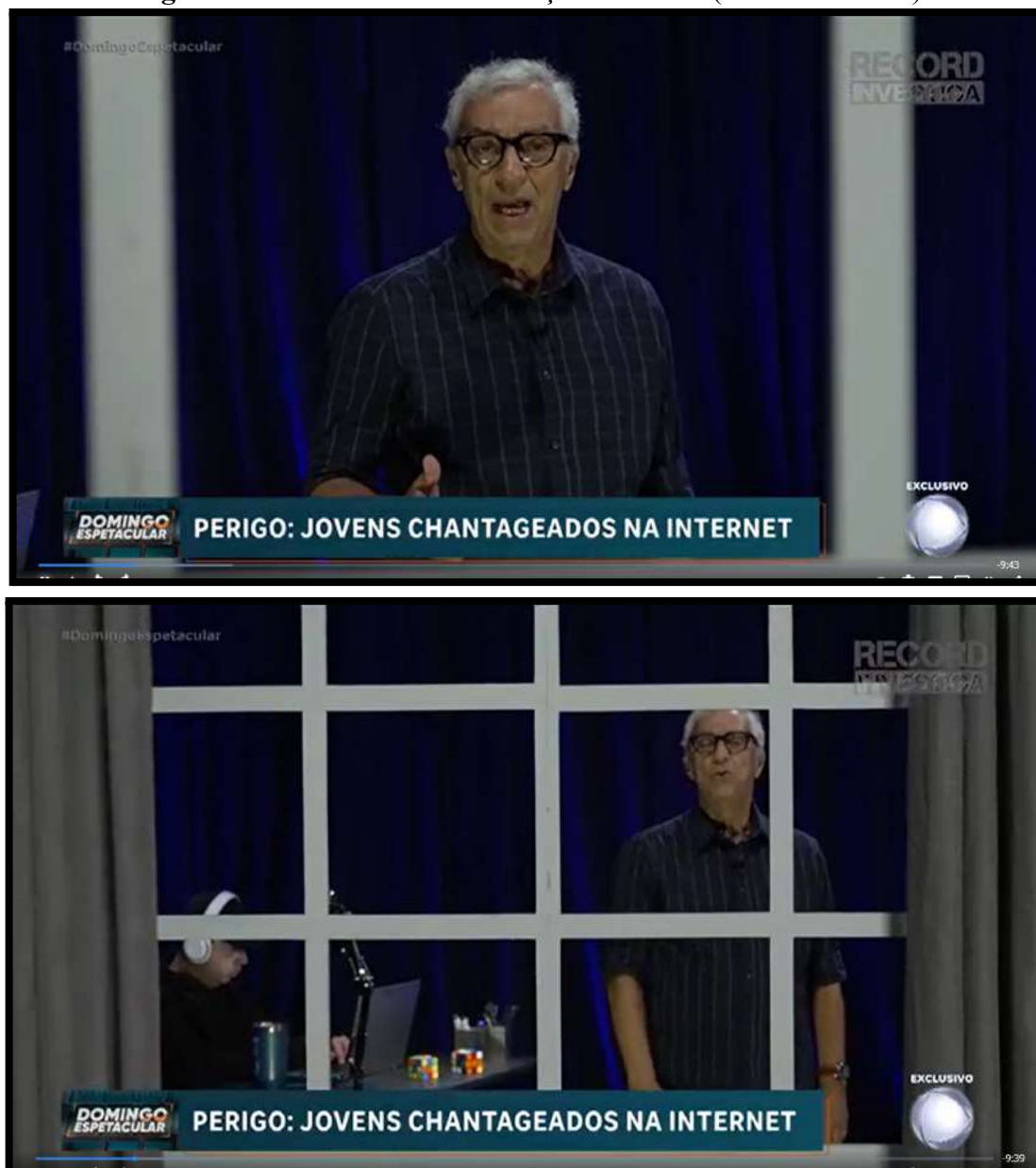
Pode-se conferir nos frames retirados da reportagem que este é um cenário construído em estúdio feito para comportar uma cena-simulação que posiciona o narrador como alguém que acessa a situação como um viajante no tempo, um observador que analisa o comportamento de maneira curiosa. O cenário onde o casal é visto, é composto em tons terrosos, com presença de texturas aconchegantes e velas posicionadas em cima da bancada, artifício de cinematografia utilizado a fim de produzir luz indireta amarelada que, segundo Gil Camargo (2000) é captada pelo olhar como relaxante, a luz quente incandescente é uma escolha comum para ambientes de uso pessoal e lazer como casas, parques e restaurantes, ambientes convidativos onde planeja-se permanecer por longas horas. O narrador então caminha de uma ponta a outra e é possível ver o cenário do quarto do filho que contrasta com a ambientação dos pais: paredes azuis escuras, cortinas pesadas, uma mesa metálica com poucos elementos além de um computador que esconde o rosto do ator na penumbra e uma balanço de branco frio, que é popularmente relacionado a ambientes cálidos e desconfortáveis de se permanecer, novamente usando os escritos de Camargo (2000) reconhece-se que a luz de led é normalmente utilizada em clínicas, escritórios e instituições tecnológicas, ambientes nos quais você não convidado a permanecer por mais de duas horas.

Essa diferença de cores entre ambientes também é reforçada por Bordwell (2013) que comenta:

“Como as cores frias ou pálidas tendem a recuar, os cineastas geralmente as usam para planos de fundo, como o cenário. Da mesma forma, como as cores quentes ou saturadas tendem a avançar, esses tons são frequentemente empregados para figurinos ou outros elementos do primeiro plano.” (Bordwell , 2013, p. 146).

Após a caminhada, que se dá em plano sequência, há uma troca de câmeras a fim de mostrar o narrador enquadrado por uma moldura branca que aos poucos, com a abertura do plano, vai se revelando ser na verdade uma janela a qual o narrador nos elucida logo em seguida ser “a janela para um mundo de dor, destruição, sofrimento e até morte”.

Figura 37 e 38: Frame da introdução à matéria (min 1:02 a 1:12)



Fonte: Acervo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

Nos próximos segundos que se seguem percebe-se a presença de mais uma repetição de código abordado na análise anterior: a presença do entrevistado na penumbra abraçado pela contra-luz quente. Nesta cena é possível ver também a silhueta de uma cruz, a qual não há

como delimitar ser cenográfica ou apenas coincidente, mas que com certeza faz surgir no espectador a curiosidade da associação. Fala-se aqui de um jovem que foi vítima de maldades dentro do universo da plataforma digital *Discord* sem o seu consentimento.

Muito do impacto de uma imagem vem da manipulação da iluminação. No cinema, a iluminação é mais do que apenas a luz que nos permite ver a ação. Áreas mais claras e mais escuras dentro do quadro ajudam a criar a composição geral de cada cena e, assim, guiam nossa atenção para certos objetos e ações. Uma área brilhantemente iluminada pode atrair nossos olhos para um gesto chave, enquanto uma sombra pode ocultar um detalhe ou aumentar o suspense sobre o que pode estar presente. A iluminação também pode articular texturas: a curva de um rosto, a textura de um pedaço de madeira, o desenho de uma teia de aranha, o brilho do vidro, o brilho de uma gema. (Bordwell, 2013, p. 124)

Figura 39: Frame de depoimento da vítima (min 1:13)



Fonte: Acervo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

A falta das expressões faciais proporcionada pelo uso da contraluz e pela necessidade de proteger a vítima, também deixa brecha para a imaginação do espectador que tenta completar em sua mente quais seriam as reações da vítima sobre o caso, sendo mais um recurso de informação (ou da ausência da mesma) que pode ser citado como parte da mise-en-scene do medo de Carroll (1999), afinal, o que não é mostrado também tem sua importância para a compreensão.

Mais a frente é notável os primeiros exemplos do uso do horror estético como reforço narrativo. Dos tantos frames que poderiam ser colocados aqui, estes selecionados a seguir chamam a atenção pelo conteúdo explícito, a exposição da vítima é utilizada ao limite

ao mostrar suas pernas que apresentam cortes, provavelmente feitos por lâminas, que se organizam em palavras. A presença da fotografia em preto e branco, segue a dinâmica proposta nas teorias de Pedrosa (2014) que comenta como este artifício obriga o olhar a se concentrar mais nas formas, neste caso as marcas de violência cravadas na pele da vítima do que qualquer outra coisa. A crueldade desta cena reforça principalmente a necessidade de construção do terror social por meio da evocação da figura do mártir e do monstro, sendo o primeiro colocado como um jovem que, novamente, poderia ser qualquer um até (e principalmente) um parente do espectador, o segundo uma figura enigmática que poderia ser seu inimigo e responsável por sua aflição. A Figura do monstro é abordada por Noël Carroll (1999) em suas publicações sobre o Terror artístico, nas quais ele constata

Eles têm de ser perigosos. Isso pode ser conseguido simplesmente tomando o monstro letal. Basta que ele mate e mutile. O monstro também pode ser ameaçador psicológica, moral ou socialmente. Pode destruir a identidade das pessoas (O exorcista de William Blatty ou "O horla" de Maupassant), procurar destruir a ordem moral (O bebê de Rosemary e outros de Ira Levin) ou propor uma sociedade alternativa (I am a legend de Richard Matheson). Os monstros também podem desencadear certos medos infantis persistentes, como o de ser comido ou desmembrado, ou medos sexuais, referentes a violação e incesto. No entanto, para ser ameaçador, basta que o monstro seja fisicamente perigoso. Se produzir mais outras angústias, melhor ainda. (Carroll, 1999, p. 64)

Figura 40: Frame de automutilação como consequência dos jogos (min 4:02)



Fonte: Acervo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

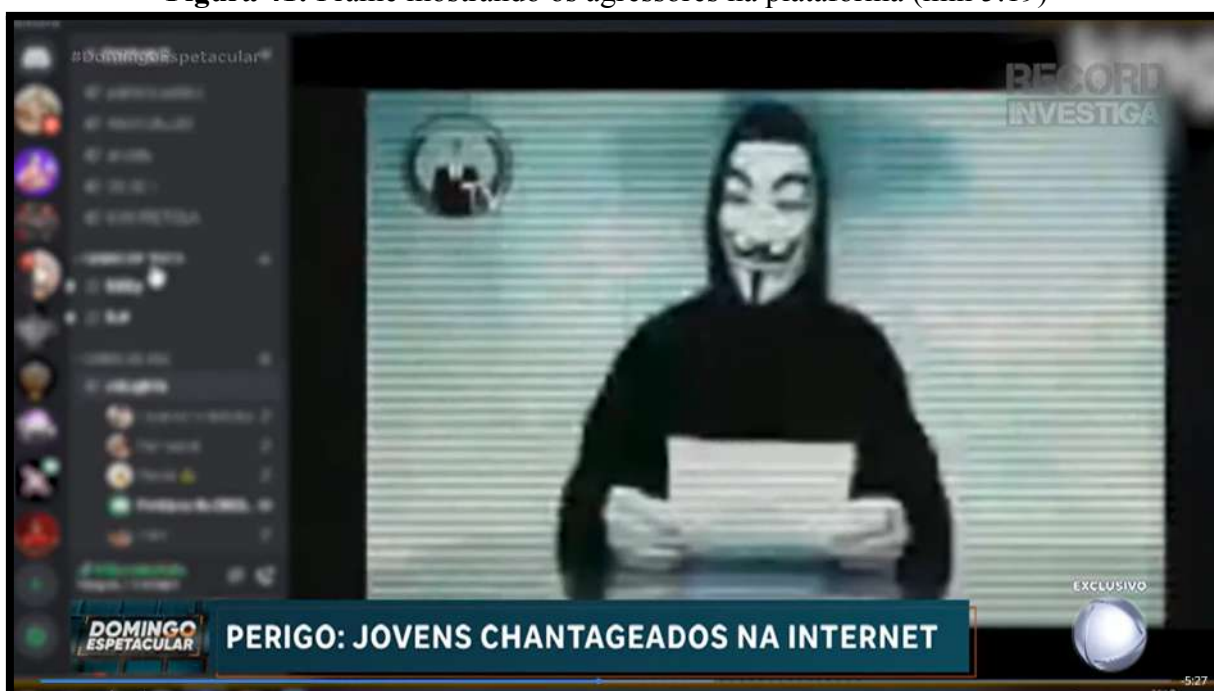
Aqui a mutilação serve então, para mostrar imagetivamente o poder do inimigo comum, e as consequências que podem ser concretizadas quando em contato com o mesmo. O

monstro não precisa ser palpável, muito menos mostrado para que seja reconhecido enquanto tal, a mera alusão a suas qualidades mortíferas e bestiais já serve como fator de convencimento para que surja o medo como resposta natural à imagem que é mostrada.

Ao passo que a profissional convidada, Carla Albuquerque afirma (min 3:32) que os agressores “querem ver sangue, eles querem ver desgraça” é perceptível como o corpo flagelado tem forte apelo emocional, para o público e para o criminoso, Ileana Caballero (2020) em seus estudos sobre a estética da morte, conclui que fazer o registo deste tipo de situação é também participar da vulnerabilidade desses corpos, é um recorte no tempo que testemunha a fragilidade da vítima e da testemunha. “Qualquer um pode chegar e ser expectador direto deste *necroteatro*, é através da imagem fotográfica e midiática que estes acontecimentos são expandidos ao máximo.” (Caballero, 2020, p. 162).

Logo a frente, no minuto 5:19, no frame selecionado abaixo, a reportagem mostra um dos agressores dentro da plataforma. Sua fisionomia pode parecer familiar para alguns e isto ocorre por que ela de fato é: A imagem não pertence a interface do programa, foi retirada de uma transmissão da organização de hackerativismo *Anonymous*, que ascendeu mundialmente em meados de 2008 e desde então se tornou parte da cultura pop dos internautas. A figura, arrisca-se dizer, pode ter sido inclusive encontrada nos buscadores de imagem em sites de pesquisa, visto que ela também foi utilizada por outras emissoras em outras ocasiões como podemos ver no segundo frame utilizado a título de comparação.

Figura 41: Frame mostrando os agressores na plataforma (min 5:19)



Fonte: Acervo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

Figura 42: Imagem da organização Anonymous encontrada no google imagens



Fonte: Portal O Globo, 2025

A organização por sua vez, utiliza-se de uma roupagem que também não é original: a máscara apropriada pelos integrantes, conjuntamente ao fundo esverdeado do segundo plano, é vista pela primeira vez no filme *V de Vingança* de 2005 do diretor James McTeigue, como adereços e ambiência da figura misteriosa interpretada por Hugo Weaving.

Figura 43: Frame do filme V de Vingança (2005)



Fonte: Acervo de fotos da página no IMDB da obra, 2005

A constante reutilização de códigos é aparato essencial da cultura pop para provocar no espectador as sensações escolhidas, talvez não seja necessário saber todo o enredo do filme para entender o surgimento dos anonymous, nem das pautas políticas dos anonymous para entender o rumo que toma a reportagem, entretanto esta cena que corre a mais de 20 anos dentro da cultura popular com certeza já garantiu seu lugar no inconsciente dos espectadores quando o assunto é criar o desconforto de um vilão sem identidade.

As intenções da matéria são, então, confirmadas ao minuto 10:03, onde, para finalizar a reportagem, o narrador quebra a quarta parede e em tom sério indaga: “duas perguntas: primeiro você está acompanhando seu filho em casa? segunda você sabe como ele se comporta na escola? Se respondeu não para qualquer uma dessas perguntas então talvez seja a hora de tomar uma atitude”, Em seguida, vemos um dramático “fechar de cortinas” convidando o espectador a encarar seus pensamentos a respeito do assunto. Ademais, durante todo o período da matéria é sempre forçosamente lembrado que, nas palavras de Cabrini: “estamos falando de uma diversão aparentemente inofensiva, mas que pode terminar em consequências fatais” (Cabrini, 2025).

Embora a matéria narre uma situação real, perturbadora, documental, e parta do princípio de informar por meio do choque ao ter contato com essas imagens, pode-se compreender que o espectador está diante de um fenômeno social já previsto por Caballero em *Corpo sem Luto* (2020), onde consta o debate sobre o sentimento de comoção e sua

conexão com o sublime. O incômodo apresentado por essas imagens ironicamente nem sempre serve apenas como alerta e sim como um momento de catarse e gozo artístico para o público. Por tal motivo estas notícias seguem sendo produzidas e seguem batendo recordes de audiência.

Se o protagonista é um inocente, o suspense que sentimos vem da possibilidade de que o crime o prejudique. Se o herói é uma figura da justiça, ficamos preocupados com o fato de ele ou ela não conseguir proteger os inocentes. Quando o protagonista é o criminoso, uma forma de gerar certa simpatia é classificar os infratores em uma escala de imoralidade. Os criminosos mais simpáticos serão aqueles que estão tentando sair do crime (*The Killer*), ou aqueles que se opõem a figuras ainda mais imorais. (Bordwell, 2013, p. 323)

Para finalizar, poucos segundos antes do fim da reportagem, voltam os âncoras e opinam brevemente sobre o assunto, momento em que Carolina Ferraz argumenta da necessidade de legislar a internet urgentemente. Essa fala clarifica um pouco a ideia central da reportagem, pois tudo o que foi visto até aqui culmina na possível concordância do espectador em relação ao pensamento de Ferraz, a mise-en-scene assustadora intercalada com a documentação “crua” dos fatos (vista principalmente entre os minutos 5 e 6) configura uma certa veracidade aos momentos criados em estúdio. Essa amálgama de informações visuais utilizada juntamente com questionamentos retóricos criados pelos âncoras e jornalistas incita o espectador a considerar infringir controle sobre o uso da internet pelos jovens, entretanto, é importante se questionar antes do consumo desenfreado dessas sugestões.

5.3.3 Efeito borboleta

Em 13 de julho, a reportagem da semana é voltada para a conscientização dos acidentes na estrada, com o título de “Caminhoneiros envolvidos em acidentes graves nos últimos meses estavam sob efeito de drogas”. A matéria inicia sendo descrita como investigação exclusiva e Cabrini afirma com convicção que “todos os caminhoneiros, eu disse todos, que se envolveram em graves acidentes nos últimos meses dirigiam sob efeito de alguma substância tóxica”. Com uma colagem frenética de fotografias e vídeos de acidentes acompanhada da música crescente que os conecta entre si, a reportagem inicia contando a história de uma das várias famílias que perdeu a vida nestas tragédias.

Figuras 44 a 46: Frames dos primeiros segundos da matéria (min 0:21)





Fonte: Acervo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

Na sequência das fotos aterradoras de batidas, são introduzidas fotografias dos personagens da história: um casal com sua filha que acaba de completar um ano. Fotos das vítimas são mostradas na tela dando ênfase a criança com imagens que foram tiradas na festa de aniversário da pequena sob a narração de “a ideia era apresentar a criança para a família mas eles nunca chegaram ao destino”. Estas imagens, que aqui foram borradas para manter a privacidade das vítimas, aparecem na reportagem explicitamente em diferentes momentos como artifício de apelo emocional.

Figuras 47 e 48: Fotos da família vítima do acidente (min 0:32)



Fonte: Acervo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

O uso do contraste narrativo entre a destruição dos carros e as imagens do aniversário da vítima constroem no espectador a disparidade entre vida e morte, a foto da família é colorida e cheia de vida, enquanto as imagens aterradoras do acidente apresentam cinzas e caóticas. Pedrosa (2014) comenta sobre este efeito comparativo de colocar algo acinzentado ao lado de algo colorido, ele discorre sobre como esta combinação pode deixar o colorido mais brilhante, levando a vivacidade da fotografia ao seu ápice. Neste contexto é possível compreender como a intencionalidade da colorização também cumpre seu papel no contraste entre a foto “com vida” e “sem vida” comunicando nas sutilezas o aterrador efeito da tragédia na vida das vítimas.

Illeana Caballero (2020) indaga como o ato de dar visibilidade a esses acontecimentos reverbera na vida pública. Para ela essas reportagens acabam por ser uma maneira de sinalizar socialmente a vulnerabilidade da vida, pois “Fazer do luto um acontecimento público é muito mais do que expor um lamento. É reclamar, documentar, testemunhar, organizar-se, demandar com lágrimas e palavras mas também com ações” (Caballero, 2020, p. 69). Desta forma é possível relacionar a infindável repetição das fotos da tragédia como um artifício que conta sim com a expectativa de gerar indignação e movimentar sentimentos de revolta. Evocar a imagem da família é conectar o espectador com o luto, para ela estes relatos “emergem como naturezas-mortas no espaço do real-imediato e transcendem pela captação fotográfica e a difusão midiática “ (Caballero, 2020, p. 71)

Muitas pessoas acreditam que não há evento mais triste do que a morte de uma criança. Em muitos filmes, esse evento seria representado de forma a despertar a mesma tristeza que sentimos na vida real. Mas o poder da forma artística pode alterar o tom emocional até mesmo desse evento.(Bordwell, 2008, p.90)

No minuto 1:33 mostram-se os resultados imediatos do acidente: carros esmagados, caminhões aos pedaços, fogo nas laterais da estrada e o ônibus onde estavam as vítimas que virou um amontoado de sucata em cinzas. Acompanhada de fotos de itens pessoais das vítimas jogados ao chão vem a frase “ o motorista saiu sem prestar socorro”.

Figuras 49 a 54: Fotos do acidente (min 1:48)



Fonte: Acervo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

Estes primeiros minutos são os mais aterradores da reportagem, as imagens dos destroços se repetem tanto na montagem inicial quanto na montagem posterior, imagina-se que na intenção de firmá-las na cabeça do espectador. Türcke (2010) comenta que essa aceleração de imagens cresce cada vez mais na mídia contemporânea influenciada pelo modus operandi dos videoclipes e publicidades que produz no espectador a longo prazo o fenômeno que ele denomina *sensation seeking* (a busca pela sensação), isto é, um vício em imagens que provocam sensações intensas como raiva, indignação, melancolia. etc. Ele comenta que a absorção do telejornal por parte do espectador é sempre diretamente ligada à excitação temporária seguida de banalização das mesmas: as cenas de violência se tornam uma montanha russa emocional viciante. Neste contexto, o telejornalismo passa a se aproveitar (e até participar efetivamente da criação) desta situação com as transmissões ao vivo de tragédias e com matérias sensacionalistas ou estetizadas.

A posição de "espectador pela segunda vez" (A primeira sendo presenciar o fato e a segunda, presenciar a documentação do fato) abre uma distância entre o acontecimento e sua representação. Parece como se pensarmos que os acontecimentos se passam no mundo de fora. Acontece com os outros. As representações desses acontecimentos estão fora de controle quando invadem o espaço privado, nossas telas de informação ou entretenimento. A barbárie da vida começa a nos perturbar quando entra no nosso espaço reservado, em nossos círculos de prazer, no espaço "sagrado" onde é exposto o que pensamos que é a arte. É a partir daí que sentimos o dever e poder de decidir como devemos representar o horror, com a "devida distância", a "prudência necessária", isso que em algumas ocasiões escutei nomear - inclusive por artistas que trabalham com imagens de violência - como "a distância correta" que vem ser também a distância cômoda. (Türcke, 2010, p. 75)

Para além disto, há também a presença da entrevista com o tio da criança, irmão da mãe, também vítima do acidente. No minuto 2:12 o repórter entra na casa do entrevistado em um plano, e em seguida o mesmo está sentado em frente a uma parede branca com roupas casuais. Novamente o depoimento do irmão atua como ponto de conexão com o público, alguns dos trechos de suas falas são colocadas ao longo da reportagem para dar ênfase ao problema como ao início que temos a fala: “não morreram só aquelas pessoas dentro do ônibus, mas acabou matando um pouquinho de cada um dos familiares daquelas pessoas que estavam ali” e ao final ele volta como forma de reafirmar a narrativa com a frase “uma saudade imensa, uma saudade que não vai ter fim” com um piano dramático e lento ao fundo composto com batimentos cardíacos.

Figura 55: Frame da entrevista com tio da vítima (min 2:12)



Fonte: Acervo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

Bahia (2009), já havia abordado este assunto em seus estudos quando conclui que a entrevista exclusiva apresenta vantagens em relação à coletiva por preservar maior espontaneidade e liberdade especialmente na televisão, onde a principal função do entrevistador é desinibir o entrevistado, evitando o formalismo excessivo que pode ora constranger, ora comprometer a naturalidade da conversa. Bahia destaca que a entrevista deve priorizar a obtenção de uma notícia de interesse e conteúdo, criando um ambiente mais confortável e autêntico para o entrevistado.

Para contribuir com a emoção, há a presença da sonoplastia. No campo da música, Chion (2008) aborda dois modos fundamentais da sonoridade em relação à imagem: A musicalidade empática e anempática. A primeira refere-se a aquela que acompanha e reforça diretamente a emoção da cena, ajustando-se ao ritmo, ao tom, aos sentimentos que surgem. Já a segunda opera de forma indiferente aos gatilhos narrativos, segue a mesma independente do que a imagem possa contar. Segundo o autor, há um paradoxo nesse distanciamento pois ele não reduz a emoção, como é natural pensar que aconteceria, mas sim intensifica ao expandir os significados que podemos atribuir ao conjunto.

No caso das reportagens do *Domingo Espetacular* é possível perceber que muitas vezes utiliza-se da música empática, dando sustentação a uma ideia pré-existente. No caso desta notícia, por exemplo, a partir de 1:20, a trilha sonora passa a incorporar uma bateria mais marcada, intensificando gradativamente a tensão construída pela musicalidade. Em seguida, aos 1:30, surge um som grave e contínuo que oscila entre aumentos e diminuições de intensidade, percorrendo toda a sequência de fotografias do acidente até o momento 2:26, contribuindo para a manutenção de uma atmosfera de suspense e inquietação. Mais adiante, aos 2:50, a reportagem utiliza uma batida ritmada em sintetizador durante a retomada de um acidente ocorrido em 2019, reforçando a dramatização do relato por meio de uma sonoridade associada à expectativa e ao impacto narrativo.

Mais adiante na reportagem, durante o confronto entre o policial e o motorista supostamente com o exame toxicológico vencido, a edição opta por borrar o rosto do acusado e modificar sua voz, preservando sua identidade. A vítima, contudo, não recebe o mesmo tratamento visual. Surge então um questionamento importante: por que a imagem do suposto criminoso é protegida enquanto a da vítima permanece exposta? Essa escolha parece operar em dois níveis narrativos simultâneos. Por um lado, a vítima é mantida como figura de identificação emocional do espectador; por outro, a ocultação parcial do acusado reforça uma atmosfera de mistério, suspeita e tensão. A ausência de um rosto plenamente visível impede a

estabilização completa da figura do “culpado”, prolongando o estado de inquietação e contribuindo para a manutenção do medo.

Figuras 56 e 57: Frames de entrevistas com motoristas (min 6:38 e 9:47)



Fonte: Acervo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

Como discute Ileana Caballero (2020), a exposição de imagens de violência revela uma realidade em que a repulsa deixa de ser ocultada para tornar-se espetáculo social. Aquilo que antigos rituais buscavam suprimir passa a ser exibido publicamente, transformando o horror em parte visível da experiência cotidiana: a morte não ocupa mais lugar de luto e recolhimento e sim de espetacularização. Nesse contexto, os cenários de catástrofe, violência e sobrevivência que atravessam determinados territórios são também evocados pelos

produtores das imagens, seja por denúncia, memória ou simples entretenimento. Neste sentido, a vítima é a própria força motora que evoca estes sentimentos, e sua foto sem censuras confirma esta intencionalidade.

Se o horror é banalizado não é porque vejamos nele imagens demais. Não vemos demasiados corpos sofrendo nas telas da TV. Mas vemos demasiados corpos sem nome, demasiados corpos incapazes de nos devolver o olhar que nós lhes oferecemos, demasiados corpos que são objetos da palavra sem eles terem a própria palavra. (Rancière apud Caballero, 2020, p. 79)

Ao mobilizar Rancière, Caballero aponta que este caminho cria dispositivos simbólicos de representação dessa ausência, tornando visível aquele que desapareceu ou foi silenciado. Seja por meio do corpo, do objeto ou do figurino, esses artefatos permitem “dar corpo” ao ausente e sustentar a elaboração coletiva da memória e da perda.

Mais a frente, o repórter inicia o plano caminhando até a cabine e comentando sobre o que seria o ideal de trabalho perante a lei, mas finaliza apontando que “nem sempre é assim que acontece”. Logo após ele abre a porta do caminhão e se senta no banco do carona. O conjunto de planos, o uso da câmera grande angular e o repórter posicionado dentro do caminhão, são códigos audiovisuais que ao serem evocados juntos durante a fala sobre as condições de trabalho que levam ao uso de drogas, retratam o intuito do repórter de se colocar no lugar destes trabalhadores. Pelo ângulo da câmera ser semelhante a uma câmera interna de segurança, também é possível compreender que ele está conversando diretamente com essa experiência particular de quem vive o trabalho na pele.

Figuras 58 a 61: Frames do jornalista indo de encontro ao caminhão (min 5:31)





Fonte: Acervo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

Em diversos momentos, é mostrado também o repórter caminhando enquanto é acompanhado pela câmera: observando a rodovia, entrando no centro de reabilitação, dando passos lentos, quebrando a quarta parede e se comunicando diretamente com o interlocutor. Esse modo de dialogar é uma prática recorrente do telejornalismo investigativo, sendo igualmente frequente em reportagens voltadas a temas ligados à biologia, como animais exóticos, biomas inóspitos e curiosidades da natureza, que costumam assumir essa mesma roupagem. Essa planificação pode ainda ser compreendida a partir da definição de “documental” trazida por Bordwell (2008): uma maneira de posicionar o narrador enquanto observador externo da situação, afastando-se da narrativa e, mais do que isso, buscando isentar-se de emitir opiniões sobre ela, ou ao menos, simular isenção.

Figura 62: Frame do jornalista caminhando perto ao pedágio (min 6:00)



Fonte: Acervo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

Figura 63: Frame do jornalista entrando na clínica de reabilitação (min 8:12)



Fonte: Acervo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

Figura 64: Frame do programa “Expedição Brasil Biomas” da emissora (min 12:46)



Fonte: Canal do Youtube oficial da Rede Record Cabo Verde, 2025

Para Bordwell (2013) a grande motivação de quem utiliza da estética documental é a busca por apresentar informações factuais sobre o mundo à sua própria maneira, podendo esta ser feita de formas infundáveis (tal qual os filmes de ficção). Em pouquíssimos casos os cineastas conseguem registrar os acontecimentos ao vivo durante o ocorrido e, por isso, partem para a simulação, o que pode tomar dois rumos diferentes: levar o espectador a desconfiar da veracidade da informação ou intensificar o valor documental da obra. Em contrapartida, como tentativa de reverter essa possível reação, muitas vezes, o registro de um evento ocorre sem roteiro prévio: isto é, a direção controla onde a câmera será posicionada, o que ficará em foco e sobretudo a edição final das imagens, no entanto, o realizador não diz à testemunha o que falar ou como agir. O uso da estética documental convida seu espectador a assumir que ele apresenta informações confiáveis sobre seu tema, mesmo que isto possa ser falacioso.

5.3.4 Sob influência

A matéria analisada a seguir, datada de 18 de agosto de 2025, é evocada aqui como forma de exemplificar também os momentos em que o noticiário apresenta seu propósito social de comunicar coisas realmente sérias, mesmo que este possa ultrapassar o limite do informativo e se tornar um entretenimento. A matéria narra a prisão do influenciador Hytalo Santos, indiciado por diversificados crimes que atentam contra a segurança de menores de

idade entre eles o crime de pedofilia. Como de costume, a reportagem é introduzida com uma série de frases marcantes como “ essa semana o país se voltou para um assunto delicado que merece a atenção de toda sociedade” e “ como proteger crianças e adolescentes no mundo digital?”. Além disso, os âncoras estão novamente em um cenário digital que mede o tom do que será mostrado a seguir.

Figura 65: Frame de abertura da matéria (min 00:15)



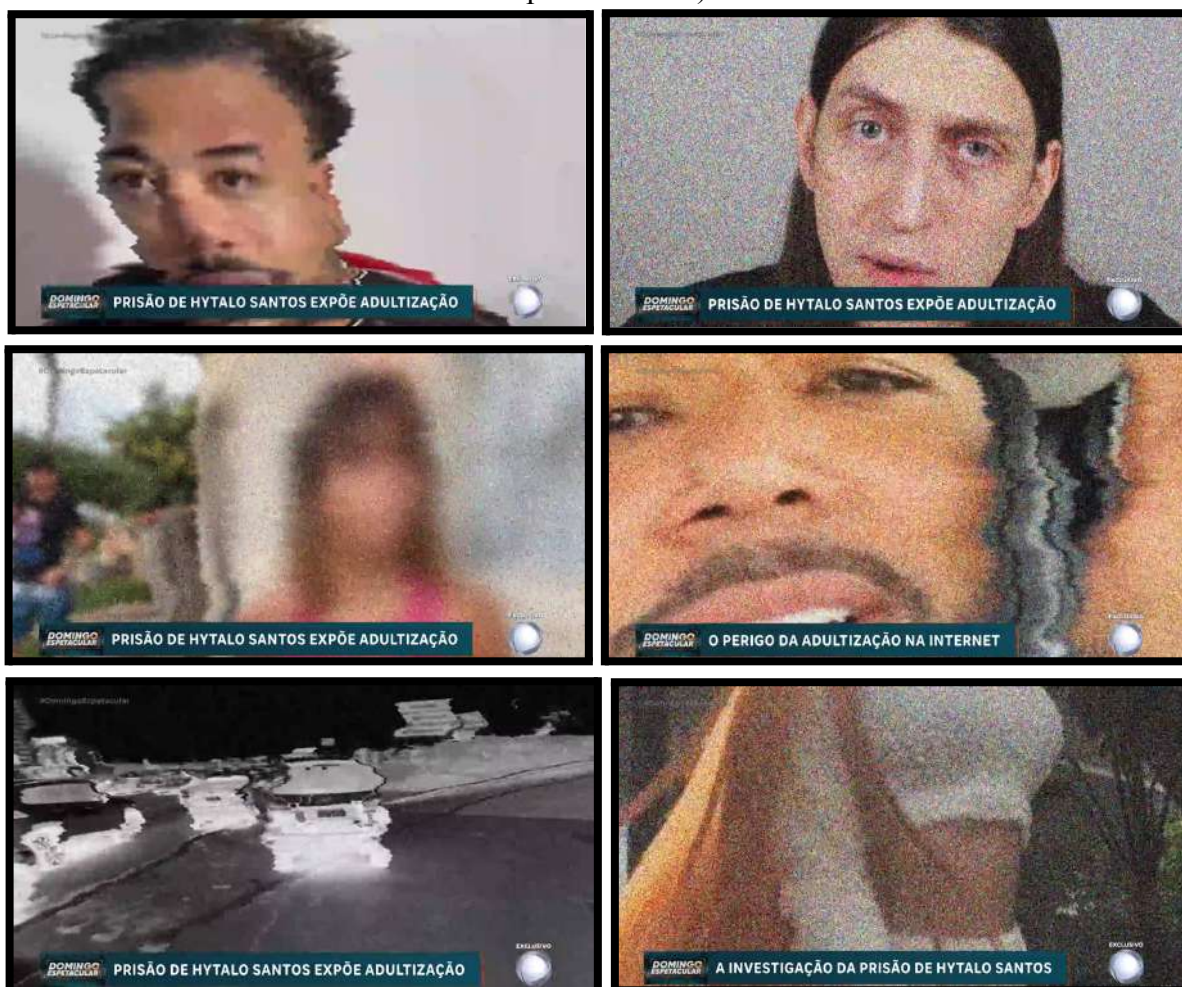
Fonte: Acervo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

Ao fundo dos jornalistas é perceptível o painel composto por tons escuros, frios e profundos, formando uma atmosfera carregada e inquietante. Com base nos estudos de Gill Camargo (2000) pode-se presumir que essa iluminação fria, baixa, e com focos sobre os objetos, intensifica a sensação de mistério e direciona o olhar do espectador para os brinquedos gigantesco que remetem a infância de maneira sombria e desconfortável. Curiosamente, no caso deste cenário o enquadramento evidencia também certa desproporção entre o tamanho dos apresentadores e os brinquedos, o que pode comunicar ao público uma percepção inconsciente de vulnerabilidade, de pequenês diante do problema que virá a seguir.

Christoph TÜRCKE (2010) analisa como a percepção e a excitação sensorial se tornaram centrais na vida contemporânea. O autor relaciona isso à lógica do espanto, entendida como um estado de inquietação causado por algo que foge do entendimento imediato, quebra a estabilidade do pensamento e obriga a pessoa a reorganizar aquilo que está sentindo e pensando.

Um exemplo disso é que, durante a reportagem, desde o início e até o fim, surgem frames muito rápidos que utilizam da estética de baixa qualidade, com distorções visuais e instabilidade, com borrões, *glitches*, pixelização e deformações digitais que dificultam a visualização dos rostos e dos ambientes. Essa estética aproxima a reportagem de uma visualidade muito ligada à internet, principalmente de vídeos caseiros, prints e conteúdos de redes sociais. Além disso, a repetição dessas distorções ao longo da narrativa cria uma unidade estética que associa diretamente o personagem ao perigo, ao mistério e à desordem. Os rostos muitas vezes aparecem desfocados, cortados ou deformados, causando um efeito de estranhamento e até de desumanização. Em alguns momentos, a imagem parece falhar ou estar corrompida, o que aumenta ainda mais a sensação de medo e insegurança. Também é possível perceber o uso de imagens escuras, granuladas e com forte contraste, principalmente nas cenas noturnas, criando uma atmosfera mais pesada e ameaçadora.

Figuras 66 a 71: Frames de intervenções artísticas (mins 00:55;1:15;2:20;3:15; 6:58; 7:49 respectivamente)



Fonte: Acervo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

No caso apresentado, nota-se que a reportagem cobre e censura o rosto das vítimas, justificando essa escolha pelo fato de serem menores de idade e, portanto, terem suas identidades preservadas. Porém, isso também levanta questionamento sobre a existência de uma diferença no tratamento dado às vítimas dependendo da situação: nos casos anteriores em que menores morreram e tiveram suas imagens expostas, o limite para a exposição seria então a morte? Quem faleceu perde o direito à preservação da própria privacidade e à paz?

Ao mesmo tempo, o “vilão” aparece repetidamente sem qualquer censura. Diversas vezes surgem fotos dele sorrindo, em destaque e facilmente reconhecíveis. Essa repetição imagética parece reforçar ainda mais sua presença, quase transformando sua feição em um elemento central da reportagem. Isso também faz pensar se existe um interesse em gerar maior impacto, curiosidade e audiência através dessa exposição constante, principalmente considerando como casos assim costumam gerar buscas, comentários e circulação nas redes sociais após a exibição da matéria. Além disso, durante toda a matéria a figura do criminoso é marcada pelo anti-maniqueísmo, pois temos relatos de vítimas, não identificadas pelo uso da contraluz como visto em outras tantas reportagens da semana, apoiando o agressor.

Mais a frente se diz também que a entrevista foi gravada dentro da casa que as mesmas ganharam do influenciador (uma gravação aérea desta é incluída no escopo de elementos mostrados pela reportagem) dando a entender que isso altera a opinião das mesmas sobre o caso. Para Bordwell “contar uma história se resume a deixar que as informações importantes sobressaiam”. (Bordwell, 2008, p. 339), desta forma podemos assumir que a escolha de mostrar a relação financeira das vítimas com o agressor e deixar claro esse apoio que as mesmas o dão, é uma escolha narrativa que pode ser lida como um momento de ver “o outro lado da moeda”, isto é, confrontar o espectador com outras perspectivas.

Em entrevistas a testemunhas de um evento, no que chamamos tipicamente de documentário, o cineasta ou filmmaker controla a câmera e a edição mas não controla os atos do entrevistado. do outro lado da moeda temos a ficção que controla absolutamente tudo desde o movimento de câmera até as falas do ator.(Bordwell,2013,p. 29)

Figura 72: Frame de entrevista com mãe da vítima em sua própria casa (min 6:50)



Fonte: Acervo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

Outro personagem fundamental para o enredo da matéria é o influenciador Felipe Bressanim, de 26 anos, que atende na internet pelo nome artístico de Felca. O jovem paranaense foi um dos principais responsáveis pela movimentação do assunto bem antes do surgimento da pauta de reportagem. Em 6 de agosto de 2025 ele havia publicado um vídeo investigativo em seu canal do *Youtube* destrinchando os comportamentos criminosos de Hytallo Santos, vídeo este que obteve mais de 30 milhões de visualizações nos primeiros 5 dias e culminou em uma onda de discussões sobre o tema.

Felca surge como uma outra figura da criação de conteúdo cujos comentários sobre o caso permeiam a reportagem, de forma quase que condutora do enredo. Em seus comentários, o influenciador fala um tom de indignação e denúncia, nomeando a situação com termos como “doentia”, e atribuindo responsabilidade direta ao condenado com frases como “o criador e publicador destas cenas hediondas”. Além disso, Felca também conduz a atenção do espectador para exposição do corpo juvenil no ambiente digital, com frases como “Até ela se tornar mais produto que humano”. A inserção destes pequenos trechos de voz ao longo da matéria, reforça a dimensão emocional e acusatória construída em torno do caso, o som destes depoimentos cria dimensão para a composição.

Toda imagem corresponde a um som, e não uma palavra. Dez segundos de silêncio na TV podem ser uma pane no vídeo, um bloqueio do comunicador, ou uma atitude mais consequente que as palavras ditas com eloquência. “ Na tv a palavra é apenas

um acessório para ser usado apenas como apoio a imagem e o som. (Bahia ,2009, p. 164)

Carroll (1999) argumenta que o horror estabelece uma relação de espelhamento entre os personagens e o espectador: as reações apresentadas pelos personagens funcionam como uma orientação emocional para quem assiste ao filme. O público é levado a experimentar sensações semelhantes às vividas em cena, compartilhando o desconforto, o medo, a revolta, a repulsa, a tensão e outros sentimentos. Ele ressalta que esse processo é uma das principais características do gênero, pois, ao contrário do que ocorre em outros gêneros cinematográficos, o terror depende dessa aproximação para funcionar. Portanto, ao usar o recurso das falas de um outro produtor de conteúdo cuja fama é de porte nacional como Felca, a intencionalidade é de reforçar o quão grotescos são os atos do criminoso. Este é um lembrete ao espectador: veja como esta pessoa, que também trabalha com mídias sociais tal qual o incriminado, condena este crime disfarçado de ofício.

A reação afetiva do personagem ao monstruoso nas histórias de horror não é simplesmente uma questão de medo, ou seja, de ficar aterrorizado por algo que ameaça ser perigoso. Pelo contrário, a ameaça mistura-se à repugnância, à náusea e à repulsa. E isso corresponde também à tendência que os romances e as histórias de horror têm de descrever os monstros com termos relativos a imundice, degeneração, deterioração, lodo etc., associando-os a essas características. Ou seja, o monstro na ficção de horror não só é letal como também - e isso é da maior importância - repugnante. Além disso, essa combinação de afetos pode estar completamente explícita na própria linguagem das histórias de horror. (Carroll, 1999, p. 39)

Aos 2:49 min a câmera passeia pela residência onde o agressor foi preso, revelando um ambiente revirado. A ausência de pessoas, os edredons embolados, a câmera que movimenta-se bruscamente, criam um conjunto imagético que deixa claro de imediato que algo grave ocorreu ali causando interrupção na ordem natural de organização da casa, comunicando o uso daquele espaço e carregando a tensão do acontecimento.

Para Hamburger (2014), a configuração do espaço cenográfico coloca em jogo tanto características plásticas quanto a elaboração de significados. No caso da presente reportagem, a cenografia deste momento foca nos rastros deixados para trás e constrói uma ambiência onde a violência não precisa ser explícita para ser sentida. Essa violência velada dialoga com os estudos de Caballero (2020) sobre as teatralidades da dor uma vez que a autora aponta que a própria ausência atua como um forte dispositivo simbólico, tornando ainda mais visível, ironicamente, aquele indivíduo que desapareceu. Novamente vemos uma reportagem que utiliza de objetos de vítimas para tal efeito, sustentando a memória e o medo de perder. O espaço privado e violado é transformado em um palco público de espetacularização.

Essa estratégia aciona diretamente os artifícios do horror estético propostos por Carroll (1999), em que o medo é potencializado pelas inferências e pelas possibilidades trágicas formuladas na mente de quem assiste, isso quer dizer que a consequência direta da ausência é obrigar o público a preencher os espaços vazios com sua própria imaginação, convertendo um cômodo comum em uma experiência de tensão psicológica, prendendo a atenção da audiência pelo suspense daquilo que não está mais no quadro.

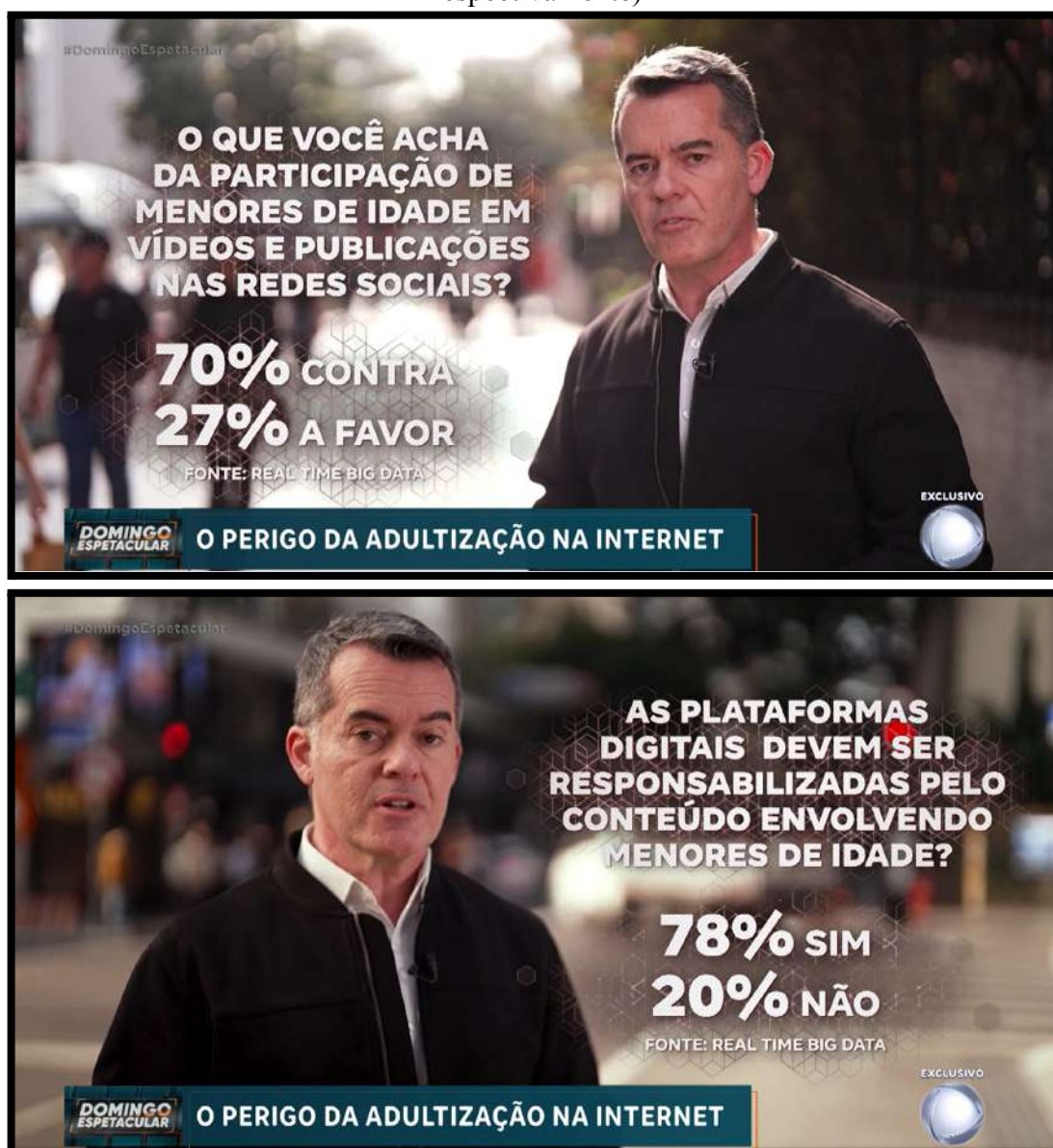
Figura 73: Frame de quarto bagunçado na casa do criminoso (min 2:49)



Fonte: Acervo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

Um recurso de confirmação de ideologia aparece quando o programa afirma ter encomendado uma pesquisa exclusiva ao instituto Real Time Big Data para compreender a percepção pública sobre o tema. Fica explícito que, a partir das teorias de Bahia (2009) discutidas anteriormente, este comportamento não se configura apenas como uma mero registro de dados e sim como uma estratégia de mobilização da audiência e de legitimação das pautas e opiniões administradas pelo programa. Ao convocar a opinião pública como forma de validação, a produção audiovisual corrobora o que Richard Schechner (2013) discute sobre a construção da realidade a partir da performance Make-belief. O telejornalismo encena expectativas morais que, ao serem também compartilhadas com sua audiência, consolidam uma performance que incorpora a participação do público como uma espécie de justificativa para a matéria. A partir de opiniões tendenciosas é possível confirmar opiniões e formular dispositivos de engajamento, incorporando a voz do “povo” para ampliar o efeito dramático da reportagem.

Figuras 74 e 75: Frames de repórter apresentando dados da enquete (mins 7:47; 9:51;13:29 respectivamente)



Fonte: Acervo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

Caminhando para a conclusão da reportagem, as cenas do balanço e do parquinho vazio, acompanhadas por uma sonoridade semelhante à de uma “caixinha de música”, são utilizados como recurso estético para acionar um imaginário amplamente explorado pelo cinema de horror: no frame, predominam cores frias e dessaturadas no fundo, enquanto o vermelho intenso do brinquedo infantil se destaca no centro da composição, orquestrando um contraste visual que direciona imediatamente o olhar do espectador. A câmera utiliza um enquadramento fechado com desfoque no espaço ao redor que isola o balanço como elemento dramático: o brinquedo vazio cria uma impressão de abandono inquietante.

Em concordância com a Pesquisadora Vera Hamburger (2014), é possível interpretar que esses elementos cenográficos elaboram significados a partir de referências socioculturais, remetendo diretamente à iconografia do horror psicológico, sobretudo à recorrente utilização de objetos infantis como signos de ameaça inseridas nos estudos de Carroll (1999): o balanço vazio funciona como uma metáfora provocadora de sensações.

Figura 76: Frame de balanço em parquinho vazio (min 9:00)



Fonte: Acervo do site do programa Domingo Espetacular, 2025

Analisando o ato final da reportagem pode-se compreender que há, nesta matéria jornalística, uma apropriação de códigos tradicionalmente associados ao cinema de terror para intensificar o impacto emocional da narrativa jornalística. As construções imagéticas e sonoras e seus usos simbólicos funcionam como dispositivos de antecipação dramática, preparando afetivamente o espectador para interpretar o tema da “adultização” como algo perigoso e perturbador. Para Bordwell (2008), os produtores audiovisuais (de filmes, clipes, reportagens, e campanhas publicitárias) constantemente se apropriam de convenções herdadas de outras obras, mobilizando códigos já assimilados culturalmente para orientar emoções no espectador. Dessa maneira, assim como ocorre no horror cinematográfico, em que objetos cotidianos são ressignificados para provocar tensão, a reportagem transforma o brinquedo infantil em um signo visual de vulnerabilidade e ameaça, aproximando a linguagem telejornalística de construções expressivas típicas da cinematografia.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos capítulos anteriores, demonstrou-se como o *Domingo Espectacular* se constitui como um dispositivo cultural que opera na fronteira entre a informação e o entretenimento. Para compreender esse processo, a metodologia de análise fílmica, fundamentada nas contribuições de David Bordwell (2013), mostrou-se adequada aos objetivos desta pesquisa. A observação de elementos como iluminação, planificação, mise-en-scène e montagem permitiu identificar de que maneira o programa incorpora recursos tradicionalmente associados ao cinema para construir narrativas capazes de transformar a violência e o sofrimento em experiências marcadas pelo impacto emocional e pela espetacularização. Mais do que isso, o deslocamento da análise fílmica do campo artístico para o campo jornalístico permitiu ampliar as possibilidades de compreender o audiovisual. É verdade que mobilizar determinadas metodologias em novas possibilidades é uma tarefa melindrosa que nem sempre agrada a todo pesquisador, entretanto, compreendo que o experimentalismo é um aspecto fundamental dos estudos contemporâneos e justifica o risco assumido.

As análises desenvolvidas contribuíram também para indicar a presença de recursos cinematográficos como parte de uma lógica mais ampla de produção audiovisual, voltada para a captação e manutenção da atenção do público. As análises permitiram concluir que esse modelo de construção visual está relacionado ao desenvolvimento de uma cultura orientada pelo consumo de imagens e experiências sensoriais, na qual a busca pelo impacto, pelo reconhecimento imediato e pelo engajamento do espectador assume papel central. A configuração estética do noticiário evidencia seu lugar de entretenimento tanto quanto um filme o faria. Como demonstrado nas análises frame a frame realizadas nesta pesquisa, a estetização do fato como um imperativo para a atenção pública ganha exemplificação na disposição metódica das armas e dos vestígios criminais, na vestimenta dos âncoras e nas escolhas de montagem e sonoridade. Assim, o acontecimento torna-se memorável não por sua veracidade absoluta, mas pela distorção estética que o torna espetáculo.

Esta também é uma dissertação que pretende ampliar o debate crítico acerca de uma atividade comum de rotina, pois, em meu entendimento enquanto artista-pesquisadora, são nas nuances da vida cotidiana que podemos observar os comportamentos que forjam a comunidade. Tendo este questionamento em mente, ao longo da escrita, tento me ater ao modo como as palavras foram se organizando, buscando uma leitura fluida que facilite a

compreensão tópico e espero que esse esforço tenha sido tão efetivo para quem eventualmente o ler, estudante ou não, quanto foi para mim dentro da minha experiência formativa.

No decorrer da pesquisa, tornou-se evidente que o conceito de *necroteatralidade*, formulado por Caballero (2020), constitui um eixo interpretativo central para compreender o objeto investigado, e se torna particularmente visível quando a própria ausência é manejada como uma força simbólica que transforma a vulnerabilidade em experiência cinematográfica. Mais do que o registro de um fato noticioso, essas imagens operam como *memento mori*, consolidando o medo como o motor primordial que sustenta o pacto de atenção entre o programa e seu espectador. É importante pensar a teatralidade da dor dentro do contexto brasileiro pois, ao longo deste estudo, a pesquisa evidenciou o quanto este jeito de ver o mundo é naturalizado.

Mesmo que se possa reconhecer a existência de uma vasta gama de emissoras que operam dentro desta estética, reverberando na impossibilidade de analisar todas com exatidão, há de se compreender também que muito pouco se discute sobre estas de forma meticulosa, o que foi um desafio também para mim, que escrevi estas páginas. A escassez de estudos sobre o tema foi, ao mesmo tempo, um empecilho e uma força motriz para a realização desta pesquisa. Embora seja amplamente reconhecido que o telejornalismo produz determinadas respostas no público embasando o modo de comunicar-se nas preferências de quem detém seu capital, ainda pouco se documenta formalmente essa percepção.

Também ressalto que mesmo diante da pluralidade de representações produzidas pelas culturas, tais variações não se mostraram ser ilimitadas. Pelo contrário, a repetição de códigos é quase sistemática: com formas específicas de organizar e comunicar informações sobre o mundo visível, revelando que há limites e sugestões do que pode ou não ser comunicado e de que forma esta informação deve chegar. Assim, concluo esta dissertação entendendo que seu maior resultado talvez não esteja apenas nas respostas que propus a buscar, mas nas novas perguntas que surgem com cada elemento que é analisado. Observar o telejornalismo pela perspectiva da estética cinematográfica significou reconhecer que aquilo que vemos diariamente na televisão nunca é apenas um reflexo da realidade, mas uma elaboração sensível, política e cultural sobre ela. Permanecer atento a esses processos é também um exercício de cidadania e de imaginação crítica. Espero, portanto, que este trabalho possa incentivar novas investigações sobre as formas pelas quais as imagens produzem sentidos, moldam sensibilidades e participam da construção das narrativas que compartilhamos sobre nós mesmos e sobre o mundo.

REFERÊNCIAS

- BAHIA, Juarez. *As técnicas do jornalismo*. v. 2. 5. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.
- BALANÇO GERAL. *Vote na enquete do #BalançoGeral e dê a sua opinião sobre a retomada das aulas durante a pandemia*. X, 29 jan. 2021. Disponível em: <https://x.com/balancogeral/status/1355172317693935619>. Acesso em: 3 ago. 2025.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. 8. ed. Porto Alegre: AMGH, 2013.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. *Corpo sem luto: iconografias e teatralidades da dor*. Ilhéus: Editora Teatro Popular de Ilhéus, 2020.
- CAMARGO, Roberto Gill. *Função estética da luz*. Sorocaba: TCM Comunicação, 2000.
- CARNEIRO, Raquel. Caso Suzane von Richthofen vai ganhar novo filme – mas precisa mesmo? *Veja*, 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/em-cartaz/caso-suzane-von-richthofen-vai-ganhar-novo-filme-mas-precisa-mesmo/>. Acesso em: 9 ago. 2025.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.
- CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- COUTINHO, Iluska; MATA, Jhonatan. Narrativas da mediação entre telejornais e seus públicos: os jornalistas como personagens. In: GOMES, Itania Maria Mota. *Análise do telejornalismo: desafios teórico-metodológicos*. Salvador: EDUFBA, 2012. p.369-392.
- DEREVECKI, Raquel. Quem é Felca, influenciador que denunciou a erotização infantil nas redes. *Gazeta do Povo*, 2025. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/quem-e-felca-influenciador-que-denuncio-u-a-erotizacao-infantil-nas-redes/>. Acesso em: 5 jun. 2026.
- DOMINGO ESPETACULAR. *Reportagem da semana: brasileiro é preso por terrorismo após ser denunciado pelo próprio pai*. YouTube, 2025. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J_fCvKrSPEM. Acesso em: 29 mar. 2025.
- FOLHA DE S. PAULO. *Veja momentos finais de executivo da Yoki esquartejado pela mulher*. YouTube, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qJJq7GbUA8>. Acesso em: 10 ago. 2025.
- FRANÇA, Vera V. Tevê, jornalismo e acontecimento. In: GOMES, Itania Maria Mota. *Análise do telejornalismo: desafios teórico-metodológicos*. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 329-248.

GP1 PIAUÍ. *Assaltante é detido por populares após roubar carro no São Cristóvão*. 30 jun. 2022. Disponível em: <https://www.gp1.com.br/pi/piaui/noticia/2022/6/30/assaltante-e-detido-por-populares-apos-roubar-carro-no-sao-cristovao-528770.html>. Acesso em: 26 jul. 2025.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2014.

HAMBURGUER, Vera. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2014.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

IMDb. *V de Vingança*. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0434409/>. Acesso em: 8 maio 2025.

LINHA DE COMBATE. *Polícia 24 horas: mas é meu amigo*. YouTube, 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ToaaFtV_toI. Acesso em: 7 ago. 2025.

LISTA de redes de televisão do Brasil. *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_redes_de_televis%C3%A3o_do_Brasil. Acesso em: 7 abr. 2025.

MEDIA OWNERSHIP MONITOR BRASIL. *Grupo Record*. Disponível em: <https://brazil.mom-gmr.org/br/proprietarios/empresas/detail/company/company/show/grupo-record/>. Acesso em: 15 jul. 2025.

MONITOR DO ORIENTE. *Israel desaba em índice de soft power com recorde de queda reputacional*. 20 fev. 2025. Disponível em: <https://www.monitordooriente.com/20250220-israel-desaba-em-indice-de-soft-power-com-recorde-de-queda-reputacional/>. Acesso em: 14 maio 2026.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Notícias do fantástico*. São Leopoldo: Unisinos, 2006.

O GLOBO. *Hackers derrubam site do EI e o substituem por propaganda do Viagra*. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/hackers-derrubam-site-do-ei-o-substituem-por-propaganda-do-viagra-18147110>. Acesso em: 4 ago. 2025.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 10. ed. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2014.

RECORD PLUS. *Domingo Espetacular*. Disponível em: <https://www.recordplus.com/home>. Acesso em: 5 jun. 2026.

RECORD TV. *Caminhoneiros envolvidos em acidentes graves nos últimos meses estavam sob efeito de drogas*. Disponível em: <https://record.r7.com/domingo-espetacular/reportagem-da-semana/video/caminhoneiros-envolvidos-em-acidentes-graves-nos-ultimos-meses-estavam-sob-efeito-de-drogas-14072025/>. Acesso em: 14 maio 2026.

RECORD TV. *Domingo Espetacular celebra 20 anos de história em edição especial*.

Disponível em:

<https://record.r7.com/domingo-espetacular/domingo-espetacular-celebra-20-anos-de-historia-em-edicao-especial-12042024/>. Acesso em: 14 maio 2026.

RECORD TV. *Grade de programação semanal*. Disponível em:

<http://comercial.recordtv.com.br/grade-de-programacao-semana/>. Acesso em: 3 abr. 2025.

RECORD TV. *Investigação exclusiva mostra como jogos virtuais atraem jovens para universos perigosos*. Disponível em:

<https://record.r7.com/domingo-espetacular/reportagem-da-semana/video/investigacao-exclusiva-mostra-como-jogos-virtuais-atraem-jovens-para-universos-perigosos-07042025/>. Acesso em: 14 abr. 2025.

RECORD TV. *Polícia descobre centro do PCC de distribuição de drogas em São Paulo*.

Disponível em:

<https://record.r7.com/cidade-alerta/video/policia-descobre-centro-do-pcc-de-distribuicao-de-drogas-em-sao-paulo-16072024/>. Acesso em: 14 maio 2026.

RECORD TV. *Prisão do influenciador Hytalo Santos levanta debate sobre exploração infantil na internet*. Disponível em:

<https://record.r7.com/domingo-espetacular/reportagem-da-semana/video/prisao-do-influenciador-hytalo-santos-levanta-debate-sobre-exploracao-infantil-na-internet-18082025/>. Acesso em: 14 maio 2026.

RECORD TV. *Saiba mais sobre o programa Domingo Espetacular*. Disponível em:

<https://record.r7.com/domingo-espetacular/saiba-mais-sobre-o-programa-domingo-espetacular-24022025/>. Acesso em: 14 maio 2026.

RECORD TV. *SP: polícia apreende armas de guerra na casa de colecionador*. Disponível em:

<https://record.r7.com/balanco-geral/video/sp-policia-apreende-armas-de-guerra-na-casa-de-colecionador-30112024/>. Acesso em: 14 maio 2026.

REDAÇÃO G1. Israel lança ataques contra a Faixa de Gaza. *G1*, 17 mar. 2025. Disponível em:

<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2025/03/17/israel-lanca-ataques-contr-a-faixa-de-gaza.g.html>. Acesso em: 14 maio 2026.

RICHARD RASMUSSEN: *Expedição Brasil Biomas*. YouTube, 2025. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UcbnpKrzUwo>. Acesso em: 7 jun. 2026.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 3. ed. New York: Routledge, 2013.

TV TROPES. *Pietá plagiarism*. Disponível em:

<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/PietaPlagiarism>. Acesso em: 5 jun. 2025.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

V DE VINGANÇA. Direção: James McTeigue. Produção: Joel Silver, Lilly Wachowski e Lana Wachowski. Estados Unidos: Warner Bros., 2005. 132 min.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 13. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.