

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Veruska Yasmim Paião Rocha

Com o coração exposto:
dramaturgia e violências contra a mulher em Pacto Brutal

Juiz de Fora
2024

Veruska Yasmim Paião Rocha

Com o coração exposto:

dramaturgia e violências contra a mulher em Pacto Brutal

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade. Linha de pesquisa: Mídias e Processos Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Jhonatan Alves Pereira Mata

Juiz de Fora
2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rocha, Veruska Yasmim Paião.
Com o coração exposto : dramaturgia e violências contra a mulher em Pacto Brutal / Veruska Yasmim Paião Rocha. -- 2024.
149 f. : il.

Orientador: Jhonatan Alves Pereira Mata
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2024.

1. Telejornalismo. 2. Pacto Brutal. 3. Feminicídio. 4. Violência contra a mulher. 5. Representação de gênero. I. Mata, Jhonatan Alves Pereira, orient. II. Título.

Veruska Yasmim Paião Rocha

Com o coração exposto: Dramaturgia e violências contra a mulher em Pacto Brutal

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação). Área de concentração: Comunicação e Sociedade

Aprovada em 18 de abril de 2024

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jhonatan Alves Pereira Mata - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Iluska Maria da Silva Coutinho

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra Ana Paula Goulart de Andrade

Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ

Juiz de Fora, 18/04/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Iluska Maria da Silva Coutinho, Professor(a)**, em 18/04/2024, às 16:59, 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 **Jhonatan Alves Pereira Mata, Professor(a)**, em 18/04/2024, às 17:00, 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 **ANA PAULA GOULART DE ANDRADE**, **Usuário Externo**, em 18/04/2024, às 17:01, 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 Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1785435** e o código CRC **DA80B10F**.

Dedico este trabalho a todas as “Daniellas” e à mulher mais especial da minha vida: minha mãe. Graças ao seu apoio, pude entrar numa Universidade Pública de qualidade, vivenciar várias histórias, mas - também - escrever a minha.

AGRADECIMENTOS

Uma árvore passa por diferentes estações e etapas antes de florescer. Essa dissertação compartilha do mesmo ciclo. Assim como uma semente precisa ser cultivada, este estudo floriu de inquietações que atravessaram a minha vida e que foram germinadas ao longo da graduação em Jornalismo e do mestrado em Comunicação Social. É o resultado de muitas mãos.

Pessoas que decidiram dividir seus conhecimentos comigo, tornando a equação do mestrado uma soma poderosa contra a violência, em especial, a direcionada à mulher.

Um capítulo da minha história está chegando ao fim. E é necessário. Caso contrário, não haveria inícios, como o de dois anos atrás, quando ingressei no PPGCOM da UFJF.

Este não é o final da minha caminhada acadêmica mas, certamente, é um trecho muito importante e nenhuma das batalhas travadas até aqui lutei sozinha. Por isso, é necessário agradecer.

Muita gratidão ao Deus da minha fé, presente e real, diariamente comigo. Sem Ele nada seria possível.

Ao meu orientador, professor Dr. Jhonatan Mata, um agradecimento do fundo do coração. Eu nunca vou poder retribuir o que você fez por mim. Obrigada pela perseverança, aprendizado, amizade e encorajamento. Me faltam palavras para expressar o meu carinho e gratidão.

Agradeço à minha primeira orientadora da vida, a professora Dra. Iluska Coutinho, por ser uma mulher inspiradora e ter acreditado em mim desde a graduação. Cheguei na iniciação científica como um atleta amadora, sem orientação. Muita empolgação e pouco entendimento. Graças à sua paciência e síndrome de Poliana, consegui - ao longo dos anos - compreender como o método é fundamental para a construção de conhecimento científico. Habemus, Análise da Materialidade do Audiovisual - apelidada carinhosamente por nós de AMA.

A Professora Dra. Ana Paula Goulart, obrigada por compor minha banca. Seus estudos sobre telejornalismo me inspiram e me motivam a pesquisar. Ter você colaborando com este estudo é motivo de alegria e gratidão.

Um agradecimento especial aos meus amigos cientistas: Sara de Moraes Bridi - por insistir em me ligar em meios aos meus sumiços - , ao Gabriel Bhering - por sempre se fazer presente - Luma, Raí de Castro, Caio Ferreira, Gustavo Pereira - pela acolhida desde a iniciação científica - e a todos os integrantes dos grupos de pesquisa da UFJF: Sinestelas e Núcleo de

Jornalismo Audiovisual(NJA). Me sinto cercada de afeto e as nossas trocas me ensinam diariamente, apesar do período desafiador vivenciado durante a realização da pesquisa.

Preciso mencionar também os integrantes e amigos da Representação Discente, que me apoiaram e ajudaram durante a nossa gestão. Obrigada, Daniel Silva, Larissa Oliveira, João Gabriel e Raí(de novo)!

Aos meus amigos por serem extensão da minha família. Em especial: Jennifer Delgado, Mailson Mendes, Ana Carolina Baêso, Mariana Cardoso e Patryck Leal. A minha história não teria riqueza de detalhes se vocês não fizessem parte dela. Obrigada por serem meus amigos.

Não poderia deixar de agradecer à professora Dra. Cláudia Thomé, que orientou meu estágio docência na disciplina de Laboratório de Telejornalismo. Poder auxiliar os alunos da graduação, casando teoria e experiência, foi uma oportunidade de aprendizado imensurável.

Sou muito grata à UFJF por, mais uma vez, me dar a chance de aprender por meio de um ensino público gratuito e de qualidade.

Apesar da distância, preciso mencioná-la: a professora Dra. Ariane Pereira. Suas pesquisas relacionadas à violência contra a mulher alimentaram o meu interesse por essa perspectiva. Cada vez que a ouvia falar nos congressos, meus olhos brilhavam. Na banca do meu TCC, tive uma aula que ficou impressa na minha mente.

Agradeço ao PPGCOM-UFJF, pela formação e crescimento profissional e à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa durante todo o período de realização do mestrado.

O presente trabalho foi desenvolvido com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) através da concessão de bolsa de estudo de Mestrado e apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Angela Feres, muito obrigada! Me acolheu em tantos apuros que merece uma menção honrosa da fraternidade.

Agradeço imensamente à minha mãe Verusca Paião, minha fonte de inspiração. Sem seu apoio, não estaria aqui. No ranking das melhores pessoas do mundo, sem dúvida está ela: a mulher mais forte e solar que conheço.

À minha irmã Raphaela pelo amor e estímulos cotidianos. Seu companheirismo foi combustível para escrever.

Ao Lucas Roque, amor da minha vida, pela compreensão e apoio constantes - sobretudo, nessa reta final.

À minha família: avó Laudiceia pelas orações incessantes, às tias Débora e Jaqueline, e ao meu tio Daniel pela afeição. Preciso mencionar minhas primas Giulia e Ester. Tão pequenas e inteligentes. Espero que essa conquista, em ser a primeira pessoa da família a realizar o sonho de concluir o mestrado em uma universidade como a UFJF, continue com vocês.

Mais uma vez, obrigada, família. Vocês são as minha pessoas. Resiliência está no nosso DNA.

Por fim, agradeço a todos que contribuíram para a conclusão deste trabalho.

Parafraseando Isaac Newton, vocês são os gigantes que permitiram que eu enxergasse mais longe. Luzes que não produzem sombras.

*I'm wishing on a star
To follow where you are
I'm wishing on a dream
To follow what it means*

*I never thought I'd see
A time when you would be
So far away from home
So far away from me*

Wishing On A Star

(The Cover Girls)

Composição: Billie Rae Calvin

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo principal analisar a representação do (tele)jornalismo, dos jornalistas e da mulher presente na série documental *Pacto Brutal: O Assassinato de Daniella Perez*, veiculada pelo streaming HBO Max(2022). Realizada 30 anos depois do crime, a produção audiovisual reconta a história da atriz e bailarina por meio dos autos do processo e de depoimentos da família, amigos, jornalistas e autoridades envolvidas no caso. Utilizamos a metodologia da Análise da Materialidade Audiovisual de Coutinho - AMA (2016, 2018), ancorados na Dramaturgia do Telejornalismo com perspectiva de gênero(COUTINHO, PEREIRA, 2021) para entender como a produção audiovisual prescreveu em tela o caso que na época tornou-se um circo midiático. Acreditamos que o uso da AMA não só legitima a experiência audiovisual do telespectador sem a decomposição do material, como permite que entrevistamos objetos pautados em suas promessas. Para tornar a utilização do método mais clara aos leitores, achamos importante demonstrar o passo a passo envolvido na obtenção dos resultados. O estudo teve como corpus de pesquisa os cinco episódios da série, com duração média de uma hora cada. A escolha se deu por cada episódio oscilar de temática. O que faz necessário compreender a obra em seu fluxo integral. A partir da investigação, depreendemos que a série *Pacto Brutal* apresenta o Jornalismo tanto como um personagem como um modo de narrar. Por meio de depoimentos, reconstituições e vasto material de arquivo, a produção audiovisual crítica o “circo midiático” de 30 anos atrás mas utiliza a linguagem jornalística e trechos de telejornais da década de 1990 para recontar o crime que assassinou uma das promessas da teledramaturgia brasileira, Daniella Perez. Identificamos que a perspectiva de gênero é trazida para a produção audiovisual por meio do debate da culpabilização da Daniella Perez no Judiciário e nas matérias jornalísticas, promessas da série e escolhas de fontes. Contudo, o problema social da violência contra a mulher e, portanto, da desigualdade de gênero não é explorado como fenômeno cultural, visto que a morte da atriz não está associado ao fato dela ser mulher, mas por ter sido assassinada por dois psicopatas gananciosos.

Palavras-chave: Telejornalismo. *Pacto Brutal*. Feminicídio. Violência contra a Mulher. Representação de Gênero.

ABSTRACT

The main objective of this research is to analyze the representation of (tele)journalism, two day laborers and the women present in the documentary series *Pacto Brutal: O Assassinato de Daniella Perez*, broadcast via streaming HBO Max (2022). Made 30 years after the crime, the audiovisual production tells the story of the actress and dancer through two trial cars and depoimentos of family, friends, day laborers and authorities involved in the case. We use Coutinho's Audiovisual Material Analysis Methodology - AMA (2016, 2018), anchored in Telejournalism Dramaturgy with a gender perspective (COUTINHO, PEREIRA, 2021) to understand how audiovisual production is precreveu in fabric or case that in the era turned It's a media circus. We confirm that the use of AMA does not only legitimize the audiovisual experience of the viewer without the decomposition of the material, as it allows us to interview objects scheduled in their promises. To make the use of the method more clear to readers, we find it important to demonstrate the step by step involved in obtaining two results. I study the five episodes of the series as a corpus of research, with an average duration of one hour each. A choice is due for each episode to vary in theme. Or that it is necessary to understand the work in its integral flow. From the investigation, we deduce that the *Pacto Brutal* series presents Jornalismo both as a persona and as a way of narrating. By means of depoimentos, reconstitutions and vast archival material, the critical audiovisual production or "media circus" of 30 years ago but uses newspaper languages and sections of telejournals from the 1990s to recount the crime that assassinated uma das promises of Brazilian teledramaturgia , Daniella Perez. We identify that the gender perspective is drawn up for audiovisual production through the debate of Daniella Perez's culpability in the Judiciary and in the matters of employment, promises of series and sources. Contudo, the social problem of violence against women and, therefore, of gender inequality has not been explored as a cultural phenomenon, given that the death of an actress is not associated with the fact of being a woman, but because she has been murdered by two profitable psychopaths,

Keywords: Teleworking; Brutal Pact; Femicide; Violence against women; Gender Representation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A apresentadora Ana Maria Braga maquiada inspirada no estilo de Jade, interpretada por Giovanna Antonelli, em comemoração ao retorno da novela 'O Clone' à televisão.....	50
Figura 2 - Apresentação da série na página da plataforma de streaming da HBO Max(2022).	59
Figura 3 - Post Instagram de Glória Perez sobre proposta da série.....	62
Figura 4 - Paratexto post Instagram.....	66
Figura 5 - Paratexto post Instagram.....	66
Figura 6 - Paratexto post Instagram.....	67
Figura 7 - Paratexto post Instagram.....	67
Figura 8 - Paratexto post Instagram.....	68
Figura 9 - Paratexto post Instagram.....	69
Figura 10 - Paratexto post Instagram.....	69
Figura 11 - Paratexto post Instagram.....	70
Figura 12 - Paratexto post Instagram.....	70
Figura 13 - Paratexto Post diretora Tatiana Issa e Universa.....	72
Figura 14 - Paratexto Post Tatiana Issa sobre a proposta da série.....	72
Figura 15 - Post Instagram Glória Perez objetivo de Pacto Brutal.....	73
Figura 16 - Jornalistas que participam de Pacto Brutal (entrevistas realizadas entre os anos de 2021 e 2022).....	123
Figura 17 - Trechos de telejornais da época do utilizados em Pacto Brutal para recontar o caso do assassinato da Daniella Perez 30 anos depois do crime – apresentadores/repórteres	124
Figura 18 - Exemplos de imagens de reconstituição do crime.....	126
Figura 19 - Exemplos de imagens de reconstituição do crime.....	127
Figura 20 - Imagens que abrem o quinto e ultimo episódio de Pacto Brutal e simbolizam a comoção nacional acompanhada por meio de televisores os julgamentos dos assassinos de Daniella Perez.....	128
Figura 21 - Exemplos de entrevistas gravadas para Pacto Brutal. Caracterização de cenário similar.....	129
Figura 22 - Similaridade de cenário e planos nas entrevistas produzidas pela Pacto Brutal. .	130
Figura 23 - Entrevistas realizadas na época do assassinato de Daniella Perez e recuperadas para a série para recontar o caso.....	131
Figura 24 - Trechos da vinheta/aberta da série documental Pacto Brutal.....	134

Figura 25 - Trechos da vinheta/aberta da série documental Pacto Brutal.....	135
---	-----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	14
2 FICÇÃO E REALIDADE NO AUDIOVISUAL.....	19
2.1 A construção da realidade e o poder das imagens.....	21
2.2 O que é a realidade para TV?.....	25
2.3 Mas afinal, o que é série documental?.....	29
3 AUDIOVISUAL SÉRIE COM PERSPECTIVA DE GÊNERO.....	33
3.1 Imagem como testemunha e documento.....	40
4 A NOVELA DO TELEJORNAL E O TELEJORNAL NA NOVELA.....	44
4.1 A telenovela nos anos 90: a produção de Glória Perez.....	47
4.2 De Corpo e Alma: o auge e o fim de Daniella Perez.....	53
4.3 Sobre Pacto Brutal.....	57
5 PACTO BRUTAL DO FOLHETIM AOS AUTOS DO PROCESSO: ANALISANDO A MATERIALIDADE AUDIOVISUAL.....	63
5.1 REPRESENTAÇÃO, DRAMATURGIA E NARRATIVA: A FACHADA SOCIAL DOS PERSONAGENS ENVOLVIDOS EM PACTO BRUTAL.....	115
5.2 O BIOS MIDIÁTICO DE “PACTO BRUTAL”.....	124
5.3 IDENTIDADE AUDIOVISUAL DE PACTO BRUTAL: UM ESTUDO SOBRE O PAPEL DA VINHETA COMO PROMESSA DE LEITURA NO AUDIOVISUAL.....	131
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
REFERÊNCIAS.....	138

1 INTRODUÇÃO

Um homem é encontrado morto em um matagal. Seu corpo está ensanguentado e seu coração exposto devido à intensidade dos golpes que levou. Enquanto as autoridades investigam o caso, a mídia começa a culpá-lo por estar naquele local. As revistas, os telejornais e portais de notícia levantam questionamentos e insinuações, apontando para possíveis motivos que justifiquem a violência que ele sofreu.

O cenário é de especulação e julgamento em torno do indivíduo. Será que estava tendo um caso extraconjugal? Teria ele provocado seu fim? Foi morto por amor? Ou foram suas roupas e sua beleza que colaboraram para seu trágico desfecho? Além das indagações preliminares, começam a responsabilizá-lo por seu desenlace. A narrativa de culpabilização é pautada em afirmações da sua algoz, reverberada por escolhas discursivas da mídia. Suposições infundadas que assassinam a moralidade da vítima, que sequer pode se defender. Já assistiu às notícias desse tipo?

Provavelmente não, porque esse contexto é recorrente na vida das mulheres, não na dos homens. Retrato fiel dessa narrativa é um dos casos “mediatizados”¹ mais chocantes do Brasil: o assassinato de Daniella Perez em 28 de dezembro 1992. Estrela da principal novela do país, assinada por sua mãe, a talentosa atriz em ascensão foi brutalmente assassinada por um colega de trabalho e sua esposa, que estava grávida de quatro meses. O crime ganhou cobertura sensacionalista que ofuscou o impeachment do presidente Collor², com a imprensa e vozes conservadoras rapidamente corroborando a versão do assassino.

Trinta anos depois do crime, esse capítulo chocante da história brasileira é recontado na série documental Pacto Brutal: *Pacto Brutal: O Assassinato de Daniella Perez*, lançada em 21 de julho 2022. Dividida em cinco episódios, a produção audiovisual disponibilizada pela plataforma de *streaming* HBOMax traz depoimentos e registros documentais acerca da investigação sobre o assassinato da atriz e conta com o depoimento da mãe, Gloria Perez, que

1 A palavra "mediatizado" está relacionada à forma como certos eventos ganham destaque na mídia, enquanto outros são deixados de lado. Todos os dias, acontecem atrocidades ao redor do mundo, mas nem todas recebem a mesma atenção dos veículos de comunicação. Isso ocorre devido a fatores específicos que influenciam a noticiabilidade de um evento. Por exemplo, a conexão com figuras importantes ou a influência de um indivíduo famoso podem fazer com que um acontecimento seja amplamente divulgado. No caso do assassinato da atriz Daniella Perez temos um conjunto de valores-notícia: a morte de uma das mocinhas da novela das oito, realizada pelo ator que contracenava com ela, e com a importante informação de que a vítima era filha da personagem principal da história. Tudo isso em um país onde a produção de novelas é o ponto central de sua indústria cultural, especialmente naquela época.

2 A renúncia do presidente Fernando Collor de Mello aconteceu no dia 29 de dezembro de 1992, após um processo de impeachment que foi motivado por denúncias de corrupção. Nessa época, o Brasil enfrentava uma grave crise econômica e política.

compartilha - pela primeira vez - os detalhes de sua luta por justiça para sua filha. Passadas três décadas, será que alguma coisa mudou? O que a História tem para nos contar da sociedade brasileira atual? Será que o cenário -sobretudo midiático- da década de 90 ainda reverbera nos dias de hoje?

Ricardo Whiteman Muniz(2017), ao se debruçar sobre a obra do pesquisador esloveno Slavoj Žižek(2016), nos direciona para duas possibilidades ou “grandes grupos” de formas de violência: subjetiva e objetiva. A primeira delas diz respeito à “palpabilidade” da violência, sob a forma do confronto físico, do discurso de ódio, dentre outras possibilidades. E a segunda - mais sutil e não menos perigosa - se classificaria como sistêmica ou simbólica, alicerçada na imposição de universos de sentido e remete ao próprio ato violento de simbolização. Abarcando a violência em tipificação dupla, a morte da atriz Daniella Perez, a punhaladas, em novembro de 1992, para além de impulsionar a caracterização do homicídio premeditado e ampliar debates sobre a violência de gênero (à época não classificada como feminicídio e tratada como “crime passionnal”) colocou em discussão o próprio papel do jornalismo na exposição, diluição ou naturalização de violências físicas e simbólicas

Com direção da dupla Tatiana Issa e Guto Barra, sócios da *Producing Partners*, uma produtora audiovisual brasileira sediada em Nova Iorque, a série Pacto Brutal destaca o lugar do telejornalismo no desvelar dos fatos. Ainda que a mãe da vítima, a autora de novelas Glória Perez, sublinhe o papel da imprensa em contribuir para que o assassinato tenha sido contado à época como uma “novela barata” e reforce a necessidade de expor “a verdade dos autos do processo” na produção audiovisual, a série traz depoimentos de jornalistas e imagens que, originalmente, compuseram os telejornais na cobertura do fato, legitimando em tela sua importância social.

Ao compreender o telejornalismo, enquanto formato e gênero do “mundo real” que se embrenha no fictício mesmo que “a realidade pareça intrometer-se na ficção de várias maneiras e o fictício também pode ter muito sobre a realidade”, como salienta François Jost(2009, p.18), nos propomos saber nesta dissertação: o papel do jornalismo e do jornalista como personagens – do crime e da narrativa em questão; as relações entre mundo real e fictivo na cobertura do crime e como a obra retrata a violência simbólica e as mulheres sob a ótica de uma dramaturgia do telejornalismo com perspectiva de gênero (COUTINHO, PEREIRA, 2021) isto é, quais são os dispositivos e interações para compreender o feminicídio e como os atores envolvidos (pensando aqui em atores no sentido duplo - sociais e atores da dramaturgia) são representados na série.

É nesse cruzamento que situamos o foco desta dissertação. Mais do que avaliar o Jornalismo de forma abstrata, interessa compreender como Pacto Brutal representa o jornalismo, os jornalistas e as mulheres e como mobiliza procedimentos associados ao real e à ficção para reorganizar, três décadas depois, a memória do caso Daniella Perez.

Outras questões transversais que pretendemos entender é: o que seria uma série documental? Pelas promessas de Pacto Brutal, ela se encaixaria nessa categoria ou é um documentário? O que significa o conceito documental? Qual é a caracterização da série/estilo de narrativa? Documental poderia ser apenas uma justificativa do *streaming* por estar trabalhando basicamente com material de arquivo e utilizando uma estética que é do documentário, do jornalismo, do repórter/narrador? Portanto, qual é o lugar do documentário na série Pacto Brutal?

Para realizar esta pesquisa, utilizamos o método da Análise da Materialidade Audiovisual - AMA (COUTINHO, 2016, 2018), que nos permite avaliar a combinação de texto, som, imagem, tempo e edição, abrangendo todos os códigos, elementos e símbolos do audiovisual. Esse método consiste em cinco etapas: identificação do objeto audiovisual e suas propostas; elaboração da ficha de análise; pré-teste do instrumento; pesquisa documental ou definição e obtenção da amostra a ser estudada; e construção de parâmetros de interpretação dos dados e, em alguns casos, material de codificação. Como forma de tornar a utilização do método mais clara aos leitores, demonstramos o passo a passo envolvido para a obtenção dos resultados.

A partir do conhecimento dos autores e das questões da pesquisa, optamos por analisar os cinco episódios da série, de duração média de 1 hora cada: A Noite que Nunca Acabou; Os Assassinos; Mãe Investigadora; De Onde Vieram?; e Justiça? respectivamente. A escolha tem por base preservar os sentidos, integridade e fluxo da obra por completo.

Para o estudo da série, fizemos uma ficha de análise com questões, divididas em três eixos. Essa “pauta” foi criada com base em referências sobre jornalismo com perspectiva de gênero, construção da realidade, midiaticização, características dos programas televisivos, ficção e realidade no audiovisual, bem como as promessas(paratextos) de *Pacto Brutal*. Acreditamos que essa apuração nos ajudará a aplicar uma moldura mais fiel(KILPP, 2010), à obra e às nossas questões, abarcando a dimensão do fluxo televisivo.

Partimos do pressuposto de pesquisas anteriores que apontam que o senso comum silencia questões relacionadas às mulheres em diálogo com o recorde de mortes violentas de mulheres no Brasil em 2023. Ao todo foram 1.463 casos desde que a lei contra o feminicídio foi

criada em 2015.³ Essa é apenas a quantidade de denúncias registradas por meio do 180. No entanto, por trás desses números, existe um "oceano de palavras não ditas" (SOLNIT, 2017, p.27).

Tomando o contexto apresentado, essa pesquisa se justifica pelo valor simbólico e histórico do crime bem como sua cobertura midiática e consequências. Acreditamos que, por meio da discussão sobre a abordagem de casos como o de Daniella, podemos ajudar na elaboração de um jornalismo com perspectiva de gênero que desnude a desigualdade entre o feminino e o masculino e colabora no combate da violência contra a mulher; auxiliando, assim, na construção de uma sociedade mais igualitária.

Afinal, num ranking mundial, ainda ocupamos o quinto lugar em lista de 83 nações que mais matam mulheres, segundo o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos (ACNUDH). Entre os países mais perigosos para uma mulher viver só estão à frente do Brasil, El Salvador, Colômbia, Guatemala e Rússia. Com índice de 4,8 feminicídios para cada grupo de 100 mil mulheres, o Brasil registra 48 vezes mais homicídios femininos que o Reino Unido, 24 vezes mais que a Irlanda ou a Dinamarca, e 16 vezes mais que o Japão.⁴

É a partir dessa angústia - expressa em dados e nos telejornais - que essa dissertação é fertilizada, gestada e concebida. As mulheres assassinadas por serem mulheres, além de terem suas vidas ceifadas, são, habitualmente, revitimizadas e culpabilizadas pela cobertura da imprensa (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2021). Entendendo o jornalismo como uma forma de conhecimento que contribui para a construção social da realidade, pretendemos, por meio deste estudo, contribuir para os estudos de Comunicação do país, com a análise da produção jornalística alicerçada numa perspectiva de gênero, levando em conta as estratégias narrativas produtoras de sentido.

Portanto, com o intuito de responder às perguntas da pesquisa, esta dissertação está dividida em seis capítulos: a presente introdução na qual apresentamos um panorama do estudo e dos principais pontos de discussão; o segundo capítulo, que visa abordar a correlação entre ficção e realidade. Neste momento, montamos a nossa moldura teórica (KILPP, 2010) que influenciará a forma como perceberemos “Pacto Brutal”. Ainda nele, também discutiremos gêneros e formatos da televisão bem como suas categorias e funções de entreter e

3 G1. Brasil registra aumento de feminicídios em 2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2024/03/07/brasil-feminicidios-em-2023.ghtml>>. Acesso em: 07 mar. 2024.

4 UOL. Feminicídio: Brasil é o 5º país em mortes violentas de mulheres no mundo. UOL Vestibular, 15 set.

2021. Disponível em: <<https://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/atualidades/feminicidio-brasil-e-o-5-pais-em-morte-violentas-de-mulheres-no-mundo.htm>>. Acesso em: 20 set. 2021.

informar (ARONCHI DE SOUZA, 2015; JOST, 2007, 2009). Além disso, apresentaremos a Dramaturgia do Telejornalismo de Coutinho (2012), como uma forma de narrar as notícias de TV que remetem ao drama, à ficção, mas com elementos do real.

No terceiro capítulo, exploraremos fenômenos como a midiaticização associados à perspectiva de gênero. Em que medida o jornalismo também participa da violência de gênero? Seria ele não apenas um ator da série, mas um ator da própria violência de gênero, uma violência simbólica? Na sociedade da década de 90, não tínhamos as leis de proteção, promulgadas anos depois, como a Lei Maria da Penha (Nº 11.340 /2006 e a Lei do Feminicídio (Nº 13.104 /2015). Ao narrar o crime, de que maneira Pacto Brutal produz novos sentidos a partir do material de arquivo. Como vou fazer do arquivo uma nova imaginação histórica? Para entendermos esses problemas, refletiremos sobre o poder documental e testemunhal da imagem, sobretudo, pela sua valorização, característica da pós-modernidade.

O quarto capítulo, por sua vez, tem como propósito adentrar as funções do gênero na telenovela e sua influência pelo Brasil. Abordaremos também a relação simbiótica entre a novela e o telejornal. Ao mesmo tempo que os acontecimentos da vida real/cotidiana são noticiados por meio de uma estrutura narrativa dramática, as telenovelas se pautam e fazem referência ao real no mundo fictício, podendo interferir nele. Como frisa Cláudia Thomé (2005, p.15), “a imprensa não quer só mais informar assim como a telenovela não quer mais só entreter”. Em síntese, nos propomos analisar até que medida a narrativa fictícia exerce influência sobre as narrativas diárias e questões nacionais e, inversamente, em que medida o estilo de construção do jornalismo permeia o universo das telenovelas.

Em tempo, apresentaremos - as promessas e características da série Pacto Brutal. No quinto capítulo, analisaremos os episódios, aplicando a metodologia (AMA). Por fim, destinamos o sexto capítulo para as considerações finais.

2 FICÇÃO E REALIDADE NO AUDIOVISUAL

Ficção e realidade são dois conceitos complexos que não podem ser definidos de forma dicotômica e excludente. Se no cinema, e em todas as formas de narrativas audiovisuais, existe uma distinção que remonta às suas origens: a ficção e a não-ficção, que são tradicionalmente categorizadas como "filmes ficcionais" e "filmes documentários" (FINCO, 2011), na televisão essa fronteira não é tão clara e absoluta, como apontam as concepções teóricas de François Jost(2007, 2009) sobre a comunicação televisual.

Essa porosidade não elimina as diferenças entre os dois campos. Realidade e ficção podem compartilhar personagens, montagem, trilha, enquadramentos e estratégias de suspense, mas operam a partir de promessas de leitura distintas: uma narrativa pode recorrer a recursos ficcionais sem abandonar sua ancoragem no real, e uma ficção pode mobilizar marcas de autenticidade para reforçar sua verossimilhança.

Para o professor e pesquisador francês, os gêneros televisivos podem ser interpretados em função de três mundos: o real, o fictício e o lúdico; tendo em vista que não existe separação rigorosa entre os dois primeiros, mas um fluxo dinâmico, dialético e não-dualista, com múltiplas zonas de porosidade. Embora tradicionalmente acredite que ficção não fale sobre realidade, existem várias maneiras que uma emissão, sob vários tons, pode se referir ao real.

Nesse sentido, o que irá diferir entre os dois mundos real e fictício é o estatuto lógico que a realidade(referente) assumirá; a posição exercida pelo sujeito da enunciação e a oposição entre o verdadeiro e o verossímil. Em outras palavras, o que Jost(2009) quer dizer é que a realidade sempre será um horizonte presente, mas o seu estatuto irá variar de acordo com o contexto. Ela poderá ser um referente, um modelo, um índice dependendo se estamos lidando com o mundo real, o fictício ou o lúdico - importantes para a classificação dos gêneros.

Buscando entender a relação entre ficção e realidade em produções seriadas, pretende-se discutir a construção da realidade, a noção televisual da realidade, o poder das imagens, a forma de existência contemporânea expressa por meio do conceito de Bios Midiático, o significado de série documental bem como suas promessas e funções. Recuperamos também discussões realizadas no âmbito do grupo de pesquisa e laboratório de análises em audiovisualidades da UFJF, Sinestelas, sobre a comunicação e estética do vídeo, especialmente em relação aos novos formatos para a internet, como séries e webdocumentários. Partimos do pressuposto que o vídeo é um fenômeno de comunicação único, com processos de troca e diálogo que são incomuns em outros meios. Ancorados nos estudos de Arlindo Machado(1984; 2005), entendemos que o vídeo tem um impacto significativo, devido à sua natureza flexível e à capacidade de artistas

manipularem sua imagem, utilizando recursos como distorção, desintegração de formas e instabilidade de enunciados para transmitir sua mensagem. Embora concordemos com Philip Dubois(2004), que destaca os desafios identitários ⁵do vídeo, reconhecemos o vídeo como um sistema poderoso de expressão, e não apenas como um meio de registro, que pode unir técnicas visuais e expressão artística por meio da abstração como elemento formal. Por ser um sistema híbrido que incorpora elementos da literatura, do teatro, do cinema, do rádio e da computação, o vídeo se configura como um produto audiovisual complexo e versátil que está em constante diálogo com outras formas de mídia e possui suas próprias características e possibilidades expressivas. Síntese de várias influências culturais, o discurso videográfico é descrito por Machado(2005) como um fenômeno social que reflete demandas imaginárias, subjetivas e estéticas de uma época ou lugar específico. Jhonatan Mata, professor do Programa de Pós-Graduação de Comunicação da UFJF e coordenador do Sinestelas, ressalta que o vídeo - embora tenha surgido nos anos 60 - desafia a ideia de uma “gramática natural do audiovisual”, sendo um objeto camaleônico que desafia definições e se estabelece como um campo de tensões e criatividade, influenciado por movimentos como a *nouvelle vague*, o *underground* e o cinema novo. Nesse cenário, é interessante analisar as formas como o vídeo se expande e se conecta a outras formas de linguagem, suas "extremidades", como Christine Mello (2008) descreve em sua pesquisa sobre a produção videográfica no Brasil. Para a pesquisadora, o vídeo não pode mais ser considerado marginal, visto que está amplamente presente sob a categoria abrangente de "audiovisual", incluindo videogames, streaming, transmissões ao vivo, videoarte em galerias e até mesmo na crescente produção de vídeos amadores distribuídos gratuitamente na internet, como no YouTube. Com isso, os locais onde o vídeo é exibido, o público, os criadores e as formas de produção se tornam cada vez mais diversos. O vídeo é um objeto versátil, resistindo a simplificações e às restrições de especificidades. Ele se estabelece em suas "extremidades" não apenas como uma tecnologia ou mídia, mas como um campo de tensões e desafios, um ponto criativo para diversas práticas. Com novos formatos para a internet, Mello ressalta que o vídeo

⁵ No plano histórico e econômico, o vídeo sempre esteve em conflito com outros universos de imagens fortes, como o cinema e a fotografia. O cinema, por exemplo, é uma forma de mídia que possui uma longa tradição e é frequentemente associado à arte e à narrativa cinematográfica. Por outro lado, a fotografia é valorizada pela sua capacidade de capturar momentos estáticos e criar imagens impactantes. No plano estético, o vídeo transita entre o real e a ficção, o filme e a TV, a arte e a comunicação. Ele pode ser utilizado para registrar eventos reais, como documentários ou vídeos de eventos ao vivo. Mas também pode ser uma forma de expressão artística, onde os criadores exploram diferentes técnicas e estilos visuais para contar histórias ou transmitir mensagens. Por um lado, o vídeo pode ser visto como uma extensão do cinema e da fotografia, incorporando suas características e técnicas. Por outro, o vídeo também tem suas próprias características distintas, como a capacidade de combinar elementos visuais, sonoros e narrativos de maneiras únicas

se baseia em três conceitos fundamentais: desconstrução, contaminação e compartilhamento. Ancorada nas ideias de “espalhamento de mídia” de Jenkins (2009) que combina a distribuição tradicional, como transmissões de TV, com interações informais entre participantes comerciais e não comerciais, a estudiosa compara a mistura de diferentes formas de distribuição e circulação de mídia ao trabalho de um DJ, que remixa músicas para criar algo novo. Nesta questão, é importante destacar a relevância contemporânea de formatos para a web, como séries e webdocumentários, que têm incorporado a linguagem da internet em suas narrativas e buscado por dinamismo e interatividade. Reconfigurando os tempos de fruição e disponibilização dos episódios, plataformas de streaming como a Netflix e HBO Max têm permitido uma maior participação do público e aumentado sua participação no mercado ao produzir suas próprias séries e filmes, competindo com canais de TV tradicionais. Podemos afirmar que essas mudanças geradas pela internet não só estão ampliando as formas de produção e consumo de produções audiovisuais, que agora são influenciadas pelas preferências dos telespectadores, como estimulam o desenvolvimento de novos modelos narrativos e linguagens que envolvem, cada vez mais, o público.

2.1 A construção da realidade e o poder das imagens

A noção de realidade é complexa e, com frequência, tida por sinônimo de verdade oposto à ficção, fantasia. São diferentes autores e correntes que se debruçam para compreendê-la. Entre eles está Immanuel Kant(2001), que se dedica sobre o assunto em “Crítica da razão pura”. Para o filósofo, a realidade não é diretamente conhecida pelas pessoas, mas é mediada pelos filtros da percepção humana. É por meio da sensação que o real é categorizado. Nessa perspectiva, os fenômenos como cor, gosto, som são decorrentes da consciência acompanhada de sensação, existindo entre a realidade e a negação da mesma uma série de percepções possíveis. A experiência, conhecimento empírico, só existe - segundo essa teoria- a partir de uma representação de uma ligação necessária das percepções. Haveria, dessa forma, um lugar de dependência da experiência interna à externa mesmo nos extremos dos fenômenos do sonho ou da loucura, que desafiam a noção tradicional da realidade.

Peter Berger e Thomas Luckmann(2004), pautados na Sociologia do Conhecimento, também acreditam que a realidade não é objetiva e universal, mas construída por meio da interação social e das práticas compartilhadas dentro de uma determinada sociedade. Para os sociólogos, as normas, valores e crenças de uma cultura não só moldam como os seres humanos interpretam a realidade como influenciam as atribuições de significado às experiências. Isso

significa que diferentes grupos sociais podem ter realidades distintas, baseadas em suas próprias perspectivas e contextos culturais.

Tomando como referência a teoria do semiótico Pierce(1978), que o primeiro interpretante das imagens é o mundo real, Jost(2007, p.59-60) explica que essa percepção pode variar de acordo com a idade e a cultura. Isto significa dizer que a realidade de uma criança não é a mesma de um adulto, e a representação do mundo real pode ser diferente entre diferentes culturas, como a francesa e a brasileira.

A ideia central que alicerça nossos estudos é de que não existe uma realidade objetiva em si mesma, mas várias versões do que é real estabelecidas coletivamente por meio de sistemas simbólicos como a língua, a cultura e as narrativas dominantes em cada contexto histórico. Berger e Luckmann(2004) atestam que a realidade é uma construção humana mantida por interações dialéticas entre estruturas objetivas e subjetivas, materializadas por meio da socialização primária e secundária. Isto é, o real seria o resultado das perspectivas internalizadas do mundo apresentadas inicialmente por nossos pais e que estão em constante processo de afirmação ou negação desses conhecimentos à medida que nos relacionamos com outros durante a vida.

Tomando como base essa moldura conceitual, não é forçoso dizer que produções audiovisuais, como filmes, séries, programas de TV e telejornais participam ativamente da construção simbólica da realidade social, transmitindo significados, valores e normas culturais através de suas narrativas, personagens e temas abordados.

A mídia não apenas reflete os contextos históricos e sociais em que foram produzidos esses produtos, influenciando também percepções posteriores sobre determinada época, como também pode ajudar na institucionalização de novas convenções sociais, como costumes e estilos de vida.

Exemplo são as narrativas jornalísticas audiovisuais com incorporação do enfoque de gênero que, ao fugirem de estereótipos sexistas por meio de escolhas de fotos, fontes, contextualização, (UOL, 2020; COUTINHO; PEREIRA, 2021)podem contribuir para o combate à violência contra a mulher. E, portanto, estimular o exercício do direito das mulheres à uma vida com dignidade e transpor as “avenidas do silêncio” denunciadas por Rebecca Solnit(2017, p.80).

Assumimos nesta pesquisa uma noção de “cultura visual” muito próxima daquela conceituada pelo professor de Artes Visuais na Universidade Federal de Goiás, Raimundo Martins(2012, p.70). O estudioso a categoriza a um campo crescente, transdisciplinar e transmetodológico (*apud* MATA, 2021), sob um espectro que considera som e imagem

artefatos sociais que não se limitam apenas ao valor estético, como define as belas artes, mas fazem parte do cotidiano ao construírem sentido, subjetividades e ideias

De acordo com o pesquisador, a imagem(fotografia, cinema, séries, telejornais) é uma ferramenta poderosa que apresenta dimensões sociais e culturais capazes de mobilizar a sociedade para mudanças, seja por meio da quebra de estereótipos e/ou a inclusão de diferentes perspectivas. Para Martins, ao invés de nos contentarmos com a construção social de um campo visual, devemos insistir numa atitude reversa: a construção visual de um campo social. Entendemos, tal qual destaca Arlindo Machado(1984), que há uma lógica de elementos significantes, ligada às atitudes produtivas. Isto é, mais que um repertório de estímulos, as imagens/representações no cinema, na TV e na fotografia são construídas a partir de uma elaboração mental particular, criada a partir de informações que se combinam no cérebro para sintetizar uma unidade perspectiva.

Num tempo em que a adesão da audiência é feita de maneira afetiva (SODRÉ, 2006) e mediada por imagens, onde “o estar nas telas” equivale a existir, em que a vida é transformada em sensação e as emoções coletivas são esteticamente sintetizadas no “bios midiático” definido por Muniz Sodré(2002), sugerimos que as narrativas imagéticas podem ser vistas em suas formas como mais um componente desse bios. Ao esclarecer a noção de bios midiático, em entrevista concedida a Mariluce Moura para a Revista Pesquisa Fapesp(2002), Sodré pontua que o espelho reflete e ao mesmo tempo encerra a imagem em sua superfície rasa. Para o professor, esse processo não tem profundidade de vida e esse estar encerrado numa superfície rasa é a condição do homem que vive no bios midiático. Para ilustrar como a representação midiática nos meios de comunicação nos define e influencia, e como essa representação pode criar uma cadeia infinita de imagens que acabam moldando nossa própria identidade, Sodré recorre à metáfora da obra Alice no país dos espelhos.

O espelho reflete e ao mesmo tempo encerra a imagem em sua superfície rasa. Não tem profundidade de vida, e esse estar encerrado numa superfície rasa é a condição do homem que vive no bios midiático. É como Alice no país dos espelhos. Ou seja, se eu estou no espelho e estou com uma iluminação azul, sou o cidadão azul do espelho. É esse azul, vermelho ou roxo que a mídia ilumina que é, propriamente, o bios midiático. O bios é uma qualificação, uma iluminação particular. Um lado de pura aparência que permite contágio e refração infinitos: uma imagem remete a outra, que remete a outra, infinitamente, e até eu recebê-las já estou tão acostumado a elas que eu próprio já sou imagem (SODRÉ apud MOURA, 2002, p.89).

Para o sociólogo e jornalista, assim como no livro “Alice no país dos espelhos”, quando estamos no espelho (ou seja, quando estamos sendo representados nos meios de comunicação), somos definidos pela iluminação que nos é dada. Por exemplo, se a mídia nos retrata de forma negativa, somos vistos como o "cidadão azul do espelho", associados a essa iluminação azul negativa. Muniz chama essa iluminação específica que a mídia nos dá de "bios midiático". Ele explica que o bios é uma qualificação ou uma iluminação particular que nos é atribuída pela mídia. Essa iluminação influencia a forma como somos percebidos e também pode causar um efeito de contágio e refração infinitos. Ou seja, uma imagem midiática nos remete a outra imagem, que por sua vez remete a outra, criando uma cadeia infinita de representações midiáticas. E, ao recebermos essas imagens repetidamente, nos tornamos tão acostumados a elas que nós mesmos nos transformamos em imagem.

Se a visualidade, conceito do século XIX, que refere-se à forma como vemos e interpretamos a história tem sido fundamental para a legitimação da hegemonia ocidental e seus valores como machismo e misoginia, grupos minoritários como os escravizados, os colonizados e os oponentes da guerra têm proclamado sua autonomia da autoridade e reivindicado o direito de olhar de forma crítica e independente (MIRZOEFF, 2016). Entendendo o jornalismo e as narrativas audiovisuais como um modo de aprendizado para a construção social da realidade e um discurso que, tradicionalmente, tem contribuído na produção de sentidos que repetem disparidades no que diz respeito às questões de gênero, acreditamos que ampliar o olhar e mudar a perspectiva dos relatos dominantes para o das minorias, é mais que necessário para estruturarmos uma sociedade mais igualitária. Compreendendo também que, geralmente, alguns fundamentos jornalísticos como objetividade e imparcialidade são usados como desculpas para fazer “todas as vozes” falarem, mesmo quando essa prática coloca em risco a vida das mulheres, nos firmaremos no jornalismo com perspectiva de gênero (CHAHER, 2007; COUTINHO, PEREIRA, 2021). Cremos que seus valores possam ajudar a subverter os fundamentos do jornalismo tradicional que, por muitas vezes, ajudam a criar uma realidade na qual a desigualdade de gênero se mantém e a violência contra a mulher é naturalizada. E trabalharemos a questão no terceiro capítulo.

Interessa-nos, antes, perceber o que significa a realidade para a televisão, já que essa ajuda a formular a experiência humana, misturando ficção e realidade, informação e entretenimento, por meio de diferentes produções e gêneros televisivos.

2.2 O que é a realidade para TV?

Ao tentar responder o que significa realidade para TV, Jost(2009) propõe uma reflexão matizada sobre a diversidade de vínculos possíveis entre a televisão e o real. o autor inicia sua reflexão rebatendo a crítica de que ancorar programas no mundo real significa assumir que a realidade existe de forma fixa e argumenta que a realidade variade acordo com os pontos de vista, alicerçado em conceitos filosóficos sobre realismo e idealismo.

O pesquisador também explica que a oposição “realidade versus ficção” não é a única lente de análise, já que ficção pode prometer a realidade, e o contrário também. Somando-se a isso, elucida que existem diferentes "promessas" em relação à realidade, que podem ser feitas pelos gêneros televisivos: a restituição, o depoimento e a reconstituição.

A primeira busca mostrar a realidade direta, sem alterações, por meio de câmeras de vigilância ou escondidas. No entanto, mesmo nessas situações, a visão da realidade é limitada pelo ponto de vista escolhido e pela forma como as imagens são editadas. O testemunho, por sua vez, envolve a apresentação de histórias pessoais ou experiências reais. Isso pode ser feito através de entrevistas ou de depoimentos de pessoas envolvidas em eventos ou situações específicas. Contudo, é importante lembrar que mesmo esses testemunhos são influenciados pela perspectiva e percepção pessoal de cada indivíduo. E, por fim, a reconstituição se dá quando as cenas são apresentadas por atores para retratar eventos passados. Tal promessa é comumente vista em programas de crime ou investigação, onde cenas são reencenadas para contar uma história. Porém, como são apresentadas como verdadeiras podem levar o público acreditar que são reais, quando na verdade são apenas representações.

Essas classificações, segundo Jost, teriam como base a ideia de que o gênero apresentaria duas espécies de promessas: a ontológica e a pragmática. A primeira se referiria à expectativa intrínseca de um gênero retratar a realidade, ao seu nome. Por exemplo, ao assistir um telejornal, espera-se obter informações sobre o mundo real; a comédia supõe-se trazer risos e uma transmissão ao vivo, simultaneidade do acontecimento e da recepção. Por outro lado, a promessa pragmática estaria relacionada ao rótulo atribuído a um programa de cumprir sua função específica, influenciando como os telespectadores o utilizam. Isto é, mesmo em programas que prometem retratar a realidade, sempre há um elemento de construção e seleção na maneira como as imagens e palavras são apresentadas. A realidade é interpretada e filtrada através das escolhas do diretor, roteirista ou produtor do conteúdo audiovisual.

Dessa forma, mesmo quando a referência a determinado gênero é falsa, há possibilidade das emissoras aproveitarem desse contexto e atribuir um nome de gênero específico a um

programa com antecedência, para influenciar as expectativas e crenças dos telespectadores. Jost(2007, p.67) frisa que “[...]Para aumentar a credibilidade de uma ficção, uma emissora pode igualmente escolher autenticá-la por um anúncio que insiste em sua ancoragem no mundo real, por exemplo, mantendo deliberadamente a confusão entre o personagem e o ator”. Isso significa que, por meio de estratégias de marketing (como vinhetas de aberturas e anúncios, trailers, matérias na imprensa), as emissões de TV são etiquetadas de acordo com interesses dos canais de televisão, independente se as expectativas criadas sobre elas correspondem à sua natureza. Cada uma dessas identificações - como já falamos - tem a intenção de pesar sobre o uso do programa, tentando indicar se ele é mais ou menos próximo da realidade. Tendo isso em vista, abordaremos cada uma das três, com maior atenção.

O primeiro tipo de promessa é a restituição. Esse “pacto” se baseia, acima de tudo, na natureza do dispositivo técnico, especialmente nas transmissões ao vivo que estão ontologicamente conectadas à realidade por razões simbólicas, pois carregam uma marca do real. Nesse caso, o próprio aparelho se torna o narrador, a voz que fala sobre a realidade. Esse tipo de representação tem como característica eliminar a subjetividade humana e fornecer uma visão objetiva do mundo, como se fosse a própria realidade falando por si só. O uso de câmeras de segurança como prova em um tribunal ou o uso de tecnologia eletrônica em competições esportivas são ilustrações claras desse tipo de etiqueta.

Uma versão desse conceito aplicada ao jornalismo é a câmera escondida, cada vez mais comum em programas de notícias. Nesse caso, a câmera é colocada em uma bolsa e registra imagens sem que o jornalista a veja. Isso é considerado o máximo da objetividade no meio profissional jornalístico, já que a câmera captura as imagens por si só e as pessoas filmadas não têm consciência de que estão sendo gravadas. Jost nos instiga a pensar o que essa promessa de realidade realmente significa. Ou, em outras palavras, como a realidade é afetada nesses casos. Para ele, ela se tornaria apenas uma aparência superficial, um fenômeno visual.

O professor defende que seria precipitado acreditar que essa promessa de restituição se aplica apenas aos gêneros relacionados à televisão. Já que a câmera invisível, a câmera escondida ou o “olho candidato” (um olho sem subjetividade) têm sido o entretenimento televisivo por excelência há décadas, antes de se tornar uma forma de entretenimento nos aviões. Mais uma vez, Jost ressalta que o sucesso dessa promessa depende da crença do espectador de que as imagens não foram manipuladas posteriormente. No entanto, essa promessa de restituição pode se estender a outros territórios. Um exemplo é o filme francês (coproduzido com o canal Discovery) “L'Odyssée de l'espèce”, apresentado ao público como um “docu-ficção”. O programa retrata a história da evolução até o homo sapiens, usando atores

habilmente maquiados e muitos efeitos especiais. Embora seja rotulado como "ficção", os produtores não hesitam em afirmar que tudo é "verdadeiro". Eles não pedem ao espectador que acredite, mas que aprenda com o programa.

No entanto, como Jost explica, essa é uma realidade preparada, representada, com resumos imaginados por um roteiro que até mesmo o próprio Coppens admite ter modificado. Além disso, é uma narrativa representada por atores fictícios. O que apontaria para o limite intransponível dos gêneros do real: quando eles usam atores, independentemente da precisão dos fatos relatados, eles se tornam ficção.

Nessa mesma linha, os produtores já apresentaram "docu-realidade", onde jovens aparentemente viviam em condições extremas dentro de uma pensão, mas na verdade tudo era encenado e os participantes eram atores contratados. Esses programas desafiam a noção tradicional de realidade, misturando elementos reais e fictícios para criar uma narrativa convincente. A promessa de restituição da realidade nesses casos pode ser questionada, pois a manipulação e a encenação estão presentes, criando uma aparência superficial. Em tempo, Jost pontua que muitos filmes, extraídos de histórias reais, por vezes são publicizados como restituições quando, de fato, não passam de reconstruções.

Voltando aos tipos de promessas, o segundo modelo que Jost indica é o testemunho. Ao contrário da objetividade pura, na qual a câmera é apresentada como uma máquina capaz de capturar o mundo de forma imparcial, o jornalista assume o papel de testemunha ocular e se apresenta como alguém que estava presente nos eventos relatados. A força argumentativa do testemunho se concentra em uma simples frase: "Estava ali". Quando não há imagens disponíveis ou o jornalista não conseguiu registrar o acontecimento no momento exato em que ocorreu, ele recorre à confiança que é depositada naquele que testemunhou os eventos. Nesse caso, a autenticidade do testemunho está ligada à natureza semiótica da reportagem. Enquanto a imagem eletrônica é vista como uma impressão ou indício do mundo real. Ou seja mantém um vínculo existencial com a realidade da qual deriva sua força, o que cria uma promessa de autenticidade. No entanto, no testemunho, o signo não está mais diretamente relacionado a um objeto que seria o mundo em si. Em vez disso, o enunciador é um sujeito humano que está conectado ao mundo por meio de sua observação pessoal. O testemunho se baseia em um vínculo existencial, mas desta vez não é mais maquínico, mas antropeide. Ou seja, a realidade não é mais fundamentada apenas no visível, mas também na sinceridade e na interioridade de uma memória que registrou os fatos.

Podemos consolidar, desta maneira, que o testemunho é uma forma de promessa na comunicação jornalística na qual o repórter se apresenta como pessoa que relata um fato que

viu. A autenticidade dessa promessa está fundamentada na confiança depositada naquele que presenciou os acontecimentos e na sinceridade de sua memória. Essa abordagem coloca ênfase não apenas no aspecto visual, mas também na subjetividade e na experiência pessoal do jornalista como fonte de verdade para reforçar ou confirmar o enquadramento da realidade retratada na imprensa. Na perspectiva do jornalismo, as “fontes de notícias” são a origem das informações. São de onde ou de quem os jornalistas obtêm dados de forma explícita ou confidencial para transmiti-los ao público através dos meios de comunicação. De acordo com Aldo Antônio Schmitz(2011, p.15), o jornalismo explora o conhecimento das fontes para aprofundar a apuração e humanizar a notícia, que por conta do método da objetividade se apresenta, inicialmente, sem apelo e de forma rasa. Para o estudioso, as fontes são o suporte da objetividade jornalística. Mesmo que sejam suspeitas e pontos de vista, elas asseguram ao jornalista um lugar de proteção e legitimação, o configurando como mediador da realidade. Ao recorrer às pesquisas de Manuel Pinto(2000), Gans(1980), Nilson Lage(2001), Gans(1980) e Chaparro(2009), Schmitz (2011, p.23)propõe uma matriz de classificação das fontes divididas em cinco tópicos: categoria(por seu envolvimento direto ou indireto no fato, a fonte pode ser primária ou secundária), grupo(origem/contextualização), ação(motivação da fonte), crédito(identificação da fonte) e qualificação(nível de credibilidade). Segundo o pesquisador, hierarquizar as fontes é primordial na atividade jornalística pois “a notícia polifônica converge da diversidade de opiniões, relatos, testemunhos e mídia”.

Retomando às promessas de realidade dos gêneros, Jost(2009) apresenta por último a categoria da reconstituição. Essa forma de reproduzir a realidade, não se limita à televisão,nasceu com polícia e pode ser utilizada em *reality shows*. É referenciada para esclarecer um crime ou para mostrar a vida de pessoas comuns. Pertencente ao campo do jornalismo, é frequentemente utilizada para reconstruir a causalidade dos fatos, seja através de arquivo e narração, ou por meio de imagens. São duas abordagens utilizadas. A primeira é reconstruir os fatos utilizando uma narração que conecta os fragmentos, criando uma lógica onde a montagem poderia ser apenas uma sucessão de momentos. O que é muito comum em documentários históricos e biográficos. Já a segunda perspectiva envolve o uso de imagens de síntese, como nos telejornais para mostrar um acidente que aconteceu. Essas reconstruções retroativas pressupõem um conhecimento e, muitas vezes, uma onisciência por parte do jornalista. Por outro lado, há uma abordagem oposta que busca reconstruir o olhar de um dos atores envolvidos na situação proporcionando uma perspectiva mais subjetiva. Por exemplo, em casos de agressão ou estupro em um trem, o jornalista pode percorrer o vagão com uma câmera no ombro, dando a sensação de estar na pele do agressor. No entanto, essa reconstrução interna

primária, que envolve a construção de um personagem, acaba se aproximando da ficção, pois a imagem não reflete a visão do jornalista, mas sim de uma instância com a qual o espectador não pode compartilhar o olhar.

Em síntese, Jost nos convoca a perceber que as abordagens na TV variam desde a restituição direta da realidade até à representação por meio de testemunhos, reconstituições ou invenções(onde a realidade é construída através de narrativas e imaginação). Nesse sentido, é importante que o público seja crítico e questione as narrativas que lhes são apresentadas, buscando múltiplas perspectivas e informações antes de tirar conclusões.

Ao discutir as lógicas de produção e uso do telejornalismo brasileiro, Iluska Coutinho(2009) reforça que o telejornal é uma forma de conhecimento social, por meio do qual se oferece ao público uma visão da realidade. A pesquisadora defende que não existe um mero "espelho da realidade", mas sim construções narrativas envolvendo diversas mediações. De acordo com a autora, as notícias de televisão - apesar de serem criadas por jornalistas com fontes, offs e sonoras reais - são estruturadas e apresentadas aos telespectadores como um drama, por conta da estrutura narrativa, as ações e personagens e a oferta de mensagem moral. Essa estrutura narrativa observada e conceituada pela autora como Dramaturgia do Telejornalismo Brasileiro(2012) aponta a existência de uma aproximação da edição da informação jornalística em televisão de uma construção narrativa comum à ficção, evidenciando o modo singular com que a notícia em TV é construída.

2.3 Mas afinal, o que é série documental?

As séries de TV são produções audiovisuais que contam histórias em episódios sequenciais, oferecendo aos espectadores uma experiência contínua e envolvente. Elas se tornaram uma forma popular de entretenimento, se diferenciando de outros gêneros como minisséries, telenovelas e telejornais. De acordo com Arduino (2021), assim como o cinema passou por um processo de desenvolvimento em termos de produção, características, formatos, conteúdos, linguagem e conceitos, as séries também passaram por grandes mudanças e evoluções ao longo do tempo.

Por meio de pesquisa bibliográfica, o estudioso explica que as produções serializadas - originárias do cinema - têm seu auge nos anos 2000, época de renascença da TV, e estão se tornando, cada vez mais, acessíveis com a popularização do streaming. Se antes os telespectadores tinham que se ajustar aos horários de transmissão das emissoras de TV convencionais, hoje elas podem consumir os conteúdos em plataformas como a HBO, Netflix, GloboPlay, Amazon Prime Vídeo, Disney +, Apple TV e Telecine Play, em diferentes dispositivos como smart TVs, tablets, smartphones e notebooks, quando quiserem.

Não à toa a série documental *Pacto Brutal: O Assassinato de Daniella Perez*, se tornou sucesso de audiência absoluto, colecionando recordes desde a data do seu lançamento, em 21 de julho 2022. Além de ser o título mais visto no mundo pela HBO Max(AZEVEDO, 2022) passou a ser a produção audiovisual mais vendida nas barraquinhas de DVDs piratas de camelôs em todo o Brasil(VALQUER, 2022) e vencedora de vários prêmios da TV e do Cinema. No IMDb, uma das maiores bases de dados mundial de produções audiovisuais, a produção também teve boa avaliação do público: a média da série no site é de 8,4 de 10, com 1.500 votantes.

Para o professor adjunto do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Paraíba, Marcel Silva(2014), as transformações das séries não se limitam apenas na forma de consumo e acesso. Também abrangem a novos moldes produção, que se pautam - cada vez mais - nas preferências dos telespectadores. Esses dois aspectos somados à complexidade das formas narrativas compõem, assim, uma cultura das séries na contemporaneidade.

Rodrigo Seabra(2016) apresenta quatro singularidades das séries. A primeira estaria relacionada ao roteiro, que tem como premissa contar a história de um grupo reduzido de personagens, sem uma previsão de encerramento. Em segundo lugar, as séries não são exibidas de forma exclusiva e única, como os filmes. A história é dividida em episódios, permitindo que haja continuidade entre eles, contando um enredo único, ou que cada episódio apresenta uma pequena história independente (vale dizer que, nos canais pagos, os episódios podem ser repetidos, perdendo a exclusividade). Em outras palavras, o que o estudioso quer dizer é que existem três formas diferentes de caracterizar a narrativa de uma série. A primeira é a série episódica, em que cada episódio apresenta uma história que se inicia e se conclui nele mesmo, sem uma conexão contínua com os demais episódios. A segunda é a série serializada, em que os episódios dependem uns dos outros, formando uma história mais abrangente. E a terceira é a série mista, que combina elementos episódicos e serializados, permitindo uma visão ampla da série. Essas diferentes formas de narrativa visam atrair os espectadores de ambos os formatos.

Retornando às características gerais, o terceiro aspecto estaria relacionado ao período de exibição, que geralmente é semanal, o que se modificou com o streaming. Atualmente, a partir

do lançamento, a temporada completa fica disponível para consumo na plataforma. Por fim, a quarta e última característica diz respeito aos aspectos estéticos e econômicos da produção, como o custo de produção por episódio, a duração de cada capítulo (que varia de 40 minutos a 1h20 min) e todos os elementos relacionados ao cenário, figurino, locações e maquiagem.

Definido o conceito de série, nos indagamos o que caracterizaria uma série documental.

Ao pesquisarmos sobre o termo, observamos que existe uma lacuna, uma falta de consenso sobre o que, de fato, caracteriza esse tipo de produto. Com o intuito de compreender as promessas que acompanhariam uma série documental, recorreremos à etimologia do termo “documentário”, tributário da linguagem cinematográfica, para termos ideia dos sentidos que a palavra pode nos oferecer. Embora as linguagens cinematográfica e televisiva se hibridizem, voltaremos nossa atenção sobre a questão audiovisual por meio de teóricos que se debruçam para estudar produções televisivas.

Ao investigar sobre o mundo da televisão e o tom das emissões, Jost(2007, p.61-62) explica que a palavra documentário deriva de documento, vocábulo que usualmente se contrapõe às narrativas ficcionais. Por sua origem, o termo referia-se à particular materialidade do programa, considerado mais como um documento do que como um filme. Isto significa que, por conta da sua estrutura, os documentários tendem a ser vistos, usualmente, como registros da realidade por narrarem acontecimentos sob uma linguagem objetiva. O que não anula o fato de serem construções cinematográficas construídas pelas escolhas e perspectivas dos documentaristas; já que esses têm a liberdade de selecionar o que filmar, como enquadrar as cenas, quais entrevistas incluir e como editar o material gravado.

José Carlos Aronchi de Souza (2015, p.30), em uma tentativa de organizar e compreender o mundo da televisão, propõe um guia prático para a criação de programas, estabelecendo uma analogia entre a estrutura da mídia e a organização dos seres vivos. Ele observa que, assim como na biologia, várias espécies formam um gênero, na televisão, vários formatos compõem um gênero de programa.

Guiado por uma lógica aristotélica, o pesquisador afirma que o formato está sempre associado a um gênero, assim como o gênero está diretamente ligado a uma categoria" (ARONCHI DE SOUZA, 2015, P.36). Por conseguinte, existiriam cinco tipos de classificação de categorias, formuladas com base nas funções da televisão brasileira: entretenimento, informação, educação, publicidade e outros. Dado esse contexto, Aronchi de Souza(2015), classifica as séries como programas do gênero de entretenimento, enquanto os documentários seriam do gênero da categoria de informação. Segundo o autor, esses últimos teriam como

fórmula estratégica o uso de entrevistas, imagens de arquivo, narração em off, fotografias e evidências que ajudariam a transmitir credibilidade e abordar assuntos de interesse público.

Apesar dessas peculiaridades, o autor alerta que a categorização de gêneros não é engessada tendo em vista o fluxo televisivo e a fusão constante de gêneros. Exemplifica essa constatação por meio de docudramas, programas de entretenimento que mesclam informações com elementos de teledramaturgia, utilizando atores para interpretar personagens reais e reconstituir crimes. Acrescenta também em seus estudos, uma Roda de Gêneros da Televisão Digital Interativa (ARONCHI DE SOUZA, 2013) que visa ajudar na classificação de conteúdos multimídia.

Nesse ponto, é importante não tomar docudrama e telejornalismo como equivalentes. O primeiro se assume como forma híbrida, combinando informação e encenação, enquanto o telejornalismo, embora também organize personagens, conflitos, offs, imagens de arquivo e montagem, ancora sua promessa em um contrato jornalístico de referência ao mundo real. Quando imagens originalmente exibidas pela Globo e por outras emissoras são retomadas décadas depois em uma série de streaming, elas deixam de funcionar apenas como registro do acontecimento e passam a integrar novos encadeamentos e sentidos em outras telas.

Se Aronchi de Souza (2015) categoriza os programas de TV de forma mais pragmática, Jost (2007, p.61) irá complementar essa proposta de etiqueta de emissões de gênero, relativizando-a. Segundo o autor, documentário, docudrama, docuficção e outros gêneros partem de diferentes perspectivas de classificação: apresentação, materialidade, ao vivo e os mundos televisivos que se articulam em diferentes registros – o real, a ficção e o jogo. Para Jost, essa última opção (dos mundos) é uma teoria mais racional e prática para a classificação dos programas, abrangendo a mistura deles, de gêneros e tons. O professor francês de audiovisual e estudos televisivos também frisa que a construção dos mundos dos programas começa antes de sua transmissão, com a escolha dos nomes e a conexão com um universo de significado. Dessa forma, defende que “desconstruir a promessa da emissora é o primeiro passo para a análise” (2007, p.73). Essas concepções têm aproximado seus estudos de autores brasileiros – como Arlindo Machado (1984; 2005) e Suzana Kilpp (2010) – que nas últimas décadas têm contribuído para retirar a televisão dos ajuizamentos ideológicos para compreensão e problematização.

3 AUDIOVISUAL SÉRIE COM PERSPECTIVA DE GÊNERO

O audiovisual tem papel significativo na construção da sociedade e na formação de identidade. Através de filmes, programas de televisão, documentários e outros formatos, somos expostos a uma variedade de histórias, culturas, perspectivas e experiências que nos ajudam a compreender e a interpretar o mundo social ao nosso redor. Essas produções nos ajudam a ampliar nosso conhecimento sobre diferentes realidades e a desenvolver empatia e compreensão por pessoas e situações que podem ser diferentes das nossas. São uma ferramenta essencial no papel da construção das normas sociais, seja pelo reforço de estereótipos prejudiciais e desigualdades sociais ou por desafiar essas noções e promover a diversidade e a inclusão.

Por meio da recuperação de diferentes abordagens teóricas sobre o fenômeno da midiaticização, Vera França (2020) explica que vivemos em uma sociedade na qual as produções audiovisuais e tecnologias de comunicação influenciam e transformam a cultura em uma relação mútua. Os meios de comunicação não apenas transmitem mensagens, mas também modificam as próprias condições da percepção, cognição e interação social; envolvendo transformações em níveis macro, como a formação de um "quarto bios" como sugere Sodré(2002).

Embora a mídia não seja a única responsável pela formação de nossas identidades(HALL, 2006), não podemos negar seu poder de alterar ou fortalecer valores e crenças - abarcando as construções do que é ser mulher(BEAUVOIR, 1970). Essa inquietação sobre como as produções audiovisuais contextualizam as desigualdades existentes entre homens e mulheres é um tema recorrente , por exemplo, em pesquisas desenvolvidas no Núcleo de Jornalismo e Audiovisual da UFJF(NJA), vinculado à rede TeleJor, que têm por objetivo analisar em que medida e como o viés do gênero está presente em telenovelas, telejornais e séries.

Em especial, podemos mencionar a dissertação da jornalista Bárbara Torisu Lemos(2021) que faz um estudo sobre a representação de gênero na telenovela *Orgulho e Paixão*, por meio da protagonista Elisabeta e as personagens femininas da trama; o artigo “Violências contra a mulher em tela: Dramaturgia do telejornalismo e perspectiva de gênero como estratégias de desvelamento de desigualdades”, produzido e apresentado pela coordenadora do NJA e docente do curso de Jornalismo e do PPGCOM da UFJF, Iluska Coutinho(2021) no 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação; a investigação de Bárbara Garrido de Paiva Schlaucher para o III Congresso Televisões intitulada “Conte Histórias Como Uma Garota: A Dramaturgia Do Telejornalismo a partir de uma Perspectiva de

Gênero” e o trabalho de conclusão de curso de Veruska Yasmim Paião Rocha (2021) que tem como proposta perceber como as violências físicas e simbólicas contra mulheres se apresentam nas edições do Jornal Nacional um período da pandemia da Covid-19.

Compreendendo que a TV não está morta, pelo contrário, só está expandindo seu alcance e popularidade(MILLER, 2009) e assumindo a perspectiva de Raymond Williams(2017) da TV como tecnologia cultural, nos debruçarmos sobre como o telejornalismo e as narrativas audiovisuais podem não apenas refletir desigualdades sociais voltadas para a perspectiva de gênero como também apresentar um papel protagonista de transformação, sobretudo em casos de feminicídio, em que existe uma culpabilização das mulheres pelo crime que lhes tirou a vida (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2021).

Em Williams (2017), a experiência televisiva não se limita a unidades isoladas, mas se organiza como fluxo: uma sequência contínua em que programas, chamadas e intervalos compõem a experiência de assistir televisão. No streaming, essa lógica se transforma. A grade linear cede espaço à fruição sob demanda, mas a continuidade reaparece na serialidade dos episódios, nas aberturas, chamadas e mecanismos que conduzem de uma parte a outra. Essa diferença é importante para pensar Pacto Brutal, em 2022, em contraste com De Corpo e Alma e com o telejornalismo de 1992.

No livro “Las Palabras tienen sexo: introducción a un periodismo conn perspectiva de gênero”, da Artemisa⁶, as jornalistas organizadoras Sandra Chaer e Sonia Santoro(2007) destacam as conquistas das mulheres no campo das comunicações e a inclusão de temas antes invisíveis como a violência doméstica e a busca por maior equidade de gênero nas práticas comunicativas. No entanto, reconhecem que ainda enfrentamos desafios em termos de mudança cultural e democratização dos meios de comunicação, sendo necessário o reconhecimento da comunicação como um direito humano.

As autoras enfatizam a importância de analisar as notícias a partir de uma perspectiva de gênero, considerando como mulheres e homens são afetados de maneiras diferentes pelo mesmo fato ou situação, e apontam para o fato da transversalidade dos temas de gênero ainda não ser uma realidade nas redações. Além disso, também destacam a necessidade de discutir a formação que jornalistas e comunicadores recebem, tendo em vista que são esses os profissionais que preenchem as páginas dos jornais que lemos diariamente e editam os noticiários que moldam nossa visão da realidade.

⁶ Uma associação civil que oferece serviços de comunicação com foco de gênero desde janeiro de 2005 e promove a compreensão de como o gênero impacta a vida de mulheres e homens.

Na tentativa de construir uma sociedade mais igualitária e preencher essas lacunas de formação, as acadêmicas propõem o desafio de repensar as produções que envolvem as mulheres e homens, por uma perspectiva de gênero, levando em consideração a construção social de seus papéis. Essa abordagem visa questionar estereótipos de gênero e destacar as desigualdades existentes na sociedade. Sandra Chaher(2007, p.125), no capítulo “Transversalización del enfoque de género” [Integração da abordagem de gênero], recorre a Katrin Gothmann para explicar a fundamentação dessa perspectiva. Segundo a acadêmica, tudo se pauta na diferença entre sexo e gênero. Enquanto o sexo se refere às características biológicas que distinguem homens e mulheres, o gênero se reporta às diferenças socioculturais entre eles. Essa atribuição de papéis de gênero às mulheres além de ser um comportamento aprendido, acaba sendo uma prática discriminatória, pois limita suas posições na sociedade em relação aos homens e impedem que sejam economicamente ativas e ocupem posições de poder na sociedade.

À vista disso, Gothmann elucida que a abordagem de gênero é um olhar transversal que perpassa todos os setores sociais e, conseqüentemente, a mídia. Para utilizar esses óculos, duas perguntas devem ser levadas em consideração: “o problema relatado afeta a vida de mais de uma parte da população?”; “existem diferenças nesses campos entre mulheres e homens?” Se as respostas forem positivas, é oportuno explorar o assunto sob uma perspectiva de gênero, esquadrinhando outras questões como classe social, raça, etnia, nacionalidade, religião e preferência sexual. A ideia é observar os fatos considerando sua diversidade, tendo em conta que “[...] a mídia é uma das instâncias mais fortes de socialização(ao lado da família e da escola) e por isso a construção que ela faz dos fatos vai determinar consideravelmente o universo simbólico da sociedade” (CHAHER, 2007, P.134, TRADUÇÃO NOSSA). É uma nova lente que ao invés de substituir os homens pelas mulheres, inclui ambos os gêneros de forma ampla, o que é fundamental para alcançar a equidade de gênero.

Por isso, os marcadores de gênero, raça, classe e religião não devem ser observados isoladamente, mas como dimensões que podem se atravessar na produção de visibilidades, estigmas e desigualdades.

Em “La práctica del periodismo de género” [A prática do jornalismo de gênero], Sonia Santoro(2007, p.137), enfatiza que se quisermos fazer jornalismo com perspectiva de gênero teremos que adicionar esse viés aos valores tradicionais das notícias da novidade, atualidade, importância e proximidade. Elucida também a importância de diversificar as fontes que, frequentemente, são institucionais e acabam por reproduzir o imaginário sexista de forma

sistemática e propõe a adoção de fontes como estatísticas, ONGS, organizações sociais, centros de apoio ao estudo de mulher, especialistas(psicólogos, sociólogos) e testemunhas.

Essa questão das entrevistados reflete o fato de que o jornalismo com perspectiva de gênero adota um ponto de vista sobre os assuntos abordados (2007, p.141) e não é regido por uma objetividade absoluta como defende o jornalismo tradicional. Sua aplicação não se limita apenas ao uso de linguagem não sexista(perpetuadas por meio de ditados, histórias, músicas, humor e piadas) mas abrange palavras, imagens, contextualização, enquadramento e nomenclaturas.

Em termos práticos, Santoro sugere a adaptação de alguns vocábulos. Alguns exemplos são adesão de palavras neutras, a substituição da palavra homem com sentido universal e genérico para referir-se tanto a homens e mulheres pela adição da palavra mulher ou da substituição de expressões como “os direitos do homem” para “direitos humanos” e senhora e senhorita(associado ao estado civil) para meninas/mulheres(sem correspondência ao par feminino). No tocante à imagem, provoca os leitores a refletirem sobre que tipo de figura predomina as mulheres nos meios de comunicação. Elas reproduzem papéis tradicionais associados à sensibilidade, santidade idealizada, características pessoais(emocionais, submissas, reconciliadoras) e/ou, também, as apresentam como objetos sexuais? Essa última opção geralmente ocorre tanto explicitamente com gravuras de mulheres atraentes e despidas sendo usadas para vender produtos, quanto implicitamente, com a ideia de que a aparência física é crucial para o sucesso das mulheres.

Também pautada nas ideias de Gothmann, escritora de Manual de gênero en el periodismo, Santoro cita a política como um exemplo de um espaço que as mulheres são, muitas vezes, definidas por sua aparência e gostos estéticos. Para combater essa objetificação, a pesquisadora recomenda algumas atitudes como equilibrar o número de fotografias entre protagonistas femininos e masculinos, evitar representações tradicionais como meninas brincando de boneca/ cozinha e meninos brincando de cowboy/carro; mostrar mulheres exercendo diferentes profissões, representadas majoritariamente por homens e também fugir do estereótipo de “mulher de biquíni”, que percebemos dos reality shows às narrativas hollywoodianas das últimas décadas. A escritora alerta que também é importante analisar tanto a linguagem escrita quanto a linguagem visual, audiovisual, visto que ambas podem reproduzir desigualdades de gênero.

Com relação às recomendações para o tratamento do flagelo social da violência contra a mulher, Sonia Santoro reforça que jornalistas e comunicadores desempenham um papel fundamental na promoção e proteção dos direitos humanos. Nesse sentido, chama atenção para

a contextualização das histórias e o uso de terminologias adequadas na esfera tanto na esfera pública como na privada. Antes de apontar erros recorrentes da imprensa, rememora que, em geral, os jornais tendem a se concentrar em particularidades bárbaras das histórias ao invés de fornecer ferramentas que ajudem meninas e mulheres que passam por situação semelhante. Referenciada em manuais e relatórios de instituições que debatem sobre o assunto, traça as seguintes recomendações ao cobrir casos de violência de gênero.

O primeiro ponto é tratar as mulheres sem intimidade forçada, conforme orienta a linguagem jornalística. Isto é, ao invés de usar diminutivos/apelidos para se referir às vítimas, nomeá-las com o primeiro nome e sobrenome; também evitar jogos de palavras que possam expressar humor ao se referirem a um crime grave.

A segunda orientação é referente à apresentação de motivos imprecisos para ataques e assassinatos como ciúmes, raiva do parceiro ou crime passionai. Em muitos casos, esses crimes são atribuídos a um fato isolado, como o início de um processo de separação. Contudo, esses ataques são, na verdade, resultado de crenças subjacentes à violência de gênero, onde os agressores veem as mulheres como propriedade e acreditam ter o direito de fazer o que quiserem com elas. A escolha de palavras e frases podem ou combater a violência contra a mulher ou justificá-la.

Terceira diretriz tem a ver com o uso do termo “crime passionai”, que não deve ser usado para descrever crimes motivado por ciúmes doentio. É importante não tratar cada crime como um evento isolado, mas sim como uma série de casos de violências contra as mulheres, que ocorrem em todas as esferas sociais e tem como agressores homem de aparência normal, sendo exceção delitos em que o abusador tenha perfil patológico.

Por último, é importante sinalizar se existem medidas legais em vigor para proteger as vítimas e se estas estão sendo cumpridas ou não. Deve ficar claro que a ineficiência está na justiça e não na corajosa ação de denunciar abusos. Ao relatar esses casos, é recomendado publicar a opinião de especialistas e o depoimento de envolvidos, a fim de esclarecer conceitos e evitar o sensacionalismo, e também proteger a identidade das vítimas, respeitando sua privacidade e segurança. Em síntese, Santoro enfatiza que é significativo o cuidado com a escolha da música (se tem de letras amorosas ou de terror); verificar as reconstruções e dramatizações são úteis e evitar imagens televisivas mórbidas. Para fornecer uma visão mais abrangente sobre como a violência de gênero é tratada no campo do jornalismo, a autora inclui uma entrevista conduzida pela jornalista Silva Molina com a experiente repórter policial Martha Ferro, que foi publicada no Artemisa Notícias. Entre as condutas que Marta destaca ao noticiar crimes de violência contra a mulher está a estratégia de não dar espaço para os agressores,

mostrar as fotos em que as mulheres estavam desfiguradas, além de deixar claro sua opinião, sua visão de mundo, enquanto escreve, já que - para ela - não existe jornalismo objetivo.

Dialogam com essas abordagens o manual da organização Comunicación e Información de la Mujer (CIMAC) de 2009 republicado em 2011 com o apoio da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e o Manual Universa para Jornalistas (2020), que reúne diretrizes e boas práticas necessárias à cobertura da violência contra a mulher. Com o objetivo de oferecer à comunidade jornalística reflexões, alternativas e ferramentas para um trabalho profissional com perspectiva de gênero, ambos enfatizam, assim como Chaer e Santoro(2007), que o conceito de objetividade como princípio jornalístico está ultrapassado, tendo em vista o poder de leitura da realidade conferida ao meio.

Ao fazer uma revisão sobre as novas realidades dos tratamentos de notícias que levaram ao surgimento do jornalismo com perspectiva de gênero, o Manual da CIMAC(2011) também contextualiza que os meios de comunicação aumentaram sua influência no decorrer dos anos - tanto na formação da opinião pública como na criação de um mundo virtual que substitui a realidade. De acordo com Kapuscini, (2003 apud CIMAC, 2011, p.30, TRADUÇÃO NOSSA): “O grande problema surge quando, ao longo do tempo, esse acúmulo de construções midiáticas nos faz viver cada vez menos na história real e cada vez mais na história fictícia[...]”. Esse cenário pode vir a ser um eventual problema na medida em que a TV pode propagar versões de histórias imprecisas e inverossímeis, se contrastando com documentos originais e se ancorando em imagens distorcidas das mulheres.

Apesar de atualmente as mulheres estarem saindo dos espaços privados nos quais que foram tradicionalmente socializadas, ocupando espaços públicos(antes destinados apenas a homens) e, dessa forma, aparecendo mais na mídia, ainda estão longe de estar representadas em termos de paridade com os homens. Quando representadas são embasadas em estereótipos tradicionais como feminilidade e sensibilidade em contraposição aos seus algozes que possuem uma imagem de pessoas doente, presas ao vício (consumo de álcool e/ou drogas) e ao ciúme, situações que são aceitas como justificativa para violência sem penalizações. Somado a essa receita, também temos a vida das mulheres na esfera pública que é constantemente examinada e usada para prejudicá-las ou explorar sua vitimização.

Bach Arús, Marta, et al(2000, apud CIMAC, 2011, p.52-53) explica que a dicotomia é uma outra marca presente nas representações de mulheres. Por meio de construções linguísticas, como metáforas, adjetivos e metonímias, ideias de arquétipos são evocadas no imaginário coletivo. Geralmente, essas construções vêm materializadas em dois aspectos distintos: positivo

e negativo. Quando não são configuradas como boazinhas são projetadas como más; quando não vítimas são culpadas. De acordo com a pesquisadora e outros autores,

A descrição de um estereótipo positivo projeta uma sombra negativa que lembra à pessoa a dualidade da imagem. Uma dualidade clássica é a da virgem e da “prostituta” e uma das elaborações misóginas mais conhecidas é a da mulher como anjo da pureza ou como incitadora do pecado. Este funcionamento dicotômico nos estereótipos que afetam as mulheres permite que, mesmo utilizando um estereótipo positivo, as profundezas do inconsciente os decodifiquem acrescentando uma contrapartida negativa. A dupla comparação também pode ocorrer a partir desse genótipo masculino, de modo que as características masculinas são definidas positivamente e as femininas negativamente. Um exemplo disso é ilustrado com um antigo axioma freudiano que garante que os homens são ativos e as mulheres são passivas, quando se diz que os homens são racionais e as mulheres emocionais ou que a objetividade é masculina e a subjetividade feminina.

Nesse sentido, vale dizer que ao optar por utilizar estereótipos (ideias empacotadas baseadas e preconceitos) que reduzem, simplificam ou anulam o papel das mulheres, os jornalistas estão contribuindo para a discriminação do gênero feminino e não cumpre o objetivo do jornalismo que é de fornecer explicações significativas sobre situações, eventos e pessoas.

Aproximando de uma perspectiva mais próxima da proposta de análise dessa dissertação, Iluska Coutinho e Ariane Pereira (2021) sugerem a inclusão das questões de gênero como um critério de avaliação da qualidade da informação no jornalismo audiovisual. As autoras argumentam, baseadas nos estudos de Paulo Freire, que uma abordagem educativa incorporada à forma narrativa característica do jornalismo audiovisual poderia desconstruir estereótipos de identidade feminina e contribuir para a promoção de comportamentos não sexistas por meio do telejornalismo. Nas palavras de Coutinho e Pereira (2021, p. 87),

[...] o telejornalismo, por meio da incorporação do enfoque de gênero pela sua dramaturgia própria, assumiria, ainda, um papel pedagógico, orientando a sociedade na desnaturalização de questões culturais arraigadas, transformando os modos de ler, ser e estar no mundo. [...] Tal perspectiva assume que o jornalismo é uma forma de conhecimento [...], ao narrar o mundo e um modo de conhecê-lo, os telejornais por meio da dramaturgia do telejornalismo atuam como poder, agenciam uma dada governamentalidade. A proposição da perspectiva de gênero como um elemento capaz de estimular a produção de noticiários e produtos jornalísticos audiovisuais em direção à uma sociedade com mais equidade, nas telas e para além delas, dialoga com os saberes necessários apontados por Paulo Freire em *Pedagogia da Autonomia* (1996).

Partindo das questões de gênero como item de qualidade informacional, as autoras também propõem, de forma prática, uma série de questionamentos que os jornalistas podem fazer ao construir narrativas sobre casos de feminicídio. Essas perguntas incluem: o texto aborda as mortes como resultado da discriminação de gênero e da cultura patriarcal em nossa sociedade? As motivações dos crimes são minimizadas ou relativizadas com base no comportamento das vítimas? O texto oferece orientações sobre as diferentes formas de violência contra as mulheres e como combatê-las ou denunciá-las? São mencionadas políticas públicas e leis que visam proteger as mulheres e promover a equidade de gênero?

Por sua vez, em busca de boas práticas na cobertura da violência contra a mulher, o Manual Universa para Jornalistas (2021) sugere, entre outras reflexões, que profissionais da mídia busquem abordagens mais empáticas, que respeite a dor dos familiares, ouça o advogado das vítimas, humanize a história não limitando à história da vítima apenas ao crime, foque na mulher, não ajude a culpar a vítima, não justifique o agressor, não faça descrições desnecessárias, dê nome ao crime, evite o tom policial, aponte as falhas do Estado, informe os caminhos de denúncia e acolhimento, não use imagens que reforcem estereótipos, chame o acusado com a nomenclatura correta, fuja de títulos caça cliques, não deixe margem para dúvidas e evite mostrar fotos do crime. A necessidade de evitar a ilustração de reportagens com imagens de corpos dilacerados é justificada principalmente pelo fato de que tais imagens não fornecem informações jornalísticas relevantes e violam a privacidade e a intimidade das mulheres, além de revitimizar tanto as vítimas diretas quanto as indiretas. Embora essas fotos possam causar impacto, elas não contribuem para promover uma análise crítica do fenômeno, que deveria ser sempre nosso objetivo como jornalistas (UOL, 2020, p.19).

Em linhas gerais, podemos afirmar que adotar a perspectiva de gênero é garantir a visibilidade de questões como feminicídio que ganharam valor-notícia com o passar dos anos porque passou a ser reconhecido como uma problema sócio-cultural e, portanto, necessitava de políticas públicas. Nesse sentido, Pereira e Caleff (2020, p.10) explicam que “[...] A construção de políticas com mais equidade de gênero também estão relacionadas a como os crimes (principalmente de violência contra as mulheres) são noticiados.

3.1 Imagem como testemunha e documento

A imagem, principalmente a da fotografia, tem um papel importante na sociedade moderna ao contribuir para a construção da realidade. Presente nas reuniões do grupo de pesquisa Sinestelas(UFJF) essa temática é analisada por meio de diferentes autores como Susan

Sontag(2004), Barthes e Walter Benjamin. Ao recorrer aos estudos da primeira estudiosa, por exemplo, Jhonatan Mata destaca que vivemos em um mundo inundado de imagens e precisamos refletir criticamente sobre seu significado. Embora ainda haja um resquício do mito da caverna que nos leva a enxergar fotos como meros espelhos da realidade, as imagens fotográficas configuram novos códigos visuais e políticas de observação, estimulando um exercício de conhecimento e, por consequência, poder. Para Richard Avedon(apud Sontag, 2004, p.102), as fotografias possuem uma realidade que vai além do que as pessoas podem perceber, um realismo que não se baseia no que realmente existe, mas sim na nossa percepção individual. O ato de registrar uma imagem com a câmera pode libertar ou incriminar, justificar ou distorcer, pois há uma vontade de capturar a realidade. A câmera revela uma realidade desprevenida.

Nessa perspectiva, Mata frisa que o valor documental e testemunhal da fotografia está associado ainda em 2024 nos dossiês policiais, nas publicações impressas ou nas redes sociais como o Instagram por aquilo que Sontag já indicava como “miniaturas de uma realidade”, mesmo que esse real esteja progressivamente discutível e “filtrado”.

Mesmo no campo da fotografia documental, conhecida por fotojornalismo, onde se busca capturar a realidade de forma objetiva, podemos perceber que os fotógrafos têm sua própria abordagem e estilo. Alguns têm temas de interesse recorrentes, criam narrativas visuais ou utilizam técnicas específicas que tornam suas obras facilmente reconhecíveis e distintas. Dessa forma, podemos dizer, que em uma sociedade que transita entre o público e o privado, a câmera é uma ferramenta poderosa tanto para apreender a realidade como para transformá-la.

Apesar da noção sedutora de que a fotografia é uma representação fiel, Mata destaca que é importante considerar os diferentes elementos que influenciam a imagem, como o ângulo escolhido, a exposição, o enquadramento e a iluminação. Essas escolhas podem criar significados e padrões que se assemelham às técnicas utilizadas na pintura e no desenho. Elucida que assim como Roland Barthes menciona em seu livro "A Câmara Clara", a fotografia tem um aspecto expressivo, e a percepção pessoal de quem observa a imagem é fundamental para sua interpretação. Para Barthes, a fotografia não se restringe apenas a um registro documental, mas também é uma representação da realidade que foi capturada pela câmera. Ao contrário da pintura, que pode retratar a realidade sem ter uma referência real, na fotografia podemos afirmar que a coisa fotografada realmente existiu. Dessa forma, a fotografia tem um valor documental e testemunhal, permitindo que vejamos não apenas uma lembrança, mas o próprio passado. É como se nos tornássemos o ponto de referência, calculando vivos e mortos, em um exercício de ver que também tem um aspecto metafísico. Portanto, além de considerar seu lugar na arte e na comunicação, entendemos que seja importante reconhecermos que a

essência da fotografia está na sua capacidade de capturar o "ser" daquilo que foi fotografado, ou seja, o fato de que isso realmente aconteceu.

Ao fazer um mapeamento histórico, Mata contextualiza que a fotografia, desde o seu surgimento como passatempo para os ricos e inventores do século XIX até as manipulações digitais atuais, é uma combinação de arte, documentação, rituais sociais e poder. O pesquisador atesta que é, a partir delas, que as pessoas constroem crônicas visuais de suas vidas, famílias e grupos sociais que permitem as pessoas possuírem um passado irreal, criando uma conexão com um presente-futuro em que a ocupação de espaços se torna uma atividade marcada por inseguranças. Apesar das fotos servirem como prova de que algo aconteceu, documentando experiências e cumprindo programações, seu valor excede ao registro. Elas também despertam consciência política e exigem fluência midiática e visual para serem compreendidas em sua totalidade, conforme defende o professor de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás Raimundo Martins (2012, p.70). Sem essa habilidade, conforme aponta Sontag, as fotos serão experimentadas como irreais visto que as fotos podem tanto despertar a consciência das pessoas quanto amortece-la, banalizando o horrível.

Ao recuperar diferentes autores que discutem aspectos da fotografia, incluindo seu papel como fonte de informação e controle, sua relação com o mundo e sua capacidade de criar realidades ficcionais, sua significação política e sua interpretação dependente do conhecimento prévio do observador, bem como a importância de questionar os códigos e funções da fotografia; Mata esclarece que Roland Barthes entende a fotografia como forma de aprendizado sobre diferentes culturas e costumes e explica que Flusser a enxerga como meio de informação e controle. Para o filósofo checo-brasileiro, ao analisar uma imagem, devemos nos perguntar o que se projeta daquela imagem em direção ao mundo, o contexto que afeta, em vez de nos perguntar sobre sua relação com o objeto fotografado. Phillipe Dubois, por sua vez, argumenta que as tecnologias digitais enfraquecem a oposição entre imobilidade e movimento na fotografia e no cinema. Ele vê a transição de uma imagem-rastro para uma imagem-ficção, que existe em paralelo ao mundo real. Nesse cenário de "pós-fotografia", a fotografia deixa de ser vista como vestígio do mundo e passa a ser pensada como uma invenção em si.

Com relação a significação política da fotografia, Walter Benjamin argumenta que a imagem não pode representar tudo e está condicionada ao conhecimento prévio do observador. Aumont e Barthes afirmam que não há um olhar inocente na fotografia e que ela não é apenas um registro do real, mas também uma criação que configura a realidade, tal como alerta Rosângela Rennó. A pesquisadora não só problematiza os códigos e funções da fotografia, especialmente em relação à memória e aos apagamentos como nos alerta para as ideologias e

intenções ocultas nos aparatos fotográficos. Em síntese, é fundamental reconhecer e valorizar tanto o caráter de referência quanto o texto fotográfico em si. Ao trazer essas perspectivas para as nossas pesquisas, estamos proporcionando às nossas análises uma compreensão mais profunda do poder e da importância da fotografia como uma forma de comunicação e expressão que é muito mais do que simplesmente uma referência visual, mas carrega consigo uma história, um contexto e uma narrativa própria

4 A NOVELA DO TELEJORNAL E O TELEJORNAL NA NOVELA

A telenovela é um gênero televisivo amplamente popular, campeão de audiência na TV Brasileira. De acordo com Odina Fachel Leal(1983), esse fenômeno emblemático do país, costumeiramente tratado como "obra aberta" produz conteúdo para um público em massa e se consolida como um símbolo cultural fundamentado em valores dominantes.

Segundo Esther Hamburger(2011), as telenovelas são seriados comerciais exibidos seis vezes por semana em horário nobre, feitos para um público imaginado como feminino, mas assistidos por um público composto, em sua fase mais popular, em 40% de audiência masculina, tornando-se um espaço privilegiado de interpretação do Brasil. Proveniente de tradições populares e de grande alcance, as telenovelas, conhecidas também como novelas, tem suas raízes nas radionovelas populares na América Latina e são inspiradas nas soap operas americanas. A pesquisadora explica que, apesar de apresentarem tramas românticas e melodramáticas, diferente das soap opera que apresentam duração prolongada, as telenovelas têm duração limitada de alguns meses. Presentes na programação de TV desde 1950, inicialmente sendo transmitidas ao vivo e não ocupando horário nobre, se tornam populares a partir dos anos 1960 com a introdução de novelas diárias que além de abordarem questões sociais contemporâneas, ambientar as tramas em locais significativos no Brasil.

Para Aronchi de Souza(2015, p.90), esse programa também chamado na literatura especializada de teledramaturgia retrata momentos da história, dita costumes, influência artes diversas e presta serviços sociais, se conectando à vida das pessoas de diferentes faixas etárias e classes sociais. Caracterizado pelo formato em capítulos diários, segmentados, com duração média de 30 a 40 minutos, “[...] o gênero telenovela desafia o conceito de telespectador passivo ou de TV como fonte de alienação, visto que o brasileiro percebe que sua vida está sendo retratada nos folhetins diários”. De acordo com a professora titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Maria Immacolata Vassallo de Lopes(2008), as novelas conseguem despertar um senso de pertencimento e de identificação nos telespectadores por explorar diferentes períodos de tempo, conectando-se ao passado, presente e futuro através da criação de eventos e situações emocionantes. Em virtude de sua capacidade de representar diferentes grupos sociais e oferecer uma visão dessas representações, a pesquisadora atesta que esses programas desempenham um papel importante na formação da identidade nacional se configurando como uma narrativa da nação.

O teórico da comunicação Jesus Martin-Barbero (1997), dedicado a entender a recepção no contexto da produção televisiva latino-americana, explica que a telenovela escapa da função

meramente de entretenimento e influencia a formação da opinião pública ao debater assuntos sociais para as camadas populares que se veem representadas nas tramas. Assim as telenovelas espelham a realidade do cotidiano, abordando conflitos familiares, políticos e temas sociais que atraem um grande público.

Segundo o pensador, esses programas ajudam a reconstruir dinâmicas familiares e a reconfigurar a temporalidade social, diferenciando o tempo do trabalho do tempo de lazer. Na televisão, o tempo fragmentado representa o cotidiano, não o trabalho. O que, em outras palavras, significa que eles desempenham um papel de mediação entre o tempo do capital e o tempo da vida cotidiana.

Para o autor, a telenovela é um fenômeno de comunicação que, ao contrário de outros programas de televisão, se baseia em uma estrutura narrativa melodramática para contar histórias envolventes, buscando criar uma conexão emocional com o público, se tornando um produto cultural altamente consumido, pois é capaz de despertar emoções intensas nos telespectadores.

Ao contextualizar a narrativa melodramática - característica das telenovelas - Martín-Barbero explica que o melodrama teve origem no final do século XVIII, principalmente na França e na Inglaterra, como uma forma popular de teatro que abordava os novos padrões morais e comportamentais da época. Essas peças teatrais representavam a grande parte da população, que se identificava com os personagens e histórias retratadas. No entanto, com a proibição do governo à encenação de peças populares, levou os teatros oficiais a serem destinados apenas à classe alta e a espetáculos baseados em obras literárias. Como consequência, as representações populares foram realizadas nas ruas e avenidas das cidades, sem diálogos, conhecidas como pantomimas, encenações ao ar livre que retratavam o cotidiano do povo, sua cultura e costumes. Esse modelo permitia que o público se identificasse com as encenações, o que despertava emoções intensas nas pessoas.

As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensacionalidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas emoções. (...) Antes de ser um meio de propaganda o melodrama será o espelho de uma consciência coletiva. (BARBERO, 1997, p. 158).

O melodrama, que era uma forma de teatro muito popular naquela época, se tornou uma modalidade de arte voltada para as massas. Esse gênero teatral posteriormente se expandiu para

o rádio e a televisão. Ao contrário das encenações teatrais da alta nobreza, o melodrama era marcado por agitação, emoção intensa e expressões corporais dramáticas.

Tendo como eixo central quatro sentimentos básicos – medo, entusiasmo, dor e riso – a ele correspondem quatro tipos de situações que são ao mesmo tempo sensações – terríveis excitantes, ternas, e burlescas – personificadas ou “vivas” por quatro personagens – o Traidor, o Justiceiro, a Vítima, e o Bobo – que ao juntar-se realizam a mistura de quatro gêneros: romance de ação, epopéia, tragédia e comédia. Essa estrutura nos revela no melodrama uma tal pretensão de intensidade que só pode alcançar à custa da complexidade. (BARBERO, 1997, p. 162).

Nesse contexto, o melodrama - gênero mais expressivo da América Latina - se destaca como uma estratégia de comunicação, onde é possível analisar os processos comunicativos e as mediações envolvidas. Barbero(1997) ressalta que as telenovelas, além de serem produtos culturais, estão conectadas à realidade social das pessoas, através das representações sociais. Néstor García Canclini(1998), por sua vez, complementa que a telenovela também está relacionada ao consumo simbólico. Ele argumenta que, ao assistir telenovelas, as pessoas estão consumindo não apenas entretenimento, mas também valores, ideais e representações sociais, já que - como falamos - ela apresenta modelos de comportamento, estilos de vida e visões de mundo que são internalizados pelo público, influenciando suas próprias práticas e identidades. Douglas Kellner (2001, p. 09) ressalta que “a cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades

tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global”. Assim, as telenovelas se apresentam como um meio de comunicação que nos permite compreender as características das personalidades que estão emergindo no Brasil ao longo dos últimos anos, desde a introdução da televisão na década de 1950.

Os modelos de homem e mulher, de namoro e casamento, organização familiar, divulgados pela novela e sucessivamente atualizados, amplificam para todo o território nacional as angústias privadas das famílias de classe média urbana do Rio de Janeiro e São Paulo. A novela estabelece padrões com os quais os telespectadores não necessariamente concordam mas que servem como referência legítima para que eles se posicionem. A telenovela dá visibilidade a certos assuntos, comportamentos, produtos e não a outros; ela define uma certa pauta que regula as interseções entre a vida pública e a vida privada (HAMBURGUER, 1998, p. 443).

Considerando as telenovelas como influenciadoras na formação da identidade nacional e como elas desempenham um papel fundamental na comunicação, permitindo-nos compreender

como a sociedade brasileira percebe essas representações, abordaremos como a TV se estabelece como o meio que fala para diferentes segmentos da sociedade, faixas etárias e regiões (HAMBÚRGUER, 2011). E, sobretudo, como as telenovelas funcionam como espelhos sociais, onde os produtos apresentados ficcionalizam o que se pressupõe como realidade, com maior frequência a partir da década de 90.

Além disso, vamos compreender como sugere Thomé(2005, p.37) a relação mutualística entre telenovela e jornalismo, em que um complementa o outro. Se os fatos do cotidiano influenciam na construção das narrativas das telenovelas, a telenovela também ganha status nas matérias jornalísticas.

4.1 A telenovela nos anos 90: a produção de Glória Perez

Ao estudar sobre a relação entre a teledramaturgia e a imprensa, Cláudia Thomé(2005,p.52) explica que, a partir da década de 90, o valor das telenovelas como um registro histórico do cotidiano adquire uma perspectiva renovada. Segundo a pesquisadora, foi nesse período que o Brasil teve maior maior liberdade de expressão sem a influência da censura política; o que favoreceu que “as telenovelas se tornassem um espelho sem censura, pautando o noticiário, e chegando ao novo século com o direito de participar dos acontecimentos e de criar fatos” (THOMÉ, 2005, p.53). A partir da compreensão que a década de 1990 foi um período marcante para as telenovelas no Brasil, principalmente para as produções da Rede Globo, que consolidou seu domínio no mercado televisivo⁷, iremos rememorar e mapear de que forma as novelas exercem grande influência na sociedade brasileira, ditando tendências de consumo e comportamento. Uma das principais características das novelas é a popularização de bordões, frases ou expressões marcantes que se tornaram parte do vocabulário popular. Esses bordões são repetidos pelos personagens das novelas e acabam sendo adotados pelo público em geral, ficando na boca do povo. Exemplos famosos são os bordões “Oxente, my God”, popularizado por uma das grandes vilãs de Aguinaldo Silva, Maria Alivia, de 'A Indomada' (1997), interpretada por Eva Wilma; “Jamanta não morreu”, falado pelo personagem Jamanta, interpretado por Cacá Carvalho, em 'Torre de Babel' (1998); “Não é brinquedo, não!” criado por

⁷ Nos anos 90, as novelas eram um dos programas mais assistidos pelo público brasileiro, e algumas delas alcançaram índices de audiência impressionantes. De acordo com o site do jornal Correio Brasiliense, as dez novelas mais populares da história do Brasil são Roque Santeiro(1985-1986), Tieta(1989-1990), Top Model(1989-1990), o Salvador da Pátria(1989), Pai Herói(1979), Rainha da Sucuta(1990), Renascer(1993), Dancing'Days(1978-1979), Pedra sobre Pedra(1992) e Vale Tudo(1988-1989). Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/webstories/flipar/2023/11/6658041-essas-sao-as-10-novelas-com-maior-audiencia-da-historia-no-brasil.html>>.

Solange Couto que deu vida à personagem Dona Jura em ‘O Clone’(2001) e “Cada mergulho é um flash”, frase dita por Odete, interpretada por Mara Manzan, que não saía do Piscinão de Ramos - na mesma produção televisiva(GSHOW, 2021).

Além dos bordões, as novelas brasileiras sempre trouxeram expressões estrangeiras, que estimularam a população a aprender palavras de outros idiomas. Foi por meio de novelas como O Clone(2001-2002), Caminho das Índias(2009), Terra Nostra(1999-2000) e outras produções da Globo, que o país reproduzia habitualmente frases como "Inshallah", "are baba" e "amore mio", respectivamente. De acordo com o Gshow(2021), o portal de Entretenimento da Globo, na novela O Clone, ambientada em parte no Marrocos, além das palavras em árabe como “maktub” - estava escrito; “Inshallah” – queira Deus!; “haram” - pecado; “salaam aleikum” - a paz esteja contigo, “alaikum as-salaam” - e contigo também e “habibi” - querido, os brasileiros foram ensinados a falar expressões bem singulares no português como “queimar no mármore do inferno”, "mulher espetaculosa", "ser jogada no vento" e "fazer exposição da figura na medina".

Se na célebre novela "O Clone", de Glória Perez, os personagens usavam a expressão "arder no mármore do inferno", na novela "Caminho das Índias"(da mesma autora), a moda era dizer "queimar na pira", como faziam os indianos na novela. O tradicional "inshalá!" foi substituído pelo "are baba", uma exclamação que pode ser equivalente a "poxa!", "não brinca" ou "ah, não" e “Namastê” o cumprimento mais popular na Índia, que significa “O Deus em mim saúda o Deus em você”, foi adicionado ao vocabulário.

Ainda segundo o portal, nas telenovelas como Terra Nostra(1999-2000), Passione(2010-2011) e O Rei do Gado(1996-1997), os telespectadores tinham a oportunidade de mergulhar na cultura italiana, por meio de termos como “Amore mio” - meu amor; “Va bene”, utilizado para dizer "está bem" que se tornaram parte do vocabulário; “Gracie”, expressão de agradecimento, e prego, que significa "de nada".

Além desses jargões, encontramos esse intercâmbio cultural também em novelas como Salve Jorge(2012-2013) que aproximou a cultura brasileira da turca; em Belíssima(2005-2006), na qual Katina (Irene Ravache) e Nikos (Tony Ramos), personagens nascidos na Grécia, apresentaram para o público um pouco do vocabulário grego e Órfãos da Terra(2019), que trouxe a língua árabe por meio do casal Laila (Julia Dalavia) e Jamil (Renato Góes) que, na trama, desembarcam no Brasil para viver um romance que teve início no Oriente Médio.

Maria Lourdes Motter e Daniela Jakubaszko(2006) argumentam que, apesar de fatores como a censura durante a ditadura militar e as mudanças no perfil da emissora Rede Globo, a telenovela brasileira não sofreu mudanças drásticas em relação ao tratamento de temas sociais. há evidências de que sempre esteve presente uma tendência a abordar questões de relevância

social. Para as pesquisadoras, a telenovela desde sua gênese apresentou uma dimensão pedagógica que foi se desenvolvendo gradativamente ao longo do tempo, atingindo maior profundidade principalmente nas décadas de 1990 e 2000, sem rupturas causadas unicamente por interesses de audiência ou publicidade. discute os impactos econômicos das novelas brasileiras para além da publicidade direta ?. A dupla também argumenta que as novelas favorecem o crescimento de diversos mercados como o de exportações, produtos, música e moda. Ancoradas em Canclini(1998), as pesquisadoras defendem que as novelas criam uma "rede" que fomenta diversos setores da economia e cultura. E ainda influencia hábitos de consumo e estilos de vida da população.

Os lucros vão além dos anunciantes e patrocinadores. Expandem-se as exportações,

cria-se o lançamento e/ou popularização de diversas mercadorias como as bijuterias usadas por Jade (Giovanna Antoneli) em O Clone, só para citar um exemplo, agita-se o mercado editorial - através dos lançamentos e relançamentos de obras que serviram de base às narrativas das telenovelas e das revistas especializadas no gênero - e fonográfico - sem contar os dividendos da Som Livre -, o mercado da moda, o mercado financeiro de ações e investimentos - quem não se lembra da Boi Gordo, entre outras?...] Podemos contar ainda com a expansão de produtos, serviços e eventos ligados aos temas das telenovelas, como as festas de peão boiadeiro. Diversos estabelecimentos são abertos com nome que fazem referência às telenovelas. Também poderiam ser mencionados os lucros, para alguns, obtidos nos mercados informal e paralelo da pirataria. Enfim, cria-se, a partir da telenovela, uma rede que se expande e aquece os mais diversos setores econômicos, culturais e sociais; [...] (MOTTER; JAKUBASZKO, 2006, p.4).

Por meio desses exemplos, as autoras reforçam os impactos econômicos amplos das novelas brasileiras para além da publicidade direta, afirmando seu papel de difusão de cultura e hábitos de consumo na sociedade. Vale dizer, ainda nessa seara, que apesar da novela “O Clone” ir ao ar em 2001, as tendências de moda e maquiagem foram popularizadas pela trama e ainda repercutem na contemporaneidade. Um dos destaques é a pulseira de mão, também conhecida como "hand chain", que se tornou um acessório indispensável para quem queria copiar a mocinha da trama, Jade. Além do artefato, a novela também trouxe o delineado, uma técnica de maquiagem que continua sendo referenciada em 2021. Exemplo disso foi quando a trama foi reexibida, pela segunda vez, no quadro Vale a Pena Ver De Novo, e Ana Maria Braga usou a “maquiagem à moda Jade” para apresentar seu programa Mais Você(GSHOW, 2011).

Figura 1 - A apresentadora Ana Maria Braga maquiada inspirada no estilo de Jade, interpretada por Giovanna Antonelli, em comemoração ao retorno da novela 'O Clone' à televisão



Fonte: Reprodução: TV Globo/GSHOW

No que diz respeito aos estilos de escrita de autores, Thomé(2005) atesta que é na década de 90 que os romancistas estabelecem seus estilos. Exemplo emblemático, e que se conecta com esta pesquisa, é o caso da renomada autora brasileira de novelas Glória Perez, conhecida por suas tramas envolventes e abordagens impactantes. Precursora em produções marcadas por controvérsia, a autora ficou conhecida por abordar temas polêmicos e delicados, do cotidiano, que geram visibilidade para campanhas sociais. Essa maneira característica de contar histórias viria a contribuir para que suas tramas das telenovelas adquirissem o peso das grandes reportagens sobre matérias ainda não discutidas ou desconhecidas do público(THOMÉ, 2005. p.52). Discípula de Janete Clair, uma das mais importantes dramaturgas da televisão brasileira, Glória Perez entrou para a Globo em 1979, ao criar a sinopse de um episódio do seriado Malu Mulher. Embora o episódio não tenha sido gravado na época, chamou a atenção da romancista Janete Clair, que a convidou para ser sua assistente na novela Eu Prometo, em 1983. No ano seguinte, Gloria dividiu a autoria da novela Partido Alto com Aguinaldo Silva. Após uma passagem pela TV Manchete, ela retornou à Globo e escreveu sua primeira minissérie, Desejo, em 1990. Segundo o Memória Globo(2021)⁸, no mesmo ano, Glória escreveu sua primeira

8 Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/perfil/gloria-perez/noticia/gloria-perez.ghtml>>.

novela individualmente, *Barriga de Aluguel*, proposta para a Rede Globo desde 1984 - conforme relata Pasqualette(2022).

A trama dramática, para época inovadora, tinha como premissa abordar a temática da “gestação de substituição”, um acordo em que uma mulher concorda em gerar um filho de outro casal em seu próprio útero. Por ser vista como muito distante da realidade do público, o projeto não foi aprovado, contribuindo para que Glória fosse para a Rede Manchete. Na nova rede de televisão, a novelista fez história com o folhetim *Carmen*, abordando de forma vanguardista a transmissão do vírus HIV na telinha brasileira. Como já mencionado, somente em 1990, seis anos depois, Perez consegue a aprovação para *Barriga de Aluguel*, que se tornou um grande sucesso de crítica, sendo estendida em 54 capítulos, e elevando a carreira de Glória Perez a outro nível. Reconhecida como sucessora de Janete Clair, tendo colaborado com a escritora em sua última novela *Eu Prometo*(1983), Perez revelou-se uma autora diferenciada capaz de afetar o público, tal como enfatiza Pasqualette(2022, p.66)

Predizendo o futuro, a novelista parecia saber, em meados da década de 1980, o que o início da década de 1990 comprovaria: temas polêmicos, quando abordados de maneira cuidadosa e explicados ao telespectador de forma acessível, são capazes de emocionar as pessoas comuns que passam a se interessar genuinamente por aquilo que nem sequer sabiam que existia.

Substituindo a trama *Gente Fina*, que não foi bem recebida pelos telespectadores, *Barriga de Aluguel* despertou o interesse e curiosidade do público sobre reprodução assistida, numa época em que havia pouca informação sobre o assunto. Ao recorrer ao Dicionário da TV Globo, 2003, p.189), Thomé(2005, p.52) informa que para escrever a novela, Glória se pautou em pesquisas científicas sobre inseminação artificial e solicitou a três juízes que determinassem quem teria direito à tutela do bebê: a mulher que gera o feto ou a que carrega na barriga.

Segundo Pasqualette(2022), esse primeiro folhetim que Glória assumiu sozinha se tornou tão popular nas conversas da população brasileira, que levou algumas mulheres a se oferecerem como “mães de aluguel” em classificados de jornais, propondo ter - se necessário - até relações sexuais com o pai biológico. Com o objetivo de informar os telespectadores, a novela abordou a questão por diferentes nuances, permitindo ao público uma visão ampla sobre a temática, a formação de sua própria opinião e o desejo tanto pelos aspectos médicos e biológicos, como pelas questões éticas envolvidas na maternidade de substituição.

Talvez o esclarecimento público acerca da inseminação artificial tenha sido um dos maiores méritos de Barriga de Aluguel e, sem dúvida, o seu maior legado. Apenas após o tema ter sido abordado em rede nacional por meio de uma telenovela é que a questão de fato se popularizou, tornando-se acessível. Era a ficção inspirando a vida real (PASQUALETTE, 2022, p.71).

Se Barriga de Aluguel proporcionou debates em 1990, a situação se reproduziu nos anos seguintes, com as produções televisivas assinadas pela criadora explorando temas sociais e ações socioeducativas. Em 3 de agosto de 1992, Glória estreou - com a Globo - a novela “das oito”⁹ De Corpo e Alma, que abordou outro tema recente no país: a doação de órgãos. Três anos depois, Explode Coração(1995) já tinha como temática relações amorosas via internet, num contexto de tradições ciganas. Thomé(2005) acrescenta que, na trama, Glória Perez utilizou a história da personagem Odaísa, interpretada por Isadora Ribeiro, que estava em busca de seu filho desaparecido para promover uma campanha de conscientização sobre o tema. Através da exibição de depoimentos e fotos, a novela contribuiu para encontrar mais de 60 crianças desaparecidas. Segundo a pesquisadora, a trama também abordou diversos assuntos polêmicos em tramas paralelas, permitindo várias discussões diversificadas na mídia. Em 1998, Glória escreveu a minissérie *Hilda Furacão*, adaptação de um romance publicado pelo escritor e jornalista mineiro Roberto Drummond, em 1991, baseado na “vida real” da moça de sociedade mineira, Hilda Maia Valentim, famosa na zona boêmia de Belo Horizonte como Hilda Furacão. Dirigida por Wolf Maya, a história adaptada para a teledramaturgia narra a vida de uma socialite que escandaliza a sociedade mineira dos anos 1950 e 1960 ao se transformar em prostituta(MEMÓRIA GLOBO, 2021)¹⁰. Na trama, Hilda Gualtieri Müller (interpretada pela atriz Ana Paula Arósio), moça da alta sociedade, desiste do casamento no dia da cerimônia e parte - ainda vestida de noiva - para a zona boêmia de Belo Horizonte, tornando-se a profissional do sexo mais disputada da capital mineira. Segundo Sousa Júnior(2021, p.9), Hilda Furacão é contada na perspectiva do autor Roberto Drummond, que também é o narrador e personagem da história. A narrativa combina elementos de ficção, autobiografia e fatos históricos, uma vez que muitos dos personagens e eventos são reais. Ainda de acordo com o pesquisador, o sucesso do

9 O horário conhecido também como as "novela das oito", é um dos mais importantes da televisão brasileira. Tradicionalmente, é o período de maior audiência, pois coincide com o momento em que a maioria das pessoas está em casa. Glória Perez é uma das autoras mais prestigiadas e influentes nesse horário. Seu predomínio na produção de novelas das oito significa que suas histórias têm um papel significativo na formação da cultura televisiva brasileira. Suas tramas são capazes de gerar debates e reflexões na sociedade, além de influenciar diretamente a opinião pública sobre determinados assuntos. A autora tem o poder de criar personagens emblemáticos e tramas cativantes, conquistando o público e tornando-se referência.

10 Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/hilda-furacao/>>.

texto adaptado para a teledramaturgia foi tão grande que “o romance foi veiculado em vários países e, conseqüentemente, traduzido em outras línguas”.

Em entrevista ao Gshow(2021)¹¹, Gloria Perez atribui o grande sucesso de "Hilda" por ser uma obra que se assemelha a um conto de fadas, pois recria o mito da Cinderela em um contexto peculiar: o ambiente de um prostíbulo. Segundo a autora, a história é marcada pela presença de personagens diversos e conflitos profundos, que revelam a natureza universal e intemporal da condição humana.

No mesmo ano de 1998, Glória Perez também escreveu um episódio para a série *Mulher*, que abordava a questão do intersexo e assinou o remake de *Pecado Capital*, inspirado na novela procedente de Janete Clair. No período de 2001 a 2002, criou a aclamada novela *O Clone*, transmitida pela TV Globo durante esses mesmos anos. A trama abordava a questão da clonagem humana, além de retratar os costumes da sociedade mulçumana. De acordo com a Rede Globo(2013), a obra foi selecionada para o aniversário de 50 anos da MIPTV¹² como um dos 50 programas mais importantes dos últimos 50 anos, sendo o único programa brasileiro a fazer parte dessa lista. Além do sucesso no Brasil, a história foi recorde de audiência no Kosovo, na Sérvia, Rússia, Albânia e transmitida em mais de 90 países como Argentina e Colômbia.

Em 2003, Gloria criou o seriado *A Diarista*, que entrou para grade oficial da Globo em 2004. Ao longo dos anos, deu à luz a muitas histórias. Entre elas, destacam-se *América*(2005), *Caminho das Índias*(2009) e *Salve Jorge*(2012) que ampliaram a abordagem dos debates culturais, incluindo outras variáveis, como a busca pelo sonho americano com as imigrações ilegais para os Estados Unidos e o tráfico internacional de pessoas.

Em 2017, Glória fez sucesso com *A Força do Querer* com um enredo que levantou temas como a transexualidade e o tráfico de drogas. Por fim, em 2022, trouxe à Travessia assuntos como fake news e metaverso.

4.2 De Corpo e Alma: o auge e o fim de Daniella Perez

De Corpo e Alma, novela das 20h da TV Globo, estreou em 3 de agosto de 1992. Primeiro trabalho solo da autora Glória Perez, a obra tinha como objetivo abordar um assunto

11 Disponível em: <<https://gshow.globo.com/novelas/noticia/gloria-perez-comemora-hilda-furacao-no-globoplay-e-um-conto-de-fadas-uma-cinderela-no-prostibulo.shtml>>.

12 Considerada uma das mais importantes feiras do mercado audiovisual internacional, a MIPTV acontece anualmente em Cannes, na França.

Disponível:<<https://redeglobo.globo.com/novelas/noticia/2013/04/o-clone-e-eleita-uma-das-principais-obras-da-tv-dos-ultimos-50-anos.html>>.

ainda delicado no Brasil: a doação de órgãos e transplantes. A questão foi desenvolvida pela romancista por meio da história de duas famílias, os Varelas e os Bianchis. Diogo (Tarcísio Meira), insatisfeito em seu casamento, se apaixona por Betina (Bruna Lombardi) e planeja ficar com ela. No entanto, quando decidem fugir juntos, Diogo desiste e Betina sofre um acidente fatal. Seu coração é transplantado para Paloma Bianchi, que se torna objeto de paixão de Diogo. De forma tácita, o questionamento que a novela instiga é se o amor de Betina poderia ser transferido para Paloma, a receptora de órgãos. Com o tempo, a novela provocaria fortes emoções no público o estimulando a ser solidário a partir da perspectiva da doação ser uma chance de uma nova vida para quem aguardava o transplante.

Além da trama principal, *De Corpo e Alma* também apresentava histórias paralelas como a troca de bebês na maternidade, o universo do “Clube das Mulheres”, danceterias direcionadas para mulheres consumirem striptease masculino, a discussão sobre a cultura gótica, provinda do Reino Unido no início da década de 1980, e o “quadrilátero amoroso” (PASQUALETTE, 2022, p.109) vivido pelos personagens Yasmin, interpretada pela atriz e filha de Glória, Daniella Perez; Caio ((Fábio Assunção), Bira vivido por Guilherme de Pádua e o gótico Reginaldo que ganharia vida por meio do ator Eri Johnson.

Embora fosse um enredo secundário, o destino amoroso de Yasmin - irmã de Paola, uma das protagonistas - cairia no gosto do público e despertaria a atenção da imprensa, que especulava quem seria o felizarado que ficaria com a jovem, cujas atitudes mesclavam sensualidade e delicadeza.

Yasmim estava envolvida em três relacionamentos com perfis distintos distintos em estilo, o romance entre Caio e Yasmin trazia o típico padrão “par romântico” das telenovelas, que mesmo tendo que superar as barreiras familiares estava propício a um final feliz; o vínculo entre Bira e Yasmin, turbulento e confuso com uma conotação mais jocosa e paradoxal; e a paixão platônica por parte de Reginaldo que cultivava o sentimento de admiração à distância.

De forma implícita, Bira atuava mais como elemento dificultador no romance entre os mocinhos. Seu envolvimento com Yasmin viria dos infortúnios que assombraram a família Bianchi: perda da empresa de transportes do pai das jovens, Domingos (Stênio Garcia) e a descoberta da doença de Paloma, que antes de ficar enferma, fecharia uma parceria de trabalho com o motorista de ônibus Bira. Enquanto ele circularia pelo subúrbio da cidade com um transporte ilegal, ela atuaria como contadora. Contudo, impedida por sua saúde de trabalhar, Paloma cede lugar à irmã Yasmin que agarra o ofício para ajudar sua família.

No decorrer da obra, a mocinha que nutria o desejo de ser rainha de bateria de uma escola de samba, viveria uma metamorfose da teledramaturgia: de menina imatura e impulsiva à

mulher sonhadora, meiga, forte e responsável que se contrastaria com o perfil machista de Bira. O motorista de ônibus, por medo de ser desprezado pela atriz, vivia a negação do próprio sentimento e externaliza seus medos por meio de atitudes violentas e rudes. Exemplo disso é uma cena na qual ele testemunha Yasmin aos beijos com Caio. Ao presenciar as carícias entre o casal, o motorista “[...] em um ato impulsivo, a traz [Yasmin] de volta para casa arrastada, carregando-a em seus próprios ombros, e sendo aplaudido por populares, que imaginavam se tratar de um homem traído” (PASQUALETTE, 2022, p.113). Tendo em vista essa representação amorosa, não é forçoso dizer que, além de refletir um sintoma social, a novela, ao exibir cenas como essa num tom de piada, poderia contribuir com a naturalização de comportamentos misóginos e criminosos, que apesar de serem problematizados por movimentos feministas eram comuns ainda na década de 90 (e tiveram impacto na própria transformação da cobertura da morte da atriz em um “folhetim barato”), conforme veremos.

Em quatro meses, *De Corpo e Alma* se mantinha em boa audiência. Mais de 50% da novela já tinha sido transmitida (LAURATO, 2022), até que na noite de 28 de dezembro de 1992 tudo mudou. Enquanto o público acompanhava o capítulo 127 da novela em casa, no qual Yasmin e Bira ainda estavam juntos (HADDEFINIR, 2022), a atriz Daniella Perez, que vivia a jovem Yasmin na atração, estava prestes a ser brutalmente assassinada por Guilherme de Pádua, ator que planejou o crime, em conjunto com a sua então esposa, grávida de 4 meses, Paula Nogueira Thomaz. Naquela tarde, Daniella e Guilherme filmaram a última sequência juntos, que trazia seus personagens rompendo o relacionamento. Um final considerado comum e típico de telenovela. Contudo, as ações de Guilherme não se limitaram à ficção. Inconformado com desenlace de Yasmin e Bira, o ator levou a dramaturgia para o campo do real. Além de assediar Daniella nos bastidores e apresentar um desatino comportamental com fortes crises de choro, com acessos de fúria, Guilherme seguiu Daniella após a atriz deixar o estúdio Tycoon. Em seguida, ele assassina a atriz com dezoito golpes deferidos por um punhal atingindo seu pulmão, pescoço e coração, a ponto de deixar seu “coração exposto”, em uma literalidade assombrosa que resolvemos trazer como metáfora para o próprio título dessa dissertação, que investiga as múltiplas exposições a que Daniella e tantas outras mulheres se submetem pelos cotidianos do planeta. Em seguida, Guilherme abandona seu corpo em um matagal na Barra da Tijuca.

O crime- altamente midiaticizado- marcou a vida de milhares de brasileiros. E a emissora de TV precisava decidir como a trama se desenrolaria. Laurato(2022) explica que os autores Leonor Bassères e Gilberto Braga assumiram a narrativa, revisando vários capítulos, enquanto Glória se afastou temporariamente por sete dias. Ao retornar a escritora decidiu não encerrar a novela abruptamente e trabalhou até o último capítulo. Apesar do elenco, o personagem Bira

desapareceu sem explicações adicionais, tendo a última referência ao seu personagem duas semanas depois do crime(PASQUALETTE, 2022, P.169). Por sua vez, Yasmin continuou a aparecer por mais uma quinzena. Para fazer sentido a saída da personagem, Yasmin acaba indo estudar nos Estados Unidos para seguir a carreira como dançarina.

Pasqualette(2022) rememora que a última cena da atriz, gravada poucas horas antes de ser morta, foi ao ar em 19 de janeiro de 1993, às 21h30. Nela, Yasmin está triste, solitária, com uma foto de Caio. Sobreposta à imagem congelada de Daniella, um clipe de momentos icônicos de sua trajetória meteórica é apresentado ajustado a relatos de seus colegas de cena, acompanhado pela canção tema de Yasmin *Wishing on a star*. Segundo Pasqualette(2022, p.170-171),

[...]a cena ainda foi intercalada com cenários bucólicos que remetiam à ideia de transcendência (como a imagem do mar ao entardecer ou da luz do sol a refletir seus raios sobre a copa das árvores). [...]Além de não se alongar em suas mensagens, os atores também foram orientados a gravar a despedida descaracterizados, ou seja, sem trajar o figurino da novela - quem estava ali eram as pessoas reais, não os personagens. [...]Após as homenagens, se seguiu um close final na imagem de Daniella. Aquela provavelmente foi uma das cenas que mais emocionaram o público em toda a história da teledramaturgia brasileira. Um final tocante e sóbrio, à altura da carreira que a atriz teve na televisão nos três anos em que esteve no ar. A escritora Glória Perez, que assistiu à cena em sua casa, confidenciou a amigos próximos que aquela data "era o dia do enterro de Daniella".

Criticada por exibir ainda cenas dos personagens de Bira e Yasmin, mesmo depois do assassinato da atriz, *De Corpo e Alma* foi exibida até a primeira semana de março de 1993. Acompanhado de homenagem à atriz, o último capítulo da obra foi concebido com cenas de Daniella interpretando, arquivos pessoais e um texto escrito por Glória Perez com a narração em off do ator Stênio Garcia.Em memória de Daniella, a novela nunca foi reprisada na televisão.

Vale mencionar que *De Corpo e Alma* foi o terceiro e último trabalho de Daniella Perez na teledramaturgia brasileira. Antes do estrelato televisivo, a bailarina carioca já teria aparecido em *Kananga do Japão* (1989), na rede televisiva Manchete, onde conheceu o ator Raul Gazolla (1955), protagonista da trama, com quem se casou em 1990. Também teria colaborado em *Barriga de Aluguel* (1990) como coadjuvante interpretando a bailarina Clotilde, popularmente conhecida por Clô, na Globo; e atuado em *O Dono do Mundo* (1991), dando vida à Yara Maciel, seu primeiro papel, de fato, significativo em uma telenovela.

4.3 Sobre Pacto Brutal

Com a direção de Tatiana Issa e o roteiro de Guto Barra (CONTIGO, 2022), vencedores do prêmio Emmy pela série documental americana “Immersive World” (2019), a obra, serializada em cinco episódios com duração média de uma hora, relembra a história do crime que parou o Brasil e seus desdobramentos: o assassinato de Daniella Perez, na noite de 29 de dezembro de 1992.

De acordo com os sócios da *Producing Partners*, produtora audiovisual brasileira radicada em Nova York, o crime aconteceu nos anos 90, mas a discussão de como ele foi tratado ainda reverberaria 30 anos depois. Na palestra *Encontros Narrativos: Pacto Brutal*, promovido pela Comunicação - PUC Rio (2022), Issa explica que ao invés da mídia focar na violência do crime, os veículos de comunicação preferiram explorar a desconfiança de um possível romance entre Daniella Perez e Guilherme de Pádua. Uma inverdade tão absurda, com viés machista, que foi reforçada por meio de manchetes, fotos da perícia expostas exaustivamente, fotonovelas¹³, que criaram uma narrativa sensacionalista que ficou no imaginário popular. Para a diretora de televisão, apesar da imprensa ter melhorado, ainda está em processo de amadurecimento ao tratar questões com viés de gênero.

Nesse sentido, a série é gestada a proposta de contar a verdadeira história do assassinato da atriz, pautado nos autos do processo e depoimentos, sem misturar realidade com ficção, Yasmin e Bira com Daniella e Guilherme de Pádua, um dos autores do crime. A promessa de leitura da produção é cessar os rumores infundados relacionados à atriz; dissipar versões folhetinescas do caso; discutir o circo midiático da época; avaliar o posicionamento da polícia; a forma como as testemunhas foram tratadas; recuperar a memória, respeito e identidade de Daniella Perez que foram manchados e, sobretudo, contar a história de uma mãe, forte, que por meio de suas próprias investigações fez justiça, a ponto do homicídio qualificado passasse a ser enquadrado, perante a lei, como crime hediondo.

A expressão “circo midiático”, portanto, funciona aqui como uma moldura mobilizada pela própria narrativa da série e, especialmente, pela perspectiva de Glória Perez para qualificar parte da cobertura de 1992. Isso não significa tomar toda mobilização de emoção como sinônimo de sensacionalismo: o jornalismo também trabalha com dimensões sensíveis da

¹³ As fotonovelas eram novelas que combinavam fotos e textos e fizeram sucesso nos anos 70 no Brasil, substituindo os folhetins de jornais com histórias românticas. Disponível em: <<https://sites.unipampa.edu.br/pibid2014/files/2014/12/anexo-26-contextualizando-o-enfoque-ctsa-a-partir-da-fotonovela.pdf>>. Tatiana Issa (COMUNICAÇÃO, PUC-RIO, 2022) explica que essas produções envolviam atores, cativando o público por meio da transposição do drama deslocado da vida real para a ficção.

experiência. A tensão está em distinguir a elaboração criteriosa dessas sensações da exploração do choque, da especulação e da mistura entre personagem e pessoa que a série critica.

Ao eleger os autos do processo e provas policiais e judiciais como eixo de verificação, Pacto Brutal também estabelece uma hierarquia de credibilidade. Sobretudo a partir da perspectiva de Glória Perez, esses registros são apresentados como contraponto mais estável às versões midiáticas que circularam em 1992. Essa escolha não elimina a mediação da própria série, mas explicita de onde ela constrói sua promessa de verdade.

Os diretores optaram por não reconstituir o assassinato em si, mas investir nas descrições tiradas em entrevistas de amigos, família, colegas de trabalho, da própria Glória Perez e autoridades envolvidas na história. Além de explorarem ao máximo os depoimentos e arquivos pessoais de Glória, optam por não ouvir os dois condenados pelo crime. Uma decisão de criação que foi ao encontro de um pedido de Glória.

Mesmo que “ouvir os dois lados” seja uma premissa básica do Jornalismo, para os idealizadores dar voz aos culpados seria uma escolha contraditória à proposta da série que é dar um fim às versões fantasiosas, já excessivamente exploradas nas últimas três décadas. Guto Barra também justifica a escolha ao explicar que Pacto Brutal é um documentário, o que difere de Jornalismo (PAVÃO, 2022). Ao comentar a produção da série documental sobre o crime que tirou a vida da filha em 1992, Glória Perez explica que essa decisão, de não ouvir Guilherme de Pádua e Paula Thomaz está pautada pelo fato que os dois já emplacaram muitas mentiras e saíram impunes. Enquanto Guilherme foi condenado a 19 anos de prisão e abateu apenas dez anos da pena sendo pastor evangélico até de 6 de novembro de 2022 (data em que veio a óbito, depois de sofrer um infarto), Paula cumpriu apenas um terço da pena.

A oposição, contudo, não precisa ser compreendida de forma absoluta. A fala evidencia regimes distintos de produção: o documentário pode concentrar marcas autorais mais nítidas, enquanto o jornalismo é atravessado por rotinas, equipes e diferentes instâncias editoriais. Em ambos os casos, seleção, montagem e enquadramento mediam o acesso ao real, de modo que a diferença não elimina as aproximações entre essas formas narrativas.

Eu realmente não queria que fizessem a entrevista dos assassinos agora, mas isso também não veio na proposta deles. Tanto a Tatiana quanto o Guto, quando eles fizeram essa proposta, eles já fizeram não incluindo os depoimentos dos assassinos. E por quê? [...] Tudo o que eles disseram durante o processo está lá na série. É o que interessa. A defesa deles está lá. Hoje em dia, se você quiser saber como eles vão, é só abrir as redes sociais. Eles estão lá exibindo a sua impunidade. Não precisa agora perder tempo dando microfone. Seria dar palco a psicopata (PAVÃO, 2022)

A exclusão da participação dos condenados e suas defesas na série gerou algumas discussões. Em seu livro *Daniella Perez: biografia, crime e justiça*, o advogado Bernardo Pasqualetto(2022) argumenta que ignorar os envolvidos é perigoso, uma vez que a produção não ceder espaço a eles é reforçar a narrativa que a cobertura é parcial. No prefácio da obra, o diplomata e escritor Gustavo Maultasch alega que publicar a versão de alguém não é sinônimo de justificar seus atos, mas que entender a natureza do crime, pode ajudar a prevenir futuras tragédias. Nesse tópico, alguns sites como o Metrópole ainda sugeriram, que a produção só não foi feita pela GloboPlay, plataforma de *streaming* da emissora vinculada à Glória Perez, porque o serviço queria “ouvir os dois lados”. o que entregou o projeto para a HBO Max.¹⁴ Dessa forma, uma das múltiplas camadas que a série adiciona na cobertura do caso é refletir se ouvir os assassinos é tirar a visibilidade da vítima.

Disponível na plataforma de streaming da HBO Max¹⁵, a produção apresenta uma temporada com cinco episódios e é classificada pertencente ao gênero “crime” e “documentário”, com a seguinte sinopse: “Daniella Perez, estrela de novela nos anos 90, é morta por companheiro de cena. Sua mãe se torna investigadora incansável e luta por justiça até hoje”. Os dois primeiros episódios foram lançados em 21 de julho de 2022 e outros três, 7 dias depois.

Figura 2 - Apresentação da série na página da plataforma de *streaming* da HBO Max(2022)



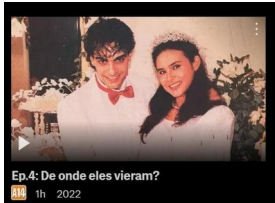
14 Disponível em: < <https://www.metropoles.com/colunas/leo-dias/por-que-o-documentario-de-daniella-perez-nao-foi-feito-pelo-globoplay>>.

15 A partir de 27 de fevereiro de 2024, passou a ser apenas Max, uma estratégia para expansão do catálogo e reajuste de preços.

Fonte: Reprodução HBO Max(2022)

Confira na tabela abaixo a relação dos episódios e seus respectivos temas.

PACTO BRUTAL HBO MAX(2022) T1				
Data de lançamento	Episódio	Título	Descrição	Thumbnail
21/07/2022	EP1	A Noite que Nunca Acabou	A atriz e dançarina Daniella Perez desaparece depois de um dia de gravação da novela De Corpo e Alma, de autoria de sua mãe, Gloria Perez. Mais tarde, o corpo da jovem é encontrado e a revelação da identidade do assassino choca o país.	 Ep.1: A Noite que Nunca Acabou 1h 1 min 2022
21/07/2022	EP2	Os Assassinos	Guilherme de Pádua, o par romântico de Daniella Perez na novela, confessa a autoria do crime. A polícia suspeita que o ator não agiu sozinho e jornalistas encontram discrepâncias no interrogatório da outra pessoa implicada no assassinato	 Ep.2: Os Assassinos 57 minutos de 2022 Guilherme de Pádua, par de Daniella Perez, confessa assassinato. Polícia suspeita de cúmplice e jornalistas encontram ...
28/07/2022	EP3	Mãe Investigadora	Gloria Perez, mãe de Daniella e autora da novela protagonizada pela filha e seu assassino, encontra falhas na investigação policial e passa a comandar sua própria investigação.	 Ep.3: Uma Mãe Incansável 1h 1 min 2022

28/07/2022	EP4	De Onde Vieram?	O passado dos assassinos vem à tona: Guilherme teria participado de um show erótico na Galeria Alaska, um inferninho onde Paula era conhecida por seus ciúmes e brigas violentas. Quando o casal rompe, surgem novas versões para o crime.	 Ep. 4: De onde eles vieram? 1h 2022
28/07/2022	EP5	Justiça?	Depois de quatro anos de espera, começa o tão esperado julgamento de Guilherme de Pádua e Paula Thomaz numa atmosfera de muita expectativa. As teses da defesa são derrubadas ponto a ponto em um clima de muita ação nos bastidores.	 Ep. 5: A justiça foi feita? 1h 8 minutos de 2022

Em postagem na sua conta pessoal do Instagram¹⁶, dias antes do lançamento da série, Glória Perez esclarece também que não recebeu nenhum retorno financeiro. E que decidiu colaborar porque sempre quis divulgar os autos do processo, que condenou os dois criminosos por homicídio duplamente qualificado.

¹⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CfpvU4Wl0tH/?utm_source=ig_embed&ig_rid=6b219f5e-42bf-4b73-bbb6-8c13ccd2535c>.

Figura 3 - Post Instagram de Glória Perez sobre proposta da série



Fonte: Reprodução Instagram Glória Perez

5 PACTO BRUTAL DO FOLHETIM AOS AUTOS DO PROCESSO: ANALISANDO A MATERIALIDADE AUDIOVISUAL

Como um produto audiovisual, a série documental requer uma metodologia que abranja todos os aspectos e elementos que compõem esse tipo de conteúdo. Neste capítulo, apresentamos a metodologia escolhida para análise deste trabalho, que é a Análise da Materialidade Audiovisual (AMA). Esse é um método desenvolvido no âmbito do grupo de pesquisa Núcleo de Jornalismo e Audiovisual (NJA), coordenado pela professora Iluska Coutinho(2016, 2018), que toma como objeto de avaliação a unidade de texto, som, tempo, imagem e edição, em toda sua complexidade.

Acredita-se que as interpretações de edições de programas jornalísticos ou de parte deles, de uma cobertura particular ou de séries de produtos de jornalismo audiovisual, em uma eventual perspectiva comparativa, não devem realizar operações de decomposição/ leitura, que descaracterizariam a forma de enunciação/ produção de sentido do telejornalismo (COUTINHO, 2016, p.10)

É por meio desses óculos como propõe Bourdieu(apud Coutinho, 2018) que compreenderemos a série documental privilegiando a experiência de acesso e/ou consumo do telespectador. Para realizar a análise, precisamos seguir cinco etapas. A primeira tem como objetivo identificar quais os sentidos propostos por Pacto Brutal. Nessa fase, Coutinho(2016, 2018) leva em consideração a perspectiva do Mapa das Mediações, de Martín-Barbero, que aborda os processos comunicacionais relacionados às lógicas de produção e uso, matrizes culturais e formatos industriais.

Sendo assim, nesse primeiro estágio, também faz-se necessário reconhecer e descrever sobre as promessas do produto, examinando como ele foi “vendido”, (auto)apresentado (COUTINHO, 2018) por meio de paratextos como trailer, matérias e críticas, chamadas veiculadas em redes sociais digitais, entrevistas com os idealizadores e participantes.

Em seguida, ainda nessa fase de mapeamento preliminar, define-se os eixos de avaliação da série. A escolha dos critérios de análise deve levar em consideração a questão central que a pesquisa busca responder. Diante da multiplicidade de aspectos passíveis de observação em uma produção audiovisual, é essencial delimitar o foco da análise apenas aos elementos que verdadeiramente contribuirão para elucidar o objeto de estudo/série. Em sequência, deve-se elaborar uma ficha de leitura/avaliação, na qual se insere em cada eixo temático, perguntas a serem respondidas com base numa observação prévia do material analisado.

A terceira etapa consiste na aplicação de um pré-teste na amostra escolhida, para confirmar se a ficha está de acordo com o que se precisa compreender no estudo. Para definir a amostra, é necessário considerar que parte dela consegue resumir o todo e está de acordo com o objetivo do estudo. Para delimitar a amostra, é necessário pensar de acordo com alguns requisitos, como, por exemplo, a representatividade do trecho em relação ao todo do programa, sua acessibilidade e a relevância com os objetivos da pesquisa. Escolhido o material a ser examinado, faz-se necessário seu arquivamento, visando a segurança e a certeza de que mesmo que o material seja removido do domínio público, a pesquisa não será prejudicada.

Por fim, na quinta e última etapa é realizada de fato a análise. É necessário fazer anotações de acordo com os critérios estabelecidos, que podem ser sobre as características do produto audiovisual, sobre as especificidades da linguagem e até mesmo sobre o estilo e a interpretação desses dados. Esse registro é necessário para que o leitor compreenda o porquê de alterações na ficha(caso tenha) ao acompanhar a análise definitiva.

APLICAÇÃO DA METODOLOGIA ANÁLISE DA MATERIALIDADE AUDIOVISUAL

Nessa seção do capítulo, aplicaremos o método da Análise da Materialidade Audiovisual na série documental Pacto Brutal, seguindo as etapas acima descritas, tendo como foco o entendimento do leitor sobre o desenvolvimento claro da técnica de análise.

ETAPA 1: MAPEAMENTO PRELIMINAR

Pacto Brutal se apresenta tanto como uma série documental(serialidade) como por documentários(configuração inicial produto unitário), dois gêneros diferentes que tem como objetivo entreter¹⁷ e informar. Além disso, a produção pode ser vista como uma fonte de conhecimento sobre a história do assassinato de Daniella Perez, do Brasil, das telenovelas. Sua proposta é reescrever (em telas), 30 anos depois do crime, a real história que consta nos autos do processo sobre o assassinato de Daniella Perez, que à época a mídia brasileira tornou um circo midiático.

17 Convém salientar que entreter não se restringe em apenas sorrir e cantar, conforme imagina-se no senso comum. Aronchi de Souza(2015) explica que essa categoria está associada ao estímulo que o produto traz sobre o telespectador para que o assista. Ou seja, o quanto ele desperta curiosidade nas pessoas a ponto delas pararem para assisti-lo. Esse desejo pode ser despertado por meio de diferentes motivos tais como curiosidade, interesse, surpresa, choque ou desafio à denúncia.

A denominação “série documental” ajuda a perceber essa ambiguidade. Pacto Brutal é herdeira de convenções do documentário — entrevistas, arquivos, documentos e efeitos de evidência —, mas as reorganiza em uma estrutura episódica pensada para o streaming. Trata-se de um fluxo distinto daquele da televisão linear de 1992, no qual a continuidade não depende da grade de programação, mas da serialidade e da possibilidade de fruição sob demanda. Nesse sentido, chamar o produto apenas de documentário deixaria de evidenciar parte importante de sua forma seriada.

Quando abordamos as questões dos gêneros televisivos, é importante pensarmos sobre as matrizes culturais que podem ter motivado sua criação e que contribuem para que se tornasse a produção mais assistida, em níveis mundiais, pela HBO Max.¹⁸ Por isso, retomamos ideias de Lopes(2008), Barbero(1997) sobre o sentimento de pertença e envolvimento que as telenovelas proporcionam e de Thomé(2005, p.139) que explica a associação entre teledramaturgia e jornalismo.

Merecem atenção também as publicações em redes sociais como Instagram, Facebook e em plataformas de streaming como YouTube realizadas antes, durante e depois do lançamento da série. Todos os teasers, assim como os episódios da série, abordaram angulações diferentes da história, para contextualizar o caso.

Algumas postagens publicadas na conta do Instagram(@hbomaxbr) a partir de 25 de julho nos chamam atenção ao reforçar o apelo da produção: contar a verdade sobre o caso; criticar a cobertura midiática; dar voz aos familiares; mostrar o luto de Glória que, além de mãe, atuou como investigadora e justiceira; o julgamento dos assassinos e o circo midiático realizado à época. No último post, no período de divulgação da série, percebe-se que o serviço de streaming etiqueta a produção como documentário que não é sinônimo do gênero série documental.

18 Disponível em<<https://cinebuzz.uol.com.br/noticias/tv-e-series/pacto-brutal-alcanca-marca-historica-ao-se-tornar-a-producao-mais-assistida-do-mundo-pela-hbo-max.phtml>>.

Figura 4 - Paratexto post Instagram



Fonte: Reprodução HBO Max Brasil/Instagram

Figura 5 - Paratexto post Instagram



Fonte: Reprodução HBO Max Brasil/Instagram

Figura 6 - Paratexto post Instagram



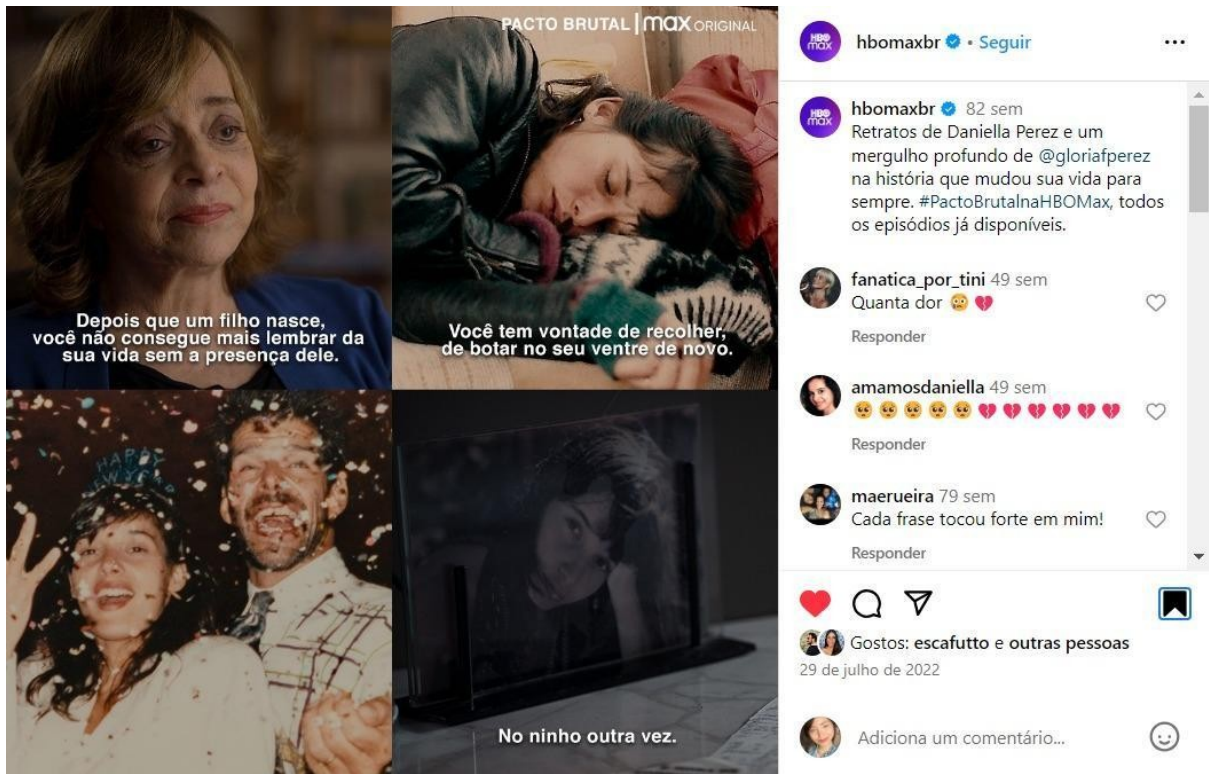
Fonte: Reprodução HBO Max Brasil/Instagram

Figura 7 - Paratexto post Instagram



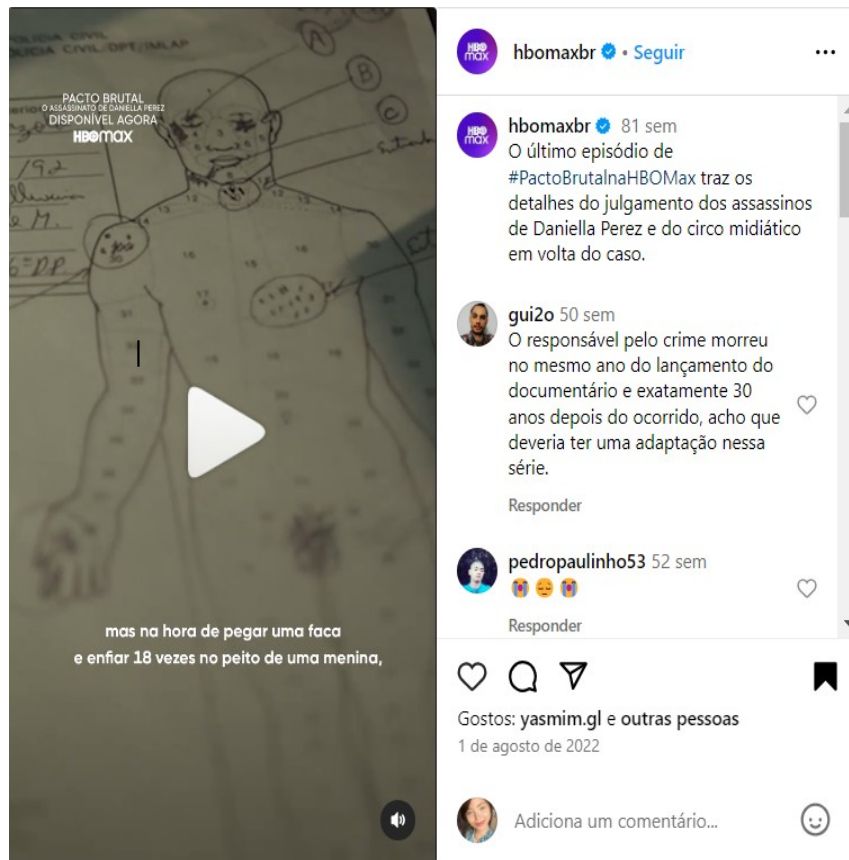
Fonte: Reprodução HBO Max Brasil/Instagram

Figura 8 - Paratexto post Instagram



Fonte: Reprodução HBO Max Brasil/Instagram

Figura 9 - Paratexto post Instagram



Fonte: Reprodução HBO Max Brasil/Instagram

Figura 10 - Paratexto post Instagram



Fonte: Reprodução HBO Max Brasil/Instagram

Figura 11 - Paratexto post Instagram



Fonte: Reprodução HBO Max Brasil/Instagram

Figura 12 - Paratexto post Instagram



Fonte: Reprodução HBO Max Brasil/Instagram

Assim como o olhar sobre as publicações nas redes sociais da HBO Max contribui para uma análise preliminar do produto, é importante também se debruçar em publicações dos diretores/envolvidos e entrevistas que foram feitas na estreia, assim como depois. Entre elas, é possível citar uma matéria¹⁹ que a documentarista premiada e próxima ao círculo familiar de Daniella, Tatiana Issa, concedeu à colunista da *Universa*, Nina Lemos. Nela, Issa explica que decidiu recontar a história do assassinato depois de sonhar com Daniella e mandar um e-mail para Glória Perez, que disse adorar o seu trabalho e autorizou a produção desde que se baseasse nos autos do processo e não ouvisse os assassinos. Outro aspecto relevante citado pela produtora e diretora de cinema é sobre a angulação e motivação da série.

Eu acho que a série, mais do que ser sobre um crime, é sobre a força das mulheres. Foram as mulheres que conseguiram fazer a história caminhar. É a mãe que vai atrás da verdade, é a Elba Boechat, uma jornalista, que vai atrás e publica uma reportagem, são as Mães de Acari, a escritora Suely Gusso, que peitou o delegado do caso, a Jocélia Brandão [mãe de da menina Miriam, também assassinada em 92, que lutou junto com Glória]. E quem resolve trazer essa história a tona sou eu, uma mulher. Você vê a força feminina do início ao fim dessa história, são os homens tentando deixar "para lá", não se comprometer e as mulheres falando "não, não, temos que resolver!" [...] Acho que essa série, mais que sobre um assassinato, é sobre a luta de uma mãe. (ISSA, 2022).

A partir das declarações de Tatiana, podemos perceber que a imersão profunda nos arquivos e memórias para a produção da série sobre o crime resgata a história de Daniella e de outras mulheres, numa perspectiva também de gênero, mas sobretudo a de Glória que se torna investigadora ativa do crime, percorrendo favelas em busca de testemunhas e desvendando pistas, numa luta incansável por justiça. Nos posts compartilhados por Issa, que também é sócia da "Production Partners", uma produtora de filmes que tem Guto Barra como parceiro, fica evidente que, embora a série aborda temas importantes como feminicídio, culpabilização da vítima, o sensacionalismo midiático e os detalhes do crime, ela conta, sobretudo, a história de uma mãe que na abertura da série afirma que sempre quis contar a história da forma que aconteceu, diferente da novela barata, que ficou na memória das pessoas (PACTO BRUTAL, 2022).

¹⁹ <https://www.uol.com.br/universa/colunas/nina-lemos/2022/08/17/chorei-abracada-com-as-roupas-da-daniella-diz-diretora-de-pacto-brutal.htm>

Figura 13 - Paratexto Post diretora Tatiana Issa e Universa



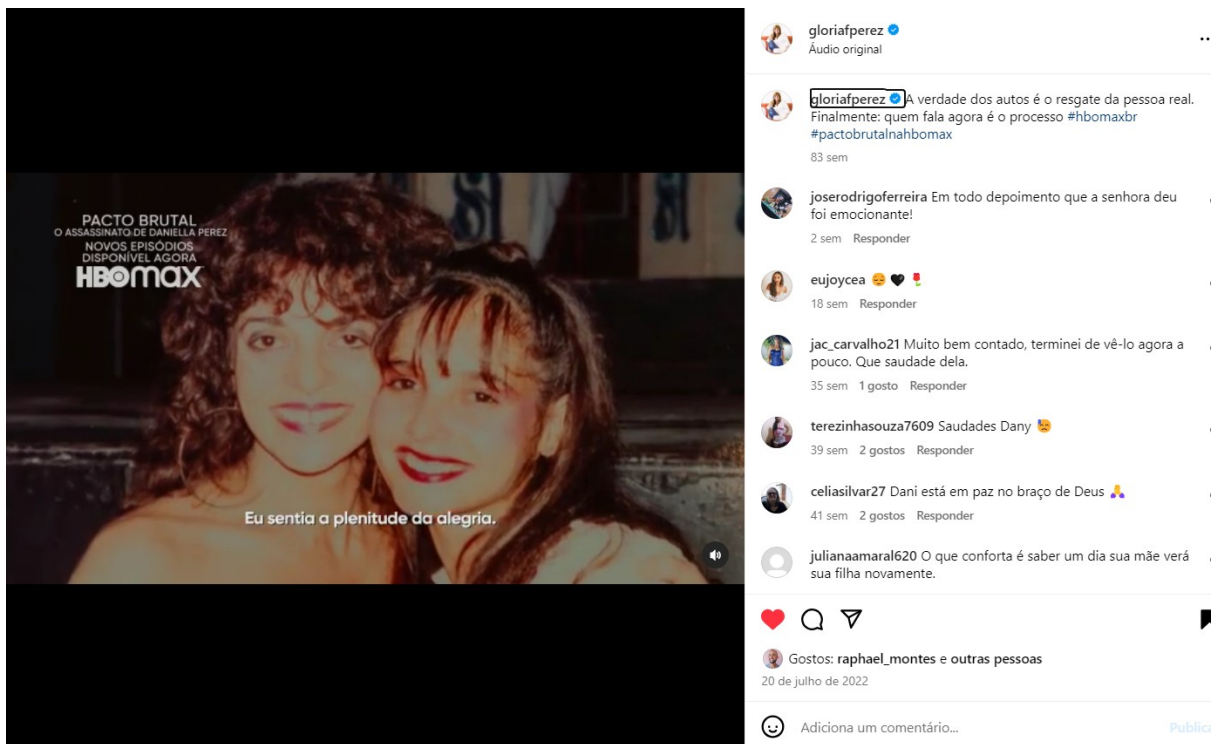
Fonte: Reprodução Tatiana Issa e Universa/Instagram

Figura 14 - Patatexto Post Tatiana Issa sobre a proposta da série



Fonte: Reprodução Tatiana Issa e Universa/Instagram

Figura 15 - Post Instagram Glória Perez objetivo de Pacto Brutal



Fonte: Reprodução Glória Perez/Instagram

ETAPA 2: DEFINIÇÃO DE EIXOS E ELABORAÇÃO DA FICHA DE AVALIAÇÃO

Para estabelecer os critérios de avaliação da série, é fundamental considerar quais perguntas devem ser respondidas por meio da pesquisa. Nosso objetivo é compreender se, de fato, “Pacto Brutal: o assassinato de Daniella Perez reconfigura o telejornalismo e o papel da mulher, desfazendo do “folhetim barato” de 1992 que misturou realidade e ficção. Considerando que é o telejornalismo que conduz a narrativa da série, ao mesmo tempo em que é criticado, foram estipulados três eixos temáticos abaixo, que serão utilizados para a análise do objeto.

A representação da mulher

A partir dos paratextos, das promessas de leitura, dos manuais de jornalismo com perspectiva de gênero(Chaer e Santoro,2007); (UOL, 2020); (Coutinho e Pereira, 2021); podemos nos questionar acerca da representação da mulher. Neste eixo, também tomaremos como base teórica a dramaturgia do telejornalismo(COUTINHO, 2012), para analisar a

representação que os personagens ganham na série(vilões, mocinhos, bandidos) em diálogo com os mitos de Caillouis(1988, apud MATA; AMATO, 2022) que apresentam a figura da Pandora(mitologia grega) e da Giftmädchen(mitologia germânica) como cristalização de aspectos psicológicos universais que perduram ao longo dos séculos e sociedades, mesmo sofrendo adaptações. Enquanto a primeira representa a identidade feminina em torno da sensualidade e traição, que abre uma caixa e liberta males que atormentam a humanidade; Giftmädchen é a garota venenosa, referência a mulheres-insetos ou autômatas perigosas e sedutoras, uma espécie de vilã. Acorados nessas referências, devemos observar os seguintes aspectos quantitativos e qualitativos:

- Que narrativas essa série faz sobre a questão da violência de gênero?
- Ao narrar a violência de gênero, o que essa série coloca em destaque?
- Qual é o papel da mulher?
- Que imagem de mulher essa série constrói ao falar sobre a temática?
- Quantas são as fontes masculinas e quantas são as fontes femininas?
- Ouvem familiares ou amigos da vítima (principalmente em casos de feminicídio)?
- Ouvem o agressor/feminicida?
- Como a vítima é designada/tratada(designações)
- Utilizam termos específicos? (por exemplo, violência de gênero, feminicídio, medida protetiva?
- Que tipo de discurso é apresentado ao telespectador? () tom de denúncia / () serviço [como e onde buscar ajuda] / () expositivo [trazendo dados e números sobre a temática]
- Dispositivos e interações para compreender o feminicídio?

A representação do Jornalismo e saberes

Importa delimitar que este eixo não avalia o Jornalismo em si, mas a representação que Pacto Brutal constrói do Jornalismo e dos jornalistas. Nos paratextos e nos episódios, interessa observar especialmente as ações atribuídas a esses profissionais — investigar, denunciar, contextualizar, legitimar versões e interpelar autoridades — e os sentidos que essas ações produzem na narrativa.

Pacto Brutal critica o circo midiático, que foi montado a partir de 1992 em torno do caso, a ponto do assassinato da atriz eclipsar nos jornais a renúncia do presidente Fernando Collor, que ocorreu no mesmo dia do assassinato. Apesar da reprovação da cobertura midiática dos anos 1990, existe também uma homenagem contemporânea ao papel do jornalista, no sentido que a narrativa da série é reconstituída por meio de relatos do passado mesclados com entrevistas a jornalistas no presente e entrevistas do telejornalismo no passado. Somado a isso, também observamos que ao entrevistar jornalistas como Glória Maria e Elba Boechat, por exemplo, a série associa o profissional a um personagem que tem autoridade para criticar a cobertura midiática e também tem poder para investigar e mudar até mesmo o curso de uma investigação (conforme exibido no segundo episódio da série, é por meio da investigação da jornalista Elba Boechat, que discrepâncias do interrogatório de Paula Thomaz se tornam públicas e conhecidas até para Glória Perez. Em outras palavras, é por meio da descoberta de uma jornalista sobre o silenciamento de uma informação do crime (a ida de Paula Thomaz à delegacia) que a autoridade policial representada pelo delegado Mauro Magalhães torna público o fato.

A partir dessa perspectiva, questionamos:

- O jornalismo pode ser um personagem da série ou ele é um saber para orientar a narrativa da série? É um personagem ou é um modo de narrar? Ou ambos?
- Como os jornalistas são representados?
- A série reconfigura o jornalismo?
- Em que medida o jornalismo também não participa da violência de gênero? Será o Jornalismo apenas um ator da série e/ou um ator da própria violência de gênero, uma violência simbólica?
- A quem dá voz? Em que situação?

Estratégias para apresentar o Jornalismo e as mulheres

Ao narrar o crime com foco, a série utiliza estratégias para falar sobre o Jornalismo e as mulheres. Nesse contexto indagamos:

- Em que medida, essas estratégias narrativas são do mundo ficcional ou real? Que procedimentos ficcionais são utilizados para engajar o espectador?
- Qual é o lugar do documentário na série Pacto Brutal? É uma estratégia de narração?
- Quais são as imagens apresentadas?; 2. Há imagens produzidas?; 3. Há recursos de edição, se sim, com que finalidade são utilizados?; 4) Utilizam trilhas sonoras?
- Entrevistas foram feitas em que época? (presente ou passado)?
- Que estratégias são usadas para referenciar o conteúdo à chamada realidade, e como isso desperta o interesse de quem assiste?
- Instituições e atores envolvidos (pensando em atores no sentido duplo - sociais e atores da dramaturgia).

Tendo ciência das informações que importavam para nossa busca, elaboramos a ficha que norteará nossa análise. Adotamos o modelo da tabela, conforme o modelo da tabela exposta abaixo, já que cada critério de avaliação pode ser preenchido várias vezes.

FICHA DE AVALIAÇÃO	RESPOSTA
INFORMAÇÕES GERAIS SOBRE A AMOSTRA	
Episódio	
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER	
Que narrativas essa série faz sobre a questão da violência de gênero?	
Ao narrar a violência de gênero, o que essa série coloca em destaque?	
Qual é o papel da mulher?	
Que imagem de mulher essa série constrói ao falar sobre a temática?	
Quais são as fontes masculinas e femininas?	
Os parentes são ouvidos?	
Utilizam termos específicos?	
A REPRESENTAÇÃO DO JORNALISMO E SABERES	
Que tipo de discurso é apresentado ao telespectador? () tom de denúncia / () serviço [como e onde buscar	

ajuda] / () expositivo [trazendo dados e números sobre a temática]	
Como os jornalistas são representados?	
É um personagem ou é um modo de narrar?	
ESTRATÉGIAS PARA APRESENTAR O JORNALISMO E MULHERES	
Estratégias narrativas são do mundo ficcional ou real?	
Quais são as imagens apresentadas? Há imagens produzidas? Há recursos de edição, se sim, com que finalidade são utilizados?; Utilizam trilhas sonoras?	
Entrevistas foram feitas em que época? (presente ou passado)?	
Que estratégias são usadas para referenciar o conteúdo à chamada realidade, e como isso desperta o interesse de quem assiste?	

ETAPA 3: TESTE DA FICHA DE AVALIAÇÃO

Na terceira etapa, aplicamos o teste da ficha de avaliação no primeiro episódio da série “A Noite que Nunca Acabou”, de 1h1m, estreada em 21 de julho de 2022.

FICHA DE AVALIAÇÃO		RESPOSTA
INFORMAÇÕES GERAIS SOBRE A AMOSTRA		
Episódio		T1 Ep.1: A Noite que Nunca Acabou
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER		
Que narrativas essa série faz sobre a questão da violência de gênero?		No primeiro episódio da série, há uso da narração de um jornalista da época(não creditado) mencionando a questão da culpabilização da vítima, “[...] e como sempre o assassino colocou a culpa na vítima”; e também menção do assédio que Daniella Perez sofria com Guilherme de Pádua nos bastidores da novela por meio de trechos dos relatos dos entrevistados. Contudo esses fatos não são relacionados à questão do gênero, em ser mulher. Por meio dos entrevistados e chamadas de telejornais antigos, o crime é levado para um viés

	sensacionalista. Raul Gazolla refere-se ao episódio como macabro, a prima Bárbara Ferrante cita questões como o corte de uma mecha de cabelo e sumiço da aliança, enquanto o promotor do caso, José Muiños, ressalta que a noite do assassinato era noite de lua cheia, que o motivo do crime estava associado à sacrifício e foi premeditado por dois psicopatas que até tatuagem com nome um do outro apresentavam em suas genitálias. Uma abordagem problemática que mascara a raiz do assassinato.
Ao narrar a violência de gênero, o que essa série coloca em destaque?	Não narra.
Qual é o papel da mulher?	Por meio dos testemunhos dos entrevistados, das chamadas dos telejornais dos anos 1992, fotos e documentos apresentados: Daniella é colocada como uma pessoa doce, apaixonada por dança, alegria em pessoa que agitava a casa, encantada pelo marido, com desejo de ser mãe. A atriz também é caracterizada por arrasar corações, ser uma atriz revelação, assumindo o posto de “namoradinha do Brasil” e também por ser vítima. Por meio das declarações do irmão Rodrigo Perez e de fotos pessoais, por exemplo, Daniella é tida como a irmã, companheira, protetora e encorajadora. De acordo com a prima Bárbara Ferrante e a mãe Glória Perez: “estava num momento de liberdade”, cheia de sonhos e teve sua via atropelada. Glória é posta como a mãe enlutada, que sempre quis desfazer o folhetim que ficou no imaginário popular. Essa aspiração é nitidamente legitimada por um trecho de sua entrevista que abre a série e o primeiro episódio : “Eu sempre quis contar essa história. Eu sempre quis que a verdade do processo aparecesse. Que essa história fosse contada da forma que ela aconteceu, e não que ela permanecesse contada como uma novela barata, como um folhetim barato, que é como ela ficou na memória das pessoas, como um folhetim barato”. Além disso, Perez também se caracteriza como escritora de novelas que além de estar voltando para a Globo em 1992, estreava sua primeira novela solo das 21h “De Corpo e Alma. Por meio da fala da autora, que será melhor trabalhada em episódio posterior, a série destaca que ela era o alvo de Guilherme de Pádua. Sua filha foi vítima, mas as punhaladas que ela levou, na verdade, eram para ela. O papel de mãe é, nitidamente, demarcado pelo testemunho da autora que relata a vontade de recolher Daniella, colocá-la no ventre, no ninho ao vê-la morta. ao se dar conta que a mãe[ela] não tem um filho, mas nasce com o filho, porque depois que um filho nasce não consegue lembrar da sua vida sem a presença dele, que sempre esteve em algum canto da vida dela, mesmo quando a mãe não pensava em ter filhos(esse desabafo é reforçado por fotos de Glória e Daniella no passado, com a família seguido do relato de Glória

	sobre o vazio, a dor que a anestesiou, ao fechar os olhos de sua filha. Glória Maria: Jornalista autoridade que fala de como a mídia abordou o caso, criando uma história de ficção para vender cada vez mais. Escrivã: Que fala que desde o início a polícia trabalhou para não desvendar o crime e que “se tiver falcatura, vou dar para imprensa hoje”; Paula Thomaz: Sem protagonismo. É mencionada apenas no final do episódio por ser descoberta depois de Guilherme.
Quais são as fontes masculinas e femininas?	No tempo presente É uma característica da série, sobretudo, no primeiro episódio apresentar um compilado de declarações com os principais tópicos da produção audiovisual antes da vinheta e do próprio episódio. Apesar dos entrevistados não serem identificados nesse primeiro momento, achamos pertinente identificá-los conforme ordem de aparição. 1-Glória - Autora e mãe da Daniella Perez 2-Raul Gazolla - Ator e viúvo da Daniella 3-Suely Gusso(escrivã da 16ª DP) 4- Cláudia Raia (atriz e amiga do Raul Gazolla) 5- Nilson Raman (empresário e amigo da Glória Perez) 6- Glória Maria - Jornalista 7- Wolf Maia - Diretor de Televisão 8- José Muiños Piñeiro Filho(desembargador, promotor do Caso Daniella) 9- Rodrigo Perez - advogado/irmão da Daniella 10- Barbara Ferrante - prima de Daniella 11- Marcela Honigman(produtora da peça da Daniella) 12- Sandra Regina(coreógrafa, pesquisadora da novela “De Corpo e Alma”. 13- Fábio Assunção(ator e amigo da Daniella) 14- Saulo Ferrante (médico e tio de Daniella) 15- Eri Johnson (ator e amigo da Daniella) 16- Caco Coelho (diretor assistente da novela de Corpo e Alma) 17- Antônio Serrano (ex-delegado da 16ª DP) 18 - Antônio Currado(Morador do Condomínio Rio Mar) 19- Mônica da Silveira (filha de Hugo da Silveira) 20- Alexandre Frota(ator, deputado federal) 21- Maurício Mattar(Ator e amigo do raul Gazolla) 22- Luana Jacob - maquiadora da novela “De Corpo e Alma”(não creditada, presente apenas na chamada e é apresentada no segundo episódio) 23 - Cristiana Oliveira - (atriz, amiga da Daniella. Não

	creditada, presente apenas na chamada e é apresentada no episódio dois) 23- Cidade Oliveira - (ex-delegado da 16ª DP- não creditado, presente apenas na chamada e é apresentada no episódio dois) 24 - Márcia Piovesan(jornalista) - (não creditada, chamada e apresentada no episódio dois) Passado 1-Luis Otávio de Freitas - promotor de Justiça
Os parentes são ouvidos?	Na série, familiares e pessoas próximas à vítima são ouvidos, em contraste com a denúncia verbalizada pela atriz Cláudia Raia que na época ninguém havia sido ouvido.
Utilizam termos específicos?	Não.
Que tipo de discurso é apresentado ao telespectador? (x) tom de denúncia / () serviço [como e onde buscar ajuda] / () expositivo [trazendo dados e números sobre a temática]	Apenas de denúncia.
A REPRESENTAÇÃO DO JORNALISMO E SABERES	
Como os jornalistas são representados?	Os jornalistas, tanto mulheres como homens, são apresentados por meio de imagens de arquivo na rua reportando, entrevistando ou apresentando telejornais. Neste primeiro episódio, Glória Maria critica o sensacionalismo midiático como se estivesse alheia ao acontecimento e explica o poder que a telenovela, sobretudo, às das oito tinha ao ponto de parar o país em sua semana final.
É um personagem ou é um modo de narrar?	Modo de narrar(narrativa dramática com reconstituição de cenas) e um personagem(que recebe críticas e age na investigação). Além do resgate dos trechos de telejornais de 1992 nacionais, a série recupera reportagens produzidas por emissoras internacionais que acompanhavam o caso e até o intitulam, em uma das suas notícias, como “a história mais estranha da TV”.
ESTRATÉGIAS PARA APRESENTAR O JORNALISMO E MULHERES	
Quais são as imagens apresentadas?	Imagens de arquivo de telejornais da família chorando, do corpo de Daniella, do sapato que estava quando foi assassinada, do dia do enterro que gerou comoção nacional, documentos, fotos da perícia, da telenovela de Corpo e Alma da época(quando se fala da confusão real e ficção) e imagens criadas por meio de cenários no presente. Nos créditos, é possível observar que essas imagens

	de arquivo provém de diversas fontes do arquivo pessoal de Glória Perez, dos veículos de comunicação como TV Manchete, CNN, Agência O Globo, SBT, Globo, entre outros.
Há imagens produzidas?	Sim. -Imagens do dia do crime, avenidas da cidade Rio de Janeiro, à noite, percurso que Raul fez para encontrar Daniella, bastidores da novela, local do crime, os dois carros(Escort e Santana) parados onde Dani foi assassinada. Apesar delas fazerem menção à realidade, são simulações. Como pontua Jost(2009, p.26) a simulação é da ordem do conhecimento da ficção. Imagens do tênis que Daniella estava usando no dia do assassinato também são gravadas no presente e exibidas de forma intercalada com imagens e off de telejornais de 1992 interligando presente e passado.
Há recursos de edição, se sim, com que finalidade são utilizados?;	Sim. As entrevistas feitas no presente são misturadas com fragmentos de telejornais, declarações e provas do passado, cenas da telenovela “De Corpo e Alma”, com música no fundo. Para interligar passado com presente e vice-versa usam, muitas vezes, efeitos de televisão analógica falhando, flashes e efeitos especiais para apresentar em cadência provas. também há transições de sobreposição, algo que não é característico nas narrativas dos telejornais(corte seco).
Utilizam trilhas sonoras?	A série começa com uma trilha dramática de Felipe Ayres intitulada “Aos que Ficam”. Essa música acompanha a entrevista de Glória, que abre a série falando que “sempre quis contar a história, que a verdade do processo aparecesse, da forma que ela aconteceu ao invés do folhetim barato, que ficou na memória das pessoas”. A trilha também acompanha um conjunto de recortes noticiosos sobre o caso, desde chamadas de telejornais, fotografias de perícia e declarações dos envolvidos como, por exemplo, do ator e esposo de Daniella nos anos 90, Raul Gazolla. À medida que vai seguindo, a trilha ganha um tom mais dramático, marcada pelo ritmo rápido. Há a vinheta que apresenta um tom policial e, após ela, uma trilha do mesmo autor intitulada “Daniella”. Essa música acompanha o testemunho de Glória que dá tom a série, contextualizando como era o ano de 1992. Interessante notar que mesmo na entrevista de Glória há utilização de trilha, bem ao fundo(baixo).

	Durante a entrevista de Raul, que ele conta que foi procurar por sua esposa, imagens de uma pessoa pilotando a moto durante a noite são criadas para ilustrar a busca em conjunto com a trilha de ação e imagens da cidade do Rio de Janeiro atual. Em síntese, observa-se o uso constante de trilha original do início ao fim do episódio.
Entrevistas foram feitas em que época?	Entrevistas foram feitas majoritariamente entre os anos 2021 e 2022.
Que estratégias são usadas para referenciar o conteúdo à chamada realidade, e como isso desperta o interesse de quem assiste	Utilizam imagens de arquivo caseiras (tom de restituição), jornalistas, chamadas de telejornais, documentos do carro que Dani queria comprar - anotações, fazem imagens de cenários de prédios no presente de prédio que Daniella morou, entrevistas (testemunhas), imagens dos bastidores da telenovela “De Corpo e Alma”, arquivos pessoas e promessas de Glória de contar a verdade dos autos do processo, “como se os documentos falassem por si só”. Trazem também uma dimensão histórica e documental para a série depoimentos como os de Glória Maria e Fábio Assunção que contextualizam o poder das telenovelas no Brasil e o de Glória Perez que descreve o ano de 1992 como um período em que o Brasil apresentava muitos sequestros no Rio de Janeiro, o que levou a família num primeiro momento achar que Daniella havia sido vítima de sequestro.
Estratégias narrativas são do mundo ficcional ou real?	Tendo como referência Jost (2009, p.20) que afirma que “Do mundo da realidade ao mundo fictício [...], a realidade é um tipo de horizonte sempre presente mas o estatuto muda [...]”, podemos observar durante esse primeiro episódio tanto promessas de testemunho na qual o jornalista aparece como testemunha ocular como promessas de reconstituição que transmitem a ideia que vão nos apresentar a verdade. Este último modo de abordagem, pertencente ao universo das provas jornalísticas (JOST 2009, p.24), que nasceu com a polícia, visa explicar o encadeamento dos fatos por meio de duas formas: recorrendo a arquivos que ligando por uma “voz over” interliga os fragmentos (estilo documentário) e/ou por imagens de síntese (telejornalismo) que mostram o fato. A partir desse contexto, Pacto Brutal apresenta tanto arquivos que desempenham o papel das provas das palavras proferidas por Glória e entrevistados; como recorre a imagens de síntese que coloca o acontecimento como acabado e lança um olhar pelo qual o público conhece mais que os próprios atores do drama. Promessa testemunhal Para falar da confusão entre real e ficção recorrem a figura da jornalista Glória Maria que ressalta que a

	mídia criou uma história de ficção para vender cada vez mais. Entrevista Jornalista que testemunhou o caso Promessa de reconstituição - Recontam o caso por meio de testemunhas e com uma estrutura narrativa dramática, como a Dramaturgia do Telejornalismo. - Testemunhos mesclados com provas da perícia e imagens do telejornalismo ex: Quando Cláudia Raia relata que viu no antebraço de Guilherme de Pádua um arranhão de unha de mulher, que é com fotos da perícia. --Grande parte das falas de Glória remontam ao ficcional ou ao texto que imprime nas novelas. Exemplo é quando ela contextualiza como era o ano de 1992. Há impressão de conotação nas falas. Exemplo: “a vida parecia uma estrada linda, aberta[...]” de repente, explodiu. os caminhos se fecharam[...] e não tinha mais horizonte nenhum; “[...] nós vencemos naquele ano. [...] o dia 28 atropelou a todos nós e o que me impressiona é que foi um dia extremamente comum. Começou completamente trivial[...]Por que esses dias que mudam sua vida, que jogam tua vida no precipício[...] não tem um sinal? -Ao lembrar as horas precedentes do assassinato de sua filha, recupera que no dia do assassinato ela estava envolvida em adiantar os capítulos da novela e, diante deste contexto, externaliza um pensamento sobre a angústia de perder sua filha sem ter aproveitado por meio da frase: “[...] Outra coisa que fico pensando, você perde a oportunidade de estar pela última vez com a pessoa. Por que eu não levantei daquela mesa, por que eu não parei? Por que eu fui almoçar com ela? Mas, não fui”. -A fala também quando encontra corpo de Daniella no matagal também expressa essa referência aos narrativas ficcionais: “quando o carro ia parando, eu vi o tênis[...] eu saltei do carro em movimentado e corri para lá[..] a medida que você vai correndo, vai subindo a imagem até você ver a pessoa inteira. [...] minha mãe tocou...esse contato tátil com a morte é horrível[...] você tem vontade de recolher, colocar no ninho outra vez[...] você se dá conta que não tem um filho, nasce com o filho, depois que ele nasce não consegue lembrar de um canto da sua vida sem ele[...]; quando vai fechar os olhos de Daniella: [...]a
--	--

	dor grande demais anestesia, você não sente mais nada; [...] -Enterro da Daniella/Glória - “nada mudou, o mundo continuou o mesmo...imprime na sua pele aquela sensação. [...] volte o ser, se existirem seres interplanetários, chegue. volte o tempo, amanhã. [...] mas não foi assim. não aconteceu. -Raul também apresenta essa linguagem mais emotiva ao falar que quadro encontrou Dani, teve certeza que existe alma, porque apenas viu o corpo. -Prima Bárbara: “[...]Minha tia morreu ali, meu pai morreu ali. viramos sobreviventes”. -Chamada para assistir o próximo episódio por meio do aspecto macabro, assédio, outra participante Paula, jornalista ameaça? –Há contextualização da lei e da história por meio do depoimento do Delegado Serrano que elucida como a legislação influenciou na prisão de Guilherme de Pádua. -Ao explicar como as novelas, sobretudo as das 20h, paravam o Brasil e são espelhos da sociedade, Glória Perez e o ator Fábio Assunção trazem para a produção, que recorrem a imagens de arquivo, um tom documental. -Ao falar sobre Guilherme de Pádua os diretores misturam imagens sensuais dele como Leopardo, quando foi preso e atuando novela associadas a fala de Wolf Maia, que dirigia De Corpo e Alma. Segundo o diretor, “ele era expert em sedução”. Esse perfil é construído por meio de fragmentos de telejornais que falam sobre tatuagens com seus nomes que Guilherme e Paula tinham em seus órgãos genitais, associadas à fala do promotor José Muiños, trazendo que o crime era um ritual premeditado de psicopatas. Criam-se cenas tanto da pochete como do carro para ilustrar as entrevistas que narram o caso. A trilha de suspense “Aos que ficam” embalando chamadas que falam do desempenho de Daniella na novela De Corpo e Alma, cenas da novela, de entrevistas de jornalista com Daniella. -Há construções de cena que misturam presente com passado.Ao entrevistar o ator Eri Johnson (no presente), a produção o coloca para ouvir gravações da investigação que Glória faz no passado, A mescla desses cenas com ambiente construído ambientando o crime, dá a sensação que o drama ainda estivesse presente.
--	--

	Ficção Jost (2009, p.22) destaca que o único obstáculo intransponível pelos gêneros do real é a utilização de atores, Eu-Origens fictícios. O autor explica que, mesmo que documentários e programas de televisão sejam baseados em fatos reais, eles se tornam ficção assim que atores são envolvidos na representação dos eventos. Isso porque a presença de figurantes implica em uma interpretação e encenação dos acontecimentos, adicionando elementos da ficção à narrativa. Nesse contexto, apesar dos diretores não recorrerem a atores para interpretar os protagonistas do crime e da série, a série utiliza figurantes para criar cenas do crime, dos bastidores da novela e de cenas da investigação. Por meio dessas imagens que fazem referência ao real e servem para cancelar as falas dos entrevistados, Pacto brutal acaba entrando no terreno da ficção.
Quais enquadramentos são apresentados? Planos, cenários de entrevistas? Movimentos de câmera?	Moldura/enquadramento é um recurso usado por cineastas para representar o mundo de forma conotativa e simbólica(CAÑIZAL,2012). No contexto de uma cultura visual(MARTINS, 2006), na qual as imagens ultrapassam o valor estético, essa premissa se torna ainda mais sólida. Compreendendo o enquadramento como um olhar, nos debruçamos a entender quais planos e ângulos são utilizados para a construção de sentidos em Pacto Brutal. Planos e Ângulos As entrevistas são apresentadas com frequência, e em alternância, por meio de Plano Americano(do joelho pra cima); primeiro plano/plano médio(da cintura pra cima); e primeiro plano(do peito pra cima). Enquadramentos clássicos. Em determinados momentos como, por exemplo, quando Raul Gazolla rememora a noite do crime, foca-se nos movimentos das mãos por meio de planos de detalhe. Por meio desse enquadramento, remete-se intimidade e expressão. Os ângulos são normais(no nível dos olhos da pessoa que está sendo filmada). Cenas em geral As cenas criadas alternam entre planos abertos/geral que apresenta o ambiente ao telespectador para planos detalhes que mostram os objetos do crime; Cenário Entrevistas Observamos que todos os cenários apresentam uma

	iluminação mais artificial, uma fotografia mais escura que contrasta com abajures, luminárias amarelas. Essa figuração traz uma sensação mais fílmica, dramática. Nos chama atenção também a entrevista de Glória Perez que têm o cenários com livros, arquivos que reforçam o caráter documental -Movimentos de câmera característicos de filme de suspense.
--	---

Ao fazer o primeiro teste da ficha de avaliação, percebemos que as perguntas formuladas nos eixos temáticos contribuem com os questionamentos desta dissertação. Contudo, ao fazer o teste preliminar, sentimos algumas dificuldades. A primeira estava relacionada à sistematização dos enquadramentos(planos, ângulos e posições). A série documental apresenta muitos enquadramentos e tentar monitorá-las nos cinco episódios que compõem a amostra original, demandaria dedicação excessiva. Moldamos, dessa forma, as observações sobre enquadramento de forma geral sem tentar quantificar, tendo em vista as finalidades que estão por trás do seu uso.

Como resultado de todas as observações sobre as possíveis dificuldades, realizamos os reajustes necessários para que a análise se desvelasse de forma mais fluida e proveitosa, tentando ser fiel ao máximo a experiência do fluxo televisivo do *streaming* que o público tem ao assistir a Pacto Brutal.

ETAPA 4: ESCOLHA, DELIMITAÇÃO E ARMAZENAMENTO DA AMOSTRA

Para a realização da quarta etapa da Análise da Materialidade do Audiovisual é preciso apresentar quais episódios iremos analisar. Após assistirmos a série completa, escolhemos analisá-la do início ao fim, já que o sentido da história completa é fragmentado no decorrer da trama. No que diz respeito ao armazenamento, tivemos acesso a série por meio da plataforma de streaming da HBO Max. Por consequência, precisamos assinar o serviço de forma mensal para ter acesso ao conteúdo, o que também nos faz pensar sobre o perfil de público da produção a partir dessas formas de acesso que exige pagamento para utilização da plataforma.

ETAPA 5: ANÁLISE DA MATERIALIDADE

Após a realização das etapas anteriores da AMA, chegamos no momento da análise que será apresentada por meio de cinco tabelas - uma para cada episódio. Após fazer essas “entrevistas” aos episódios da série, relacionamos nossas respostas às nossas referências teóricas que nos ajudaram a elaborar nossa “pauta”. Por fim, abordaremos características da vinheta/abertura da série que apresenta diversas informações e produções de sentido que merecem ser observadas.

FICHA DE AVALIAÇÃO		RESPOSTA
INFORMAÇÕES GERAIS SOBRE A AMOSTRA		
Episódio		T1 Ep.2: A Noite que Nunca Acabou
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER		
Que narrativas essa série faz sobre a questão da violência de gênero?		Se no primeiro episódio a questão do gênero não é tão claramente definida, nesta amostra, podemos perceber o oposto. Através dos testemunhos de autoridades como o delegado Cidade e o promotor José Muiños, há um foco na premeditação do crime e na versão distorcida criada por Guilherme de Pádua, afirmando que Daniella o assediava e influenciava na escrita da novela De Corpo e Alma, redigida por Glória Perez. A defesa da vítima é reforçada por outros depoimentos. Eri Johnson afirma que a atriz nunca iria para o local onde foi morta, e Glória Perez destaca que o local é propício para desovar corpos. O advogado assistente de acusação, Paulo Freitas, também relata que Guilherme de Pádua criou uma versão fantasiosa, retratando a vítima como louca e perigosa. Essa versão é contraditória, já que Daniella era fisicamente pequena e frágil, o que torna absurda a narrativa de que ela teria atacado Guilherme com uma tesoura para matá-lo. Além disso, ao abordar a fala de Guilherme de Pádua, Glória Perez aponta como ele usa o machismo estrutural para encobrir seus atos criminosos. Ele tenta se apresentar - num primeiro momento - como um herói que está se sacrificando pela mulher grávida, chegando ao extremo de tatuar o nome dela em sua genitália. Também temos o depoimento do delegado Cidade, que traz o relato de Paula Thomaz,

	a cúmplice no crime. Segundo o delegado, ela afirmava que, em caso de um romance entre Guilherme e Daniella, as duas brigaram, culminando em um estrangulamento por parte de Guilherme e tesouradas por sua conta na atriz, que já estava no chão. No entanto, essa narrativa mostra-se fantasiosa de acordo com o contexto dos relatos e documentos apresentados.
Ao narrar a violência de gênero, o que essa série coloca em destaque?	Ao narrar a violência de gênero, a série destaca a culpabilização da mulher como um tema central. Desde o final do episódio, em uma entrevista(feita no passado) com o advogado da família de Daniela, é mencionado que a vítima é frequentemente responsabilizada por sua própria violência. De acordo com a defesa da vítima, há uma insinuação constante de que ela é ardilosa, provocante e que de alguma forma levou o agressor a cometer o crime. O que é algo inconcebível e revoltante. A série também ressalta a diferença de abordagem quando uma mulher é encontrada em uma situação perigosa, como em um matagal, em comparação com quando um homem é encontrado na mesma situação. De acordo com o irmão da Daniella Perez, Rodrigo Perez, enquanto ninguém questiona o que o homem estava fazendo ali, a mulher é imediatamente culpabilizada. Além disso, a série aborda a questão das autoridades, como delegados e juízes, que são predominantemente homens e que muitas vezes não veem a necessidade de modificar o sistema existente. A sociedade brasileira também é retratada como preconceituosa e machista, onde a vítima é frequentemente culpabilizada e a denúncia é vista como uma forma de construir uma pedra no caminho da construção do país. A mídia sensacionalista também é criticada, tanto pela mistura de realidade e ficção quanto pela forma como distorce os fatos para gerar mais audiência. A série mostra como a morte de Daniela Perez foi tratada de maneira sensacionalista, desvirtuando a verdade e prejudicando a imagem da vítima. As entrevistas com pessoas próximas a Daniela revelam que ela nunca teve um caso com o agressor, apesar das especulações infundadas. Além disso, é destacado o medo e o assédio que Daniela sofreu antes de seu assassinato, bem como o papel de outras pessoas, como o testemunho de Raul a favor de Daniela e as atitudes de Guilherme nos bastidores da novela. A série também mostra o impacto emocional que os eventos tiveram em várias pessoas, como a reação de Paula ao ver cenas de Guilherme e Daniela, e o medo que algumas testemunhas tinham de Guilherme. A imprensa também é criticada por divulgar informações antes do tempo adequado, o que afetou emocionalmente a mãe de Daniela. Em resumo, a série coloca em destaque a culpabilização da mulher,

	a influência da mídia sensacionalista e a luta por justiça diante da violência de gênero. Esse panorama é formado por depoimentos de advogado da Daniella Perez, - Arthur Lavigne, irmão da vítima, da jornalista Sônia Abrão que comenta sobre o sistema machista comum para as próprias autoridades, da atriz Marieta Severo que fala sobre o machismo do país, da diretora do conselho do Direito da Mulher Suzana Reis(entrevista no passado); a deputada estadual Aparecida Boaventura que relata que, na época, a comissão dos Direitos das Mulheres já atuava e pressionava as autoridades, em conjunto formado por assessoras de imprensa. De acordo com Boaventura, elas acompanhavam depoimentos, pediam petições, verificavam e acompanhavam o trabalho da polícia. Interessante observar que a série choca passado e presente, sob viés do gênero, por meio dos depoimentos da deputada e do delegado Cidade. Enquanto a deputada afirma que as informações que a polícia passava eram imprecisas - fruto do machismo - Cidade justifica que a polícia fez seu trabalho e que a deputada estava forçando uma situação. Em trechos da entrevista de Glória Perez também é possível perceber a singularidade do acontecimento em tom de denúncia. Ao rememorar a fala do seu pai, avô da Daniella, sobre a urgência de se contratar um advogado para defendê-la de um crime brutal, no próprio dia em que foi enterrada para que a defendesse. A questão do assédio que Daniella Perez sofria por Guilherme de Pádua é recuperada ao exibir uma entrevista do ator Sandro Siqueira, em 1992, que relata que a atriz tinha medo de Guilherme de Pádua mas que não imaginava que o até então ator seria capaz de uma atrocidade conforme ele teve coragem. Esse relato em prosseguido da entrevista de Glória Perez que afirma que Daniella estava com medo de ir para casa sozinha e que Sandro Siqueira havia conversado com ela, a questionado se ela já havia comentado com Glória(sua mãe) sobre a perseguição de Guilherme de Pádua. Segundo a autora, a filha teria negado, sob a justificativa de não querer prejudicar ninguém. Diante da situação, Sandro atesta para jovem que se ela não contasse quando chegasse em casa para Glória, ele contaria no dia seguinte. Contudo, como afirma Perez, “não teve amanhã”.
Qual é o papel da mulher?	Por meio dos testemunhos dos entrevistados e das chamadas dos telejornais dos anos 1992: Daniella: alguém que está se preparando para o

	sucesso das telenovelas, amiga, alegre, generosa, seria uma atriz diferenciada, garota que seria uma loucura, talento nato para dança desde criança, menina que “nasceu pro palco” - apaixonada pela dança, Paixão de Raul, “Namoradinha do Brasil” que nunca buscou o sucesso, mas construir uma carreira; talentosa, no auge, carisma e brilho; esposa que queria ter filhos e que teve sua vida atropelada, sem tempo para realizar sonhos; vítima que sofreu tamanha violência que o coração ficou exposto; teve desfecho pior que bandidos do Vidigal; era considerada um membro da família para os telespectadores da novela. Glória Perez: mãe que teve a vida destruída, inconformada com a injustiça brasileira, ao deixar Guilherme de Pádua solto. Relata as atrocidades feitas por jornalistas ao cobrirem o caso, desumanizando sua filha e a tratando como personagem. Ao final do episódio, é posta como a mãe investigadora/detetive(que será melhor desdobrado no terceiro episódio) que recebe o primeiro telefonema anônimo sobre pistas do assassinato de sua filha na noite do enterro de Daniella Perez. Paula Thomaz: É apontada como uma das autoras do crime, mas não tem destaque. Rosane Reis(diretora Conselho do Direito da Mulher), Aparecida Boaventura, assessoras, Suelly Gusso(escrivã da 16ª DP): mulheres em busca de justiça que fiscalizam o trabalho da polícia que divulgava as informações sobre o assassinato de Daniella Perez de forma vaga e deixava lacunas sobre a apuração do crime. Denunciam a negligência das autoridades que agem de forma machista e fizeram “atrapalhadas” para confundir a opinião pública. Tatiana Issa: Conduz as entrevistas da série e questiona o ex-delegado da 16ª DP, Antônio Serrano, sobre o porquê da polícia ter deixado lacunas na investigação, de não ter questionado e insistido em averiguar onde estava a arma do crime. A diretora de Pacto Brutal ainda refuta Serrano sobre não se levar em conta o que um assassino[Guilherme] diz e se não seria oportuno a polícia checar outras formas para desvendar o crime. Atriz Betty Faria(passado), produtora da novela “De Corpo e Alma”, Vanessa Jardim (presente) e atriz Cristiana Oliveira depõem a favor de Daniella Perez, recuperando sua moral e afirmando que se existisse alguma coisa entre Guilherme de Pádua e Daniella Perez, alguém saberia porque é impossível esconder
--	---

	envolvimento amoroso em bastidor de novela. Essa informação ainda é reverberada pela entrevista do ex-delegado da 16ª DP, Cidade de Oliveira, que afirma que nos autos do processo apontam que não havia envolvimento amoroso entre os dois, a não ser na novela. Junta-se a esse coro, o viúva Raul Gazolla que atesta que nunca pensou que sua mulher tinha um caso com Guilherme de Pádua. Que pelo ao contrário, ela não aguentava mais o assédio do ex-ator, relatado na série por Glória Perez e outros atores da telenovela como Stênio Garcia, que interpretava o pai de Yasmin. Vanessa Jardim(produtora da novela De Corpo e Alma) - relembra cena vivenciada 10 dias antes do assassinato de Daniella Perez, que a atriz desabafa sobre o assédio que sofria por Guilherme de Pádua.
Quais são as fontes masculinas e femininas presentes?	Presente 1- Eri Johnson(ator e amigo da Daniella); 2- Carlotta Portella(coreógrafa, professora da Daniella) 3-Glória Perez(autora e mãe da Daniella) 4-Sandra Regina(Coreógrafa e Pesquisadora da novela De Corpo e Alma) 5-Raul Gazolla(Ator e viúvo da Daniella) 6-Cláudia Mauro(Atriz, bailarina e amiga da Daniella) 7- Glória Maria(jornalista) 8- MC Mascote (Cantor, Compositor do Rap da Daniella) 9- José Muiños Piñeiro Filho(desembargador, promotor do Caso Daniella) 10- Sônia Abraão(jornalista e apresentadora de TV) 11- Cidade de Oliveira Delegado(ex-delegado da 16ª DP) 12- Nélcio Machado(inspetor da polícia civil) 13- Antônio Serrano (ex-delegado da 16ª DP) 14-Paulo Freitas (advogado, assistente de acusação do caso Daniella) 15- Aparecida Boaventura(Deputada Estadual do RJ / 1991 a 1995). 16- Fábio Assunção(ator e amigo da Daniella) 17- Suelly Gusso(escrivã da 16ª DP) 16- Elba Boechat(jornalista) 17- Alexandre Frota(ator, deputado federal) 18- Maurício Matar(Ator e amigo do raul Gazolla) 20 -Eri Jhonson (ator e amigo da Daniella) 21- Rodrigo Perez(Advogado, irmão da Daniella) 22- Marieta Severo(atriz e amiga da Glória Perez) 23- Vanessa Jardim(produtora da novela De Corpo e Alma) 24- Stênio Garcia(ator da novela” De Corpo e Alma”) 25- Juliana Teixeira (atriz da novela de Corpo e Alma) 26- Cristiana Oliveira, (atriz, amiga da Daniella)

	27 - Márcia Piovesan(jornalista) 28 - Luana Jacob(maquiadora da novela “De Corpo e Alma” - descreve o assédio que Guilherme de Pádua fazia com Daniella Perez. Segundo a profissional, no dia do crime, chegou a pegar seu braço, aflito por saber onde a atriz estava. Para a profissional, Daniella foi desmaiada pelo ator porque não iria em sã consciência para o local onde foi morta. Pelo contrário, estava morrendo de medo, preocupada e queria alguém para acompanhá-la. Passado (1992) 1-Glória Perez - autora e mãe da Daniella(entrevista ao “Aqui e Agora” sobre o roubo da bolsa, dos dólares, que estava com ela antes dela sair do estúdio da Tycoon Produções, onde tirou fotos com fãs. 2- Guilherme de Pádua à imprensa(ao falar que era um marido 100% fiel, acusando Daniella de o assediar e ameaçar sua vida amorosa. 3- Luis Otávio de Freitas - promotor de Justiça(entrevista sobre investigações que suspeitam sobre uma outra participante para além de Guilherme de Pádua). 4- Mauro Magalhães(“delegado corrupto”, responsável pelo caso. Classificado pela jornalista Elba Boechat como bandido e por Glória Perez como polêmico denunciado na “história da Casa de Pertópolis”, centro de tortura na época da ditadura. 5- O ator Guilherme Karan, a atriz e amiga de Glória Perez, Marilu Bueno e Eri Johnson (apelam para a audiência para que quem se as pessoas vissem Guilherme de Pádua e Paula Thomaz avisassem à polícia. 6- Delegado Cidade Oliveira(sobre confissão do Guilherme de Pádua desde o dia do assassinato da Daniella Perez). 7- Arthur Lavigne - advogado da família de Daniella(fala sobre o fato de acusarem a vítima de ser “ardilosa”, “provocante”, de ser culpada por seu destino. 8- Luis Guilherme - advogado de defesa do Guilherme de Pádua(declaração culpando a Daniella, que segundo ele disse que já estava com casamento terminado, que o marido dela[Raul Gazolla] a havia agredido. Nesse sentido, Daniella havia pedido a Guilherme de Pádua que o acompanhasse porque queria ter uma conversa, o abordando de uma forma insistente). 9- Rosana Reis - Diretora do Conselho do Direito da Mulher (denuncia as versões cínicas, tradicionais e inaceitável apresentada por Guilherme de Pádua) 10- Betty Faria - atriz(testemunha a favor de Daniella Perez ao afirmar que nunca a viu seduzindo alguém, mesmo tendo chance já que era muito bonita. 11- Cristiana Oliveira - atriz (defende Daniella afirmando que nunca a viu com Guilherme de pádua
--	---

	conversando isoladamente e que, se tivesse, os atores e as pessoas envolvidas na produção da novela “De Corpo e Alma” sentiriam. 12- Stênio Garcia - ator da novela “De Corpo e Alma”(relato junto com Marilu Bueno sobre atitudes esquisitas de Guilherme de Pádua no cenário da novela, jogando as portas, por exemplo). 13- Fabiana de Sá - atriz (relata pergunta que fez a Guilherme de Pádua sobre como Paula lidava com cenas em que ele atuava com Daniella. Segundo o ator, Paula, furiosa, xingava com palavrões a atriz, a jurando de morte. 14 - Fábio Sabag - diretor da novela “De Corpo e Alma - (narra sobre o choro de Guilherme de Pádua no estúdio ao interpretar a cena final com Daniella Perez) 15- Geralda Fernandes - Camareira da novela “De Corpo e Alma” descreve o nervosismo de Daniella Perez que ao ler o bilhete que Guilherme de Pádua a escreveu, comenta sobre falta de noção do ator de ao abordá-la de forma imprópria. De acordo com a servidora, no final da gravação, o ator chegou a ir atrás da atriz três vezes na porta, aflito. 14- Maria Amélia Abraão - camareira (expõe que questionou Daniella Perez o motivo de estar nervosa e que a atriz a respondeu que era melhor “deixar para lá”). 15 - Sandro Siqueira - ator (relata que Daniella Perez tinha medo de Guilherme de Pádua mas ele suspeita que ela não imaginava que ele seria capaz de assassiná-la).
Os parentes são ouvidos?	Sim.
Utilizam termos específicos?	Apesar de não usarem nomenclaturas como “feminicídio”, falam sobre a culpabilização da vítima.
Que tipo de discurso é apresentado ao telespectador? (x) tom de denúncia / () serviço [como e onde buscar ajuda] / () expositivo [trazendo dados e números sobre a temática]	Apenas denúncia.
A REPRESENTAÇÃO DO JORNALISMO E SABERES	
Como os jornalistas são representados?	Os jornalistas são representados de diferentes maneiras. Quando não são entrevistados na época atual para relatarem o caso, são apresentados noticiando o assassinato na época. São recuperados trechos de telejornais nos quais aparecem figuras conhecidas como Sérgio Chapelin(apresentador do Jornal Nacional); a jornalista Marília Gabriela; a apresentadora do plantão da Globo Leilane Neubarth; Marcos Hummel e Valéria Monteiro(apresentadores do Jornal da Globo); o jornalista Marcelo Rezende(que aparece reportando os detalhes do crime no programa Globo Repórter Especial Daniella Perez), a repórter Ilze Scamparini e o repórter Roberto Kovalick.

	De forma específica, Glória Maria como uma autoridade na profissão. Distante do fato, a jornalista enfatiza a importância de não misturar ficção com realidade. Ela descreve o crime como uma das coisas mais chocantes e monstruosas que já viu em 40 anos de profissão, destacando a bizarrice e a falta de conformidade com o padrão. Sônia Abrão, jornalista e apresentadora de TV, contextualiza o crime, mencionando que os dois envolvidos eram jovens, bonitos e formavam um par romântico em uma novela. O Jornalismo também ganha destaque internacional, com chamadas de matérias de outros países. Entre diversas, a série lança luz sobre uma que afirmava que o crime era singular e o mais chocante do Brasil. Percebemos que a imprensa também é retratada como eufórica, presente em todo caso. Ilustração disso é o trecho que o delegado Serrano comenta que quando Paula Thomaz chegou na delegacia parecia “um estúdio de televisão”. Esse relato provém de diversas imagens de arquivo de 1992 que mostram o alvoroço dos jornalistas em torno do caso. A imprensa é vista como aquela que denuncia, o quarto poder. Isso é exposto, por exemplo, por meio da entrevista da escrivã da 16ª DP, Suely Gusso, que relata que chamou o inspetor Nélcio e falou que colocaria toda imprensa na sala para acompanhar a investigação do assassinato da Daniella Perez, realizada pelo delegado Mauro Magalhães, que estava acobertando Paula Thomaz e ameaçou a escrivã. É por meio da repórter Elba Boechat que a ida de Paula Thomaz à delegacia no dia 29 de dezembro de 1992 é publicada no Jornal Globo e vem a público a ponto de Glória Perez tomar conhecimento e a imprensa começar a noticiar que ela, “a mulher do Bira”, estava envolvida na história e teria o ajudado a matar Daniella Perez. A série também apresenta trechos em que o Jornalismo apresenta papel de denúncia como, por exemplo, quando expõe trecho um repórter da Globo noticiando que “poucas horas depois do assassinato, três policiais estiveram na casa de Guilherme e Paula, e ela havia confessado ter matado Daniella Perez, e mesmo assim não havia sido levada para prestar depoimento, nem para fazer exame de corpo e de delito”. Esse protagonismo do Jornalismo no caso é cancelado pela afirmação de Glória Perez para a série que a prisão de Paula Thomaz foi decretada
--	--

	depois que saiu no jornal. Pacto brutal também utiliza pedaços de telejornais que noticiam a chegada de Guilherme de Pádua na delegacia da Barra da Tijuca, como forma de contextualizar o telespectador no contexto do crime, mostrando o tumulto da imprensa e das pessoas e as buscas pelo ator, já que esse havia conseguido um pedido de cassação que o livrou da cadeia. São apresentados trechos de telejornais que narraram a chegada de Guilherme, destacando a multidão que aguardava e a necessidade de protegê-lo do linchamento e entrevistas com Paula que afirmava ser inocente. Ao final do episódio, Glória Perez também chama atenção para a série de reportagens que jornalistas produziram depois que Guilherme de Pádua e Paula Thomaz foram transferidos para a delegacia. Nesses materiais, os profissionais noticiam o crime da vida real como uma abordagem ficcional, misturando os atores com os personagens da novela “De Corpo e Alma”. A jornalista Glória Maria aparece em seguida, enfatizando que não se pode misturar ficção com realidade, sonho e fantasia com vida real para se vender mais como foi feito à época. Posteriormente, Glória Perez retorna sua queixa e explica que o crime virou uma continuidade da novela, não sendo Daniella que havia sido morta, mas Yasmim. Não sendo noticiado como Guilherme de Pádua o assassino, mas o personagem Bira. Essa delação da autora é contextualizada pela apresentação da jornalista Valéria Monteiro que noticia o caso no telejornal da Globo com o seguinte texto: “Dois personagens de ficção vivem um amor marcado pelo ciúme doentio e possessivo do homem. Fora dos estúdios, os mesmos personagens se envolvem numa dramática cena real”. A autora de novelas argumenta que esse tipo de jornalismo que - nas nossas palavras - compactua com a violência contra a mulher, dá margem para que o público tenha vários devaneios que culpabilizam Daniella, já que esse tipo de notícia envolve o campo do imaginário. Essa ideia é reforçada, ainda mais, pelo comentário da jornalista Elba Boechat que afirma que até nos dias de hoje é questionada se Daniella Perez tinha um caso com seu assassino. Em seguida, Glória Perez instiga a audiência a pensar por que as fotos em que os atores estavam atuando foram escolhidas para noticiar um crime da vida real. Para ela, esse tipo de abordagem plantava na mente das pessoas a ideia de que existia um envolvimento amoroso entre assassino e vítima na vida real. O que, segundo Glória Perez, “é muito mais agressivo que as fotos dela no local[do crime] porque o que a imprensa fez é continuar matando a Daniella”.
--	--

	A jornalista Márcia Piovesan também recorda o contexto da novela em 1992 e situa o público que a cena do término de Yasmin e Bira já era esperada, que até a imprensa mesmo já havia divulgado o fim do romance entre os personagens.
O Jornalismo é um personagem ou é um modo de narrar?	O jornalismo é mais do que um mero personagem, é uma forma de narrativa para contar o caso do início ao fim. O segundo episódio, por exemplo, se inicia com um off de um telejornal dos anos 90 para contextualizar a história no presente. Essa estratégia é utilizada ao longo da série exaustivamente. Outro momento bem ilustrativo é que, enquanto Glória Perez fala sobre o jornalismo sensacionalista da época, chamadas de apresentadores de telejornais noticiando o caso ,são mescladas com imagens de gravação da época e de simulação do crime. Quando a série traz uma chamada de um telejornal dos anos 90 na qual ficção e realidade se misturam , ela é seguida da entrevista de Glória Maria ressaltando que esse tipo de abordagem é dar margem para que o público faça todas as fantasias e se ancore no terreno do imaginário/fictício. Exemplo:“ dois personagens de ficção vivem um amor marcado pelo ciúme doentio e possessivo do homem[...] fora dos estúdios os mesmos personagens se envolvem numa dramática cena real”, .
ESTRATÉGIAS PARA APRESENTAR O JORNALISMO E MULHERES	
Quais são as imagens apresentadas? Há imagens produzidas? Há recursos de edição, se sim, com que finalidade são utilizados? Utilizam trilhas sonoras?	Apresentam imagens do presente de Glória Perez e Bárbara com as revistas e jornais que misturam ficção e realidade por meio de fotografias da novela e chamadas, imagens estáticas pessoais de Daniella jovem dançando, posando; criança; gravação da apresentação de Daniella e Raul na novela Kananga do Japão; gravação de Daniella e Raul treinando dança; imagem produzida no presente de palco de teatro fechando as cortinas; apresentadores/jornalistas nacional e internacional noticiando o caso Daniella, vinhetas da Globo; Utiliza-se recursos de edição TV desligando, flash e barulhos, para interligar imagens de arquivo, passado e presente. A utilização de trilha constante.
Entrevistas foram feitas em que época? (presente ou passado)?	Este episódio de Pacto Brutal é constituído tanto por entrevistas feitas no tempo presente(2021/2022) como no passado a partir do ano 1992.
Estratégias narrativas são do mundo ficcional ou real?	Imagem de cortinas fechando no palco remetendo a fala de Raul falando que queria ter filhos, mas não deu tempo. Metáfora comparando a vida da atriz a

	um espetáculo encerrado. A tradicional vinheta do Plantão da Globo para notícias urgentes Jornalistas Voz em off de telejornal Imagens de telejornais/pedaços de reportagens sobre as perfurações na atriz são misturadas com cenas com atores simulando a cena do crime e gravações do corpo de Daniella no passado. Reconstituição do crime - por meio de entrevistas às autoridades(saiu com quem dá Tycoon? em seguida, narração em off de telejornal “naquela tarde foi gravada cena da separação de Bira e Yasmin”; Autoridades policiais como delegado cidade contando como investigou; António Serrano que fala como a testemunha Hugo da Silveira ao anotar as placas foi fundamental para ajudar na investigação do caso. cena construída da anotação da placa, misturada com documento Criação de cenas quando delegado Serrano fala que que interfonou no apartamento de Guilherme de Pádua, a produção de Pacto Brutal insere um cenário com bonecas esquisitas, telefone, barulho, cena piscando, uma luz de penumbra, escura, com abajur e música ao fundo dando um tom de terror. Também são apresentadas imagens da cidade do Rio de Janeiro, imagens de jornal comoção popular em frente a delegacia, “narrativa de telejornal Depoimento do delegado da cidade falando para ele que não era um estúdio de TV mas uma delegacia de polícia. imagens construídas e provas com depoimento de delegado Serrano(placa do carro) cenas de reconstituição delegado Serrano e Guilherme ligando para Paula “amor tô segurando tudo” que interliga com prisão de Paula vinheta de chamada antes da vinheta.
Como elas despertam o interesse de quem assiste?	Ao recorrer a entrevistas, gravações de telejornais e imagens de arquivo caracterizam um contexto histórico do Brasil no qual o noticiário da renúncia do presidente Collor estava ofuscado pelas condições

	da morte de Daniella Perez; a abrangência do crime, jornalismo internacional.
Enquadramentos mais recorrentes	Neste episódio, as entrevistas seguem sendo apresentadas por meio de Plano Americano(do joelho pra cima); primeiro plano/plano médio(da cintura pra cima); e primeiro plano(do peito pra cima). Enquadramentos clássicos. Assim como no primeiro episódio, a série explora movimentos das mãos por meio de planos de detalhe. Esse enquadramento que remete remete à intimidade e expressão, neste episódio é ilustrado por meio do depoimento da jornalista Elba Boechat ao relatar sobre o questionamento que fez ao delegado titular do caso Daniella Perez, Mauro Magalhães, se ele iria investigar Paula Thomaz. Os ângulos são normais(no nível dos olhos da pessoa que está sendo filmada). Cenas em geral As cenas criadas alternam entre planos abertos/geral que apresenta o ambiente ao telespectador para planos detalhes que mostram os objetos do crime; documentos, fotos do assassinato, do corpo de Daniella e das revistas. Cenário Entrevistas Observamos que, apesar de não ser uma regra, os cenários mantêm uma iluminação mais artificial, uma fotografia mais escura que contrasta com abajures, luminárias amarelas. Ao optar por utilizar na maioria das entrevistas essas lâmpadas, podemos inferir que a produção e direção da série têm a intenção de associar os entrevistados às ideias de clareza, conhecimento e verdade. Além disso, utilizar lâmpadas, abajures e luminárias para compor o cenário pode ser uma estratégia de transmitir a sensação de dualidade que existe entre luz e escuridão, a oposição entre o conhecimento e a ignorância, a verdade e a mentira. Podemos também depreender que os abajures, além de serem elementos decorativos, podem ser interpretados como símbolo de conforto e acolhimento dado que, por meio de sua luz suave e difusa, criam uma atmosfera acolhedora que podem ser associada ao imaginário de lar e segurança. Além dessa figuração dramática por meio da iluminação, podemos observar a utilização de livros como elementos simbólicos. As entrevistas com a escritora Suelly Gusso, a jornalista Glória Maria, o

	desembargador e promotor do caso José Muinões e a mãe Glória Perez compartilham do mesmo cenário decorado com livros. Embora a forma como esses objetos literários varie de acordo com a cultura e o contexto da entrevista, percebemos que, na série, esses objetos podem associar os entrevistados como fontes que apresentam conhecimento, quem têm autoridade para falar o que estão relatando. Movimentos de câmera Nas cenas em que os entrevistados relatam cenas do crime, observamos que Pacto Brutal tenta reconstituir o crime por meio de simulação de algumas cenas. Há tanto movimentos clássicos de câmera, como a reprodução do olhar da pessoa que está relatando o acontecimento. já nas entrevistas, como é de se esperar, a câmera fica estática. Apenas alternam as posições.
--	--

FICHA DE AVALIAÇÃO	
INFORMAÇÕES GERAIS SOBRE A AMOSTRA	RESPOSTA
Episódio	T1 Ep.3 - A mãe Investigadora Capítulo dedicado a falar sobre a história de vida de Glória Perez, sua investigação sobre o crime que assassinou sua filha, sua luta por justiça e sua paixão por telenovela. O episódio, além de abordar o poder do gênero televisivo peculiar do Brasil e suas características, explora o lado “mãe” da historiadora e escritora, que -apesar dos desafios da vida - desfrutava de suas conquistas e teve sua vida destruída com a morte de sua filha. O tema central do episódio, a luta de Glória, tem como ponto de partida uma denúncia anônima, via telefone, que o ator Eri Jhonson recebe na época(que inclusive, é reproduzida na série no tempo presente) sobre a suspeita que o delegado Cidadinha tinha que o crime estaria relacionado à autoria de Paula Thomaz. A história é continuada por Glória Perez que afirma que, na noite do enterro de Daniella, recebe o primeiro telefonema anônimo de uma mulher que afirmava que se ela quisesse saber o que tinha acontecido com sua filha, era para ela ir ao posto Alvorada, do lado da Tycoon. Ao longo do episódio, as idas de Glória ao posto são descritas e detalhes da investigação vão sendo apresentados.

	Nesse episódio, a produção conta que o papel de Bira era, a princípio, para Alexandre Frota e que a escalação de Guilherme foi “aleatória”, consequência de um bando de atores da Globo. As mães de Acari também são pauta. Apresentam o caso de uma delas, Jocélia, que teve a filha sequestrada e morta no estado de Minas Gerais. Elas, artistas e a população brasileira, se juntam a Glória na campanha para modificar a lei penal, tornar o crime hediondo. Numa época em que não tinha internet, a campanha foi um sucesso. Em três meses, conseguiram 1 milhão e trezentas assinaturas do país inteiro.
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER	
Que narrativas essa série faz sobre a questão da violência de gênero?	Neste episódio, Glória não reconhece que a morte de Daniella seja um feminicídio, mas associa a morte de sua filha à ganância do Guilherme de Pádua por sucesso. Apesar de trazer a perspectiva que a Lei dos Crimes Hediondos visa contemplar não só Glória e Daniella, mas outras vítimas, não há uma perspectiva nítida sobre gênero.
Qual é o papel da mulher?	Glória é apresentada como escritora de novelas talentosa e singular, discípula da maior novelista da história do Brasil, Janete Clair; gênio, historiadora, mulher forte, investigadora incansável, justiceira, mãe cuidadora, dedicada que passava para os seus filhos valores morais, mas que é acometida por sofrimento sem precedentes. Cansada de versões a ponto de dizer “a verdade é uma só, as versões são muitas”. É apresentada como mãe que foi culpabilizada por cardeal por ser coautora do crime, já que as novelas da Globo incentivavam as pessoas a cometerem esse tipo de crime. Gloria é comparada com as mães de Acari que lutam por Justiça (vítimas no Brasil). É rotulada como uma mulher altruísta e caridosa que pensa sempre em um bem comum já que a campanha que levantou contemplava mais mulheres que perderam suas filhas e filhos e não tiveram apoio da Justiça. É ela que questiona a lei sobre os crimes hediondos e traz informações sobre a importância do rigor no Código Penal em programas televisivos como o do jornalista Jô Soares e da apresentadora de TV Hebe Camargo. Daniella é apresentada como estrela nacional, que estava estranha no dia do crime. Por meio do relato de uma das fãs, a atriz é descrita como diferente do habitual: tensa, pálida, nervosa, sem graça. No relato do frentista Flávio, Daniella é referenciada como Yasmin.

	Dagmar de Almeida Bastos, mãe do Flávio Bastos, ex-frentista: mãe que teve empatia por Glória Perez e encorajou seu filho Flávio bastos, ex frentista do posto Alvorada a depor Mães de Acari: solidárias, empáticas com Glória. Nas palavras da novelista “Antígonas Brasileiras”, só queriam enterrar seus filhos, morrerem todas sem conseguir. Se unem a Glória pela dor de perder suas filhas sem justiça. Se unem a Glória na luta contra a impunidade. Jocélia Brandão - mãe de Miriam Brandão: que perdeu a filha sequestrada, assassinada.e se união à Glória Perez.
Quais são as fontes masculinas e femininas presentes?	Presente 1- Roberto Carlos, cantor e amigo da Glória Perez 2- Marcos Montenegro - Produtor 3-Gloria Perez, autora e mãe da Daniella 4- Saulo Ferrante, médico e tio da Daniella 5-Barbara Ferrante, prima da Daniella 6-Cláudia Raia, atriz e amiga do Raul Gazolla 7- Mauricio Matar, amigo do Raul Gazolla 8- Marieta Severo, atriz e amiga da Glória Perez 9-Helena Buarque “Lelê”, educadora e amiga da Daniella 10- Eri Jhonson, ator e amiga da Daniella 11- José Muiños Piñeiro Filho(desembargador, promotor do Caso Daniella) 12- Marcela Nunes, produtora e fã da Daniella 13- Vanessa Jardim, produtora da novela “De Corpo e Alma”. 14- Nilson Raman, empresário e amigo da Glória Perez 15 - Maurício Assayag, promotor do caso Daniella 16- Dagmar de Almeida Bastos, mãe do Flávio Bastos, ex-frentista 17-Flávio de Almeida Bastos, ex-frentista do posto Alvorada 18- José Correia da Silva Filho - coordenador da novela de Corpo e Alma 19- Pedro Carvana - continuísta da novela de Corpo e Alma 20 -Raul Gazolla, ator e viúvo da Daniella 21- Ana Beatriz Barbosa - psiquiatra e escritora 22- Antônio Clarete - ex-frentista, posto nove Ipanema 23- Benedita da Silva - deputada federal 24 - Manoel Ferreira - bispo da Igreja Assembleia de Deus 25 - Rodrigo Perez, advogado e irmã da Daniella 26 - Alexandre Frota, ator e deputado federal 27 - Paulo Freitas (advogado, assistente de acusação

	do caso Daniella) 28- Jocélia Brandão - mãe de Miriam Brandão 29- Márcia Piovesan - jornalista 30 - Cristiana Oliveira - atriz e amiga da Daniella 31- Sônia Abrão, jornalista e apresentadora de TV Passado 1- Eri Jhonson, ator e amiga da Daniella 2- Arthur Lavigne, advogado da família de Daniella 3- Raul Gazolla, ator e viúvo da Daniella 4- Talvane de Moraes, ex-diretor da polícia técnica do Rio de Janeiro 5- Walfredo Rosário, camareiro 6-Gilmar Marinho, auxiliar de câmera 7-Glória Perez
Os parentes são ouvidos?	Sim
Utilizam termos específicos?	Não
Que tipo de discurso é apresentado ao telespectador?((X) tom de denúncia / () serviço [como e onde buscar ajuda] / (X) expositivo [trazendo dados e números sobre a temática]	Apesar de não apresentar dados sobre a temática, mostram a luta de Glória Perez como recorrente ao associar o caso às mães de Acari, mas a abordagem está relacionada à impunidade, não a gênero.
A REPRESENTAÇÃO DO JORNALISMO E SABERES	
Como os jornalistas são representados?	Os jornalistas são apresentados como cobrindo o crime nos anos 1992 e também rememoram(no presente) como foi a cobertura midiática.
O Jornalismo é um personagem ou é um modo de narrar?	Ambos Neste episódio, a jornalista Márcia Piovesan rememora que as revistas colocam abaixo assinado todas as semanas para incentivar as pessoas a abraçarem a campanha contra impunidade proposta por Glória. Além de entrevistar e recolher a assinatura de pessoas como Chico Xavier, e Dom Paulo Evaristo Arns, ela lembra que o veículo onde ela trabalhava recebia pilhas de cartas que eram encaminhadas para Glória Perez. Após o sucesso da campanha de rigor contra crime hediondo, cobre a ida de Glória Perez e time de atores à Brasília, para fazer a cobertura e a entrega das assinaturas ao Congresso. Implora junto com Glória e Jocélia, mãe de Miriam, para os políticos ficarem na sessão para votar a ementa(só tinha uma semana, se o ano virasse sem a votação, todas as assinaturas obtidas seriam inutilizadas). Sônia Abrão também relata a comoção que foi receber as assinaturas que chegaram de todo país Temos também inúmeras entrevistas realizadas por

	jornalistas nos anos 90 como Jô Soares
ESTRATÉGIAS PARA APRESENTAR O JORNALISMO E MULHERES	
Quais são as imagens apresentadas? Há imagens produzidas? Há recursos de edição, se sim, com que finalidade são utilizados? Utilizam trilhas sonoras?	Imagens de telejornais do passado, imagens simuladas para ilustrar entrevistas, documentos da época Utilizam trilhas sonoras Há chamada para o episódio 4 que aborda as origens dos assassinos.
Entrevistas foram feitas em que época? (presente ou passado)?	Entrevistas no presente e no passado
Estratégias narrativas são do mundo ficcional ou real?	Dos dois. Ao mesmo tempo em que se apresentam documentos, reportagens, Pacto Brutal lança mão de estratégias de reconstituição do crime simulando, por exemplo, o trajeto que foi feito com Daniella Perez e Guilherme de Pádua da saída da Tycoon até o posto.
Enquadramentos mais recorrentes	Os planos mais utilizados se mantêm como plano Americano(do joelho pra cima); primeiro plano/plano médio(da cintura pra cima); e primeiro plano(do peito pra cima). Enquadramentos clássicos. Cenas em geral As cenas criadas alternam entre planos abertos/geral que apresenta o ambiente ao telespectador para planos detalhes que mostram detalhes. Cenário Entrevistas Mantêm o mesmo cenário das entrevistas Movimentos de câmera Estáticos entrevistas.

FICHA DE AVALIAÇÃO	
RESPOSTA	
INFORMAÇÕES GERAIS SOBRE A AMOSTRA	
Episódio	T1 Ep.4 - De onde eles vieram? O episódio começa abordando a imagem que Guilherme num primeiro momento tentava passar para a imprensa e para o público, um homem que estava preocupado em preservar sua família, mulher, assumindo toda a responsabilidade. É destacada a diferença entre a época dos anos 90 e a sociedade atual. Diferente de hoje em que vivemos num mundo mais vigiado, é ressaltado que naquela época era essencial provas testemunhais e periciais. Contextualizam o envolvimento de Paula Thomaz no crime.
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER	
Que narrativas essa série faz sobre a questão da violência de gênero?	O crime não é relacionado ao gênero, mas à psicopatia/narcisismo de Guilherme e de Paula(essa postura é reforçada por declarações como, por exemplo, da psiquiatra Dra. Ana Beatriz Barbosa que defende que os dois assassinos tinham sede de poder. Glória problematiza a questão que Guilherme de Pádua na época fica irritado por ser associado a garoto de programa cuja orientação sexual é homoafetiva mas normalizava ser assassino; A questão do ritual é, mais uma vez, abordada. Glória ressalta que a ligação do ex-casal tem uma união “mística” que começa por por tatuagens em partes íntimas e se sacramenta num assassinato a dois. Essa percepção é reforçada pelo promotor José Muiños Piñeiro que explica que o crime, não necessariamente tem a ver com magia negra, mas foi premeditado, tinha uma razão de ser, motivações diferentes, e a vítima foi sacrificada. O assunto é comentado pelo advogado Paulo Freitas que acrescenta que, durante a investigação, apareceram inúmeras evidências de que os dois tinham certos hábitos ritualísticos vinculados a exotismo religioso; e também pela estudiosa em religiões, Rose Rodrigues, que traz uma explicação mais mística, cósmica, sobre o caso
Ao narrar a violência de gênero, o que essa série	Neste terceiro episódio, o crime não é relacionado ao

coloca em destaque?	gênero, mas sim à ganância.
Qual é o papel da mulher?	Paula Thomaz: Obcecada e vislumbrada por Guilherme de Pádua, que ia muito assistir Guilherme em seus espetáculos e shows. Nas palavras de Glória Perez, “barraqueira”, aos 18 anos é proibida de entrar na galeria Alaska por enfrentar mulheres com garrafa de vidro. Mulher ciumenta que não via a novela para não se aborrecer. Ex-noivo a descreve como possessiva, desequilibrada mentalmente, agressiva e inconsequente a ponto de se jogar em frente a um ônibus quando termina com ela. Para a doutora Ana Beatriz, Paula tem a mesma sede de poder que Guilherme de Pádua, até mais. De acordo com os entrevistados, Paula também era conhecida por levar uma santa para as peças que Guilherme de Pádua participava; Presa da Polinter “especial”, que tinha privilégios estéticos, televisão, som até a chave da sua própria prisão. Seu “poder” era tanto que influenciou inclusive uma reforma na cadeia, para que morresse com o bebê durante o ano seguinte, conseguia sair da prisão para encontrar com Guilherme de Pádua no hotel. Segundo a entrevista de Guilherme, Paula era a cabeça do crime, que achava que ele tinha um caso com Daniella Perez e, por isso, tinha que provar seu amor. Por meio do testemunho de Ivana Crespaumer - visitante de detenta da Polinter de Niterói, Paula é descrita como fria e vingativa. E que, se pudesse, assassinava Daniella quantas vezes fosse necessário. Daniella: vítima sacrificada com 12 golpes no coração, que não teve nem seu corpo/caixão respeitado, segundo Glória Perez “até no túmulo existe uma agressão”. Segundo entrevistas de Guilherme de Pádua no passado e de declarações de seu advogado, Paulo Ramalho, a atriz tinha envolvimento amoroso com ele. Glória Perez: mãe sofredora, que sob ameaça de tirarem o corpo da filha do caixão em 1999, se desespera e tenta preservar o corpo da Daniella, e o envia para Santa Casa durante a virada dos anos 1999 para 2000(embora isso a ferisse muito porque a virada para os anos 2000 era significativa para a geração e sua filha foi reduzida a uma caixa). Além disso, Glória é representada como a mãe que não consegue viver o luto, que tem que ficar atenta para defender sua filha Daniella Perez, para que o julgamento seja feito.

Quais são as fontes masculinas e femininas presentes?	Presente 1- Maurício Assayag - Promotor do caso Daniella 2- Paulo Freitas - Advogado, assistente de acusação do caso Daniella 3- Márcia Piovesan -jornalista 4- José Muiños Piñeiro Filho(desembargador, promotor do Caso 5- Mônica da Silveira, filha de Hugo da Silveira 6- Glória Perez, mãe da atriz Daniella Perez 7- Ana Beatriz Barbosa - Psiquiatra e escritora 8 - Wolf Maya - Diretor da peça “Blue Jeans” 9 - Maurício Mattar - Ator e amigo do Raul Gazolla 10- Carlos Loffler - Ator da peça “Blue Jeans” 11- Fábio Assunção - Ator e amigo da Daniella 12 -Marcus Montenegro - Produtor da peça “Blue Jeans” 13- Ilana Casoy - Criminóloga e escritora 14 - Eloína dos Leopards - Atriz, idealizadora do “A Noite dos Leopards” 15- Marcos Santos - ex-noivo da Paula Thomaz 16- Paulo Freitas (advogado, assistente de acusação do caso Daniella) 17 - Rose Rodrigues - estudiosa em religiões 18 - Maurício Mattar - Ator e amigo do Raul Gazolla 19 - Carlos Loffler - Ator da peça “Blue Jeans” 20 - Luana Jacob - maquiadora da novela “De Corpo e Alma” 21 - Barbara Ferrante - prima da Daniella 22- Sandra Regina - Coreógrafa, pesquisadora da novela “De Corpo e Alma”. 23-Lucélia Cordovil - Jornalista 24 - Júlio Barroso - produtor cultural na época foi colega de prisão de Pádua e conta que ele recebia visitas de fãs e curiosos com muita frequência. O ator de “De Corpo e Alma” tinha se tornado uma celebridade respeitada no sistema carcerário. 25 - Glória Maria - jornalista 26 - Ivana Crespaumer - visitante de detenta da Polinter de Niterói 27 - Márcia Piovesan - jornalista 28 - Stênio Garcia - ator da novela “De Corpo e Alma” 29 - Vanessa Jardim - produtora da novela “De Corpo e Alma” Passado 1- Hugo da Silveira, testemunha 2- Paulo Ramalho - Advogado de defesa do guilherme de Pádua 3- Entrevista de Guilherme de Pádua a Nélío Bilate/ a Luciléia Cordovil(1994)/ ao programa Domingo Legal(SBT)/ 4-Glória Maria - Repórter 5 - Eloína/ Valéria
--	---

	6 - Neide Duarte(estilista) 7 - Rogéria - pessoa que ensaiava os meninos do Leopardo 8 - Maurício Mattar - Ator e amigo do Raul Gazolla 9 - Paula Thomaz 10 - Ivana Crespaumer - visitante de detenta da Polinter de Niterói(gravação feita a Glória Perez) 11- Participantes leopardos(não creditados)
Os parentes são ouvidos?	São ouvidos.
Utilizam termos específicos?	Não utilizam.
Que tipo de discurso é apresentado ao telespectador? (x) tom de denúncia / () serviço [como e onde buscar ajuda] / () expositivo [trazendo dados e números sobre a temática]	Tom de denúncia, não relacionado ao gênero.
A REPRESENTAÇÃO DO JORNALISMO E SABERES	
Como os jornalistas são representados?	Os jornalistas, neste episódio, são apresentados como investigadores sobre o crime, que questionam as autoridades. Exemplo disso é quando o promotor do caso, Maurício Assayag, cita os alarmes que Paulo Ramalho, advogado da defesa de Guilherme, inventava e os veículos de comunicação ficavam alvoroçados questionando essas afirmações, quando elas - nem sequer - haviam chegado para ele. A repórter Glória Maria também aparece notificando(no passado) a peça “Blue Jeans” que Guilherme participava e era um fenômeno , sobretudo, para o público feminino. Rememora, no presente, que questionou o presidiário como era sua vida em cárcere no presídio Ary Franco, que - segundo a repórter - era considerado “uma das piores cadeias do Brasil”. Para sua surpresa, o então ator disse que gostava do lugar e tinha finalmente se encontrado.Além disso, ele descreve para a jornalista como era seu dia a dia: "Acordo todo dia, faço meus exercícios, tô sendo muito bem tratado. Para falar a verdade, encontrei meu ambiente". Essas atitudes do criminoso foram atreladas mais tarde a uma análise, a uma análise, feita por especialistas, que apontaram grau de psicopatia nele(que é reforçada ao longo da série). Marcelo Canellas aparece numa reportagem no ano 1993 sobre a carreira de Guilherme de Pádua e seu trabalho em shows e peças eróticas num teatro que funcionava na galeria Alaska, em Copacabana, zona sul do Rio. A apresentação do jornalista(no passado) sobre tatuagens de Guilherme e Paula, repórter noticiando

	tentativa de abrir túmulo de Daniella. Lucélia Cordovil relata que Guilherme gostava de estar saindo nas capas de revistas, embora fosse por um motivo mórbido, “o sucesso era tudo que ele queria”. Complementa e contextualiza a audiência de “Pacto brutal” sobre as regalias que Paula Thomaz usufruía na cadeia. De acordo com a jornalista, a ex-mulher de Pádua e condenada pelo assassinato de Daniella, afirma que Paula tratava algumas detentas como “funcionárias” - que faziam até depilações em seu corpo-, além de ter acesso a um quarto com televisão e que ela mesma trancava com chave quando queria. A repórter também acrescenta que visitava a Polinter, local onde Paula estava presa, e lá participou de duas festas: do aniversário do pai de Paula e do filho de Paula com Guilherme, que morou com a condenada por mais de um ano. Segundo Cordovil, Pádua reproduziu para ela como Daniella teria sido morta. Além disso, também temos a jornalista Márcia Piovesan que relata, no presente, sobre a dissolução da união de Guilherme de Pádua e Paula Thomaz. Trechos de reportagens feitas com Guilherme na cadeia são exibidas constantemente, desde as suas acusações a Paula Thomaz ao livro que Guilherme Público na época sobre o crime.
O Jornalismo é um personagem ou é um modo de narrar?	Os dois. Os jornalistas aparecem no passado(1997) e no presente(2021/2022) noticiando e contextualizando o caso e, assim como nos outros episódios, a história é contextualizada a partir das entrevistas e de trechos de telejornais, que são a matéria-prima para que a história seja contada.
ESTRATÉGIAS PARA APRESENTAR O JORNALISMO E MULHERES	
Quais são as imagens apresentadas? Há imagens produzidas? Há recursos de edição, se sim, com que finalidade são utilizados? Utilizam trilhas sonoras?	Há uso de trilha sonora dramática Imagens de telejornais passados, imagens reconstituindo o crime são encenadas, documentos, jornais, entrevistas, cenas de Guilherme atuando em duas peças em que interpretou “garoto de programa” que se tornava assassino, cenas da novela “Mico Preto(1990) que Guilherme de Pádua participou, imagens gravadas no presente para ajudar reconstituir crime, imagens de Guilherme de Pádua atuando no espetáculo “Leopardos” que - de acordo com Wolf Maya - não tinha nada de teledramaturgia, apenas show erótico; imagens do trânsito e de lugares do Rio de Janeiro; há imagens de telejornais dos anos 90 projetados em uma TV antiga, simulando os telespectadores acompanhando o caso; cenas do filme “Via Appia”(1989), que tinha Guilherme como ator.

	Há uso de recursos de edição como flashes, TV fora de sintonia . Estes recursos reconstituem passado e presente. Há chamada para o próximo episódio que tratará sobre o “julgamento dos dois criminosos, mais esperado da década”.
Entrevistas foram feitas em que época? (presente ou passado)?	Nos dois recortes temporais. Anos 1992 a 1997 e 2021/2022.
Estratégias narrativas são do mundo ficcional ou real? Como elas despertam o interesse de quem assiste?	Há o uso de gravações do passado contextualizadas no presente e imagens criadas(estilo programa Linha Direta) para ilustrar, por exemplo, o teste de Luminosidade que Hugo da Silveira precisou fazer para comprovar que na noite do crime havia visto Paula Thomaz no carro junto com Guilherme de Pádua. Ao final do episódio, aparece uma tela preta com viés informativo reforçando que “ A alegação de Ivana Crespaumer repercutiu na imprensa e se tornou mais uma versão para o crime contado à época”. O que ela declarou não foi considerado pela acusação. Não foi provado pelas investigações nem corresponde ao resultado do processo.
Enquadramentos mais recorrentes	Câmera solta, reconstituição (mimetiza a percepção de Paula) e planos e enquadramentos utilizados em entrevistas.

FICHA DE AVALIAÇÃO		RESPOSTA
INFORMAÇÕES GERAIS SOBRE A AMOSTRA		
Episódio	T1 Ep.5 - Justiça	
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER		
Que narrativas essa série faz sobre a questão da violência de gênero?		Devido às provas que apontam para a premeditação do crime, o assassinato tem como principal justificativa a psicopatia dos dois assassinados. Por meio de trechos, por exemplo, em que o promotor do caso Maurício Assayag fala nos anos 1990: o crime é rotulado como trama diabólica, demoníaca e macabra.

	O crime é colocado, mais uma vez, como ambição por parte de Guilherme de Pádua que se entrou em pânico ao ver que sua atuação estava diminuindo dentro da novela e de Paula, uma inveja com Daniella. Glória ressalta que foi um crime de ganância associado à inveja de uma mulher que queria ser a outra.
Ao narrar a violência de gênero, o que essa série coloca em destaque?	Não relaciona o crime à questão do gênero.
Qual é o papel da mulher?	Paula, segundo entrevista de Guilherme em 1994, era ciumenta(motivo pelo qual teria matado Daniella). Pelas palavras do promotor do caso Maurício Assayag (no presente)dissimulada, com “cara de anjo”(mito da donzela venenosa que será explicado na análise), por meio da acusação(passado): uma menina proibida de entrar aos 18 anos de entrar em shows eróticos porque era agressiva com pessoas. Segundo Glória Perez, se fez de sonsa no julgamento, mantendo sua postura de que não estava no local quando o crime aconteceu, apática.Já o juiz explica que, ao agir friamente, de certa forma ela é ré confessa. A psiquiatra e escritora Ana Beatriz Barbosa junto com Sônia Abrão reforça a frieza de Paula Thomaz em contraste com a dramaticidade característica de Guilherme de Pádua. Em diálogo a essa constatação, a jornalista questiona como uma mulher grávida consegue ter tamanha frieza em levar seu filho para um crime tão brutal e animalesco. Paula também é descrita por Glória Perez como psicopata, invejosa, inadaptada para viver em sociedade com grau de periculosidade, invejosa que depois se matriculou na mesma faculdade que Daniella e Rodrigo cursou Direito e onde o promotor que a acusou dava aula. Por meio de imagens de arquivo como, por exemplo, o trecho de acusação a Paula Thomaz realizada pelo promotor do caso, Maurício Assayag, em 1997, a então ré é intitulada como falsa, mentirosa, “sem força nas palavras para dizer que era inocente” porque não era. Esse fragmento é contrastado pela entrevista realizada em 2021, na qual Assayag reforça que a “ cara de anjo” escondia uma mulher diferente de sua expressão. A entrevista com Paulo Freitas, advogado assistente de acusação do caso Daniella Perez, trechos da acusação e relato de Glória Perez associa Paula Thomaz com o sentimento de inveja para com a atriz. Daniella: Nas palavras de Glória Perez, a vítima que cruzou o caminho de dois psicopatas foi atropelada

	pela psicopatia dos dois; esposa, sem futuro, vítima que deixou de viver o que a vida tinha para lhe oferecer, ; nas palavras de Daniella ela era “apaixonada por dança, samba, sonhadora, bem geniosa, ligada à praia, amor, pessoa desprendida de coisas materiais, que iria viajar o mundo, pessoa intensa, feliz, privilegiada, nova, realizada, bem na carreira. A figura de vítima retoma também por meio de trechos do julgamento de Guilherme de Pádua, no qual o advogado da família de Daniella Perez, Arthur Lavigne, ressalta o depoimento do ex-frentista, Antônio Clarete, que atesta que ao lavar o carro do ator viu sangue (este segundo Lavigne de Daniella Perez, que começou a apanhar desde o posto). Ao final do episódio, que encerra a série, uma série de declarações que Daniella Perez faz sobre sua vida é recuperada. Glória Perez: mãe que luta por justiça, que perdeu a filha de diferentes formas e, que apesar das sentenças do juiz sobre os dois assassinados, (Guilherme de Pádua ganhou liberdade depois de cumprir $\frac{1}{3}$ da pena e Paula também), vai até o fim do julgamento dos assassinos de sua filha. Além disso, Glória apresenta mágoa com a mídia por estar constantemente dando palco a Guilherme de Pádua que virou uma celebridade; segundo palavras de Glória Maria “mãe que tem que resgatar uma filha que tiraram dela de inúmeras maneiras e que vive as felicidades possíveis”.
Quais são as fontes masculinas e femininas presentes?	Presente 1- Raul Gazolla - ator e viúvo da Daniella 2 - Paulo Freitas - advogado de assistente de acusação do caso Daniella 3- José Muiños Piñeiro Filho (desembargador, promotor do Caso Daniella) 4- Glória Perez, autora e mãe da Daniella Perez 5- Maurício Assayag, promotor do caso Daniella 6- Ana Beatriz Barbosa, psiquiatra e escritora 7- Glória Maria, jornalista 8- José Geraldo Antônio - desembargador, ex- juiz do 2º Tribunal do juri do RJ, 9 - Nélcio Machado - inspetor da Polícia Civil 11- Saulo Ferrante - médico e tio da Daniella 12- Talvane de Moraes - ex -diretor da polícia técnica do Rio de Janeiro 13- Ilana Casoy - criminóloga e escritora 14- Luana Jacob - maquiadora da novela “De Corpo e Alma” 15- Antônio Clarete, ex-frentista do Posto Nova Ipanema 16- Flávio de Almeida Bastos, ex-frentista posto

	Alvorada 17 - Wolf Maia - Diretor de Televisão 18 - Sônia Abrão - jornalista e apresentadora de TV 19 - Bárbara Ferrante - prima da Daniella 20 Cláudia raia - atriz e amiga do raul Gazolla 21-Sandra regina, coreógrafa, pesquisadora da novela “De Corpo e Alma” 22- Rodrigo Perez - advogado e irmão da Daniella Passado 1- Entrevista de Guilherme de Pádua a Luciléia Cordovil(1994); 2-Cesariano do Nascimento - porteiro do prédio do Guilherme e da Paula 3- Paula Thomaz(entrevista a Pedro Bial) 4-Glória Perez 5- Raul Gazolla(coletiva de imprensa) 6- Guilherme de Pádua(programa do ratinho) 7- Daniella Perez para a jornalista Sandra Moreyra
Os parentes são ouvidos?	Sim.
Utilizam termos específicos?	Não.
Que tipo de discurso é apresentado ao telespectador? (x) tom de denúncia / () serviço [como e onde buscar ajuda] / () expositivo [trazendo dados e números sobre a temática]	Apenas tom de denúncia, mas não devido ao gênero.
A REPRESENTAÇÃO DO JORNALISMO E SABERES	
Como os jornalistas são representados?	De forma geral, os jornalistas são representados por meio de trechos de telejornais dos anos 1990 noticiando os julgamentos de Guilherme de Pádua(em janeiro de 1997) e Paula Thomaz(em maio de 1997); cobrindo as chegadas dos criminosos e entrevistando Glória Perez. São representados como a imprensa assídua por um furo. Essa ideia é reforçada por imagens que mostram o tumulto do julgamento de Paula Thomaz, em maio de 1997. Glória Maria retorna no quinto episódio da série tanto por meio das gravações(realizadas em abril de 2022)²⁰ ao rememorar o julgamento de Guilherme de Pádua que, para ela, foi uma surpresa. De acordo com a jornalista, diferente da pessoa assustada, humilde, “bonzinho”, “vitima” que esperava encontrar, o assassino era desinibido. A repórter também aparece na produção audiovisual por meio de uma entrevista(já apresentada no quarto episódio) que ela fez com Guilherme de Pádua no presídio Ary Franco, no Rio de Janeiro. Na ocasião escuta a versão de Guilherme de Pádua sobre o assassinato e questiona suas declarações como a frieza de seus atos e a premeditação do crime. O assassino, em

20 Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Ccy9f6jrqpP/>>.

	contrapartida, retruca a jornalista contestando a alegação de que ele teria dado um soco em Daniella Perez. De acordo com Pádua, esse fato havia sido esclarecido por meio da explicação que o hematoma que Daniella apresentava era fruto de uma dança com Raul Gazolla. Essa afirmação é rebatida pela maquiadora da novela “De Corpo e Alma”, Luana Jacob, que afirma que se ela já estivesse machucada ela não poderia gravar as cenas porque a marca não daria para cobrir. A série também exibe o áudio de uma entrevista de Guilherme de Pádua realizada pela jornalista Luciléia Cordovil (coberta por imagens do arquivo do julgamento) na qual afirma que “o crime não deveria estar pronunciado no homicídio doloso”, já que ele não tinha intenção de matar ninguém e se sua ex-mulher Paula tinha (informação que só obteria reposta perguntando para ela), o crime seria classificado como culposos já que ela tinha sido movida por ciúme ou até “passional”, que a pena era mais leve. É exibido uma “discussão” entre o repórter Pedro Bial e o advogado de Paula Thomaz, Carlos Eduardo Machado, que com a desculpa que o jornalista está agressivo, precisa encerrar a entrevista que Bial estava realizando com Paula na prisão. Bial rebate a acusação e alega que estão falando sobre uma história tão violenta que qualquer pergunta - por mais agressiva que seja - é tênue. É exibida a imprensa entrevistando Guilherme de Pádua que acha que sua sentença de condenação era injusta Ao final do quinto episódio, Daniella Perez concede entrevista a jornalista (não credenciada - Sandra Moreyra) sobre a importância de se ter o pé no chão mesmo estando bem-sucedida na TV.
O Jornalismo é um personagem ou é um modo de narrar?	Os dois. Há trechos de telejornais noticiando o julgamento do Guilherme de Pádua em janeiro de 1997, recuperam imagens do Fantástico de 1996 que reconstituem o crime, entrevista que Glória Maria faz a Guilherme de Pádua na qual ele relata como foi o crime; repórter noticiando julgamento de Paula Thomaz. Ao final do episódio, os jornalistas são culpados por Glória Perez que afirma que durante cinco anos a imprensa produziu tantas versões que quando o julgamento acontece não há uma cobertura de imprensa (não há mais interesse).

ESTRATÉGIAS PARA APRESENTAR O JORNALISMO E MULHERES	
Quais são as imagens apresentadas? Há imagens produzidas? Há recursos de edição, se sim, com que finalidade são utilizados? Utilizam trilhas sonoras?	O episódio se inicia alternando vários cenários . Nestes, TVs antigas aparecem enquanto trechos de telejornais noticiam que os acusados pelo assassinato da atriz Daniella Perez vão a julgamento quatro anos depois do crime; são apresentados trechos originais do advogado Paulo Ramalho no tribunal defendendo Guilherme de Pádua; trecho da testemunha Hugo da Silveira no Tribunal; trecho do advogado de Paula Thomaz Augusto thompson revoltado; do advogado da família da Daniella, Arthur Lavigne, fotografias de Dani pequena, Há uso de efeitos de TV falhando que reconectam entrevistas que Guilherme de Pádua concede a Glória Maria no presídio Ary Franco no Rio de Janeiro. Trilhas sonoras são usadas em todo momento. Alternam de melodrama dramático para tensão quando é apresentado o julgamento dos assassinos. Há efeitos sonoros e visuais de flashes para dar ênfase às provas;
Entrevistas foram feitas em que época? (presente ou passado)?	Entrevistas feitas nos anos do julgamento e realizadas a partir de setembro de 2021(período que as gravações da série Pacto Brutal começaram a ser realizadas, de acordo com post feito na rede social Instagram da diretora Tatiana Issa. ²¹
Estratégias narrativas são do mundo ficcional ou real?	Família mostra provas periciais. Exemplo é a prima Bárbara Ferrante ao mostrar a blusa da Daniella com os furos das 18 punhaladas que levou, o tênis que usava no dia do seu assassinato, O episódio se encerra com Glória Perez e Raul Gazolla depois de 20 anos revendo fotos de Daniella Perez, comentando sobre o passado. Seguido da tela preta com a informação: “Guilherme de Pádua saiu da prisão em 1999, após cumprir 6 anos e 9 meses de prisão de regime fechado. Paula Thomaz também deixou o presídio depois de cumprir menos de 7 anos da sentença. Guilherme se tornou pastor de uma igreja evangélica. Paula se casou novamente e teve outros filhos. Ela foi condenada a pagar uma indenização por danos morais e despesas ao funeral da família da Daniella. Paula alegou não ter fundos por 20 anos. Em 2022, a justiça decretou a penhora do apartamento dela. Essas informações são sequenciadas com o relato de três fãs sobre as qualidades de Daniella enquanto os créditos passam com imagens da atriz na novela. A moral é que, além de uma grande artista, Daniella era uma excelente

21 Disponível <https://www.instagram.com/p/CTccv45Lj9I/?img_index=1>.

	pessoa e, apesar de tudo, ela está presente.
Enquadramentos mais recorrentes	Os planos mais utilizados se mantêm como plano Americano(do joelho pra cima); primeiro plano/plano médio(da cintura pra cima); e primeiro plano(do peito pra cima). Enquadramentos clássicos. Cenas em geral As cenas criadas alternam entre planos abertos/geral que apresenta o ambiente ao telespectador para planos detalhes que mostram detalhes. Cenário Entrevistas Mantêm o mesmo cenário das entrevistas Movimentos de câmera Estáticos entrevistas.

5.1 REPRESENTAÇÃO, DRAMATURGIA E NARRATIVA: A FACHADA SOCIAL DOS PERSONAGENS ENVOLVIDOS EM PACTO BRUTAL

Como já mencionado, o corpus analisado na presente dissertação é constituído pelos cinco episódios da série documental Pacto Brutal, produzida pela HBO Max(2022). Para a realização da coleta de dados, elaboramos uma tabela que tinha como objetivo compreender a representação da mulher e da violência de gênero; a representação do jornalismo e as estratégias que a produção audiovisual dirigida por Tatiana Issa e Guto Barra abarcam.

No que se refere à violência de gênero, observamos uma abordagem oscilante. Se alguns paratextos como, por exemplo, entrevistas e posts de Tatiana Issa nos dão pistas de que a série aborda pautas como feminicídio, ao longo dos episódios percebemos que o tema da violência contra a mulher como problema social é pouco explorado. Apesar do segundo episódio abordar a questão do machismo - presente tanto nas narrativas da imprensa após a morte da atriz como no assédio que Perez sofria nos bastidores da novela “De Corpo e Alma” por Guilherme de Pádua - nas outras partes da obra esse viés se perde. O caso de Daniella é constantemente associado a rituais religiosos e a um perfil doentio dos assassinos ligado à psicopatia, pelo fato de Daniella ser mulher.

Não há uso de termos/nomenclaturas específicas e a perspectiva é sempre em tom de denúncia. Discursos com enfoque de serviço (como e onde buscar ajuda) e expositivo (trazendo

dados e números sobre a temática) não são explorados. Supomos que essas escolhas narrativas estejam associadas à percepção de Glória Perez sobre a questão do gênero atuar de maneira muito forte, não no assassinato em si, mas depois da morte da atriz (GONZALES; TALARICO, 2022). Para a escritora de novelas e mãe da Daniella, como é enfatizado ao longo de *Pacto Brutal*, o crime que vitimou a atriz não poderia ser classificado como feminicídio, porque teria sido motivado por vingança e ganância. Do lado de Guilherme de Pádua, a ambição estaria associada à busca pela fama que o ator tanto almejava e a vingança, relacionada ao fato de Glória Perez ter reduzido sua participação na novela “De Corpo e Alma”. Em contrapartida, pelo lado de Paula, o crime teria sido motivado por ciúmes e inveja que a grávida, de então quatro meses, sentia pela atriz. Embora sejam legítimas essas explicações sobre o crime, nos indagamos: será que se fosse um ator homem, a história seria a mesma, tanto em termos legislativos como a cobertura feita por jornalistas?

Importante dizer que, embora a série não contextualize e explique a qualificadora do crime do feminicídio, ela contribui para discussões sobre o tema na internet. Exemplo disso é a matéria publicada pelo portal de notícias do UOL, *Universa*, que explica que se o caso da Daniella acontecesse nos dias de hoje, os crimes que vitimaram a atriz seriam classificados como stalker e feminicídio (UNIVERSA, 2022), graças aos avanços legislativos que o país apresentou no combate à violência contra a mulher. Durante 30 anos, apenas em 2006, foi criada a Lei Maria da Penha para combater a violência doméstica e familiar, estabelecendo mecanismos de prevenção, proteção e punição para os agressores; e só em 2015, foi estabelecido o feminicídio como qualificadora do crime de homicídio por questão de gênero.

Observamos, ao longo dos episódios, que há um equilíbrio na escolha das fontes entre o gênero feminino e masculino. Contudo, notamos também uma representatividade feminina por meio da escolha das entrevistadas e do enfoque ao protagonismo feminino.

Para análise, tomamos como referências a teoria do antropólogo e sociólogo Erving Goffman(2002) sobre a representação do eu na vida cotidiana. De acordo com o estudioso, nossas interações sociais são como uma representação teatral, onde desempenhamos papéis e utilizamos estratégias para construir uma imagem de nós mesmos diante dos outros. Ainda que a série *Pacto Brutal* esteja ancorada em pessoas e situações reais, não nos parece forçoso admitir que, por meio da edição, tempo de fala, e outros fatores associados aos personagens, haveriam estratégias para representar os personagens de *Pacto Brutal*. É através do conceito de “fachada” que inclui aspectos como aparência, e comportamento, expressões faciais que iremos analisar como os atores envolvidos (no sentido duplo- sociais e atores da dramaturgia) se apresentam socialmente. Em diálogo com esse jogo de representações, nos ancoramos também na proposta

da professora Iluska Coutinho(2012), que descobriu que os telejornais brasileiros seguem uma estrutura narrativa semelhante à ficção, o que ela chama de “Dramaturgia do Telejornalismo”. Isso significa que as notícias na TV são organizadas de forma a imitar a ação, com personagens e uso de recursos audiovisuais. Por meio da análise de dois telejornais brasileiros, a pesquisadora percebe que, semelhante a um drama, as matérias veiculadas em telejornais buscam criar um envolvimento emocional com o público, através da resolução de conflitos e lição de moral com personagens clássicos da narrativa dramática de Aristóteles como mocinhos, vilões, heróis, vítimas, especialistas, parceiros, mediadores, concorrentes e musas. De acordo com a pesquisadora nos dois telejornais que analisou

[...] alguns papéis concentram a "atuação" dos personagens nos VT's analisados. Tanto no Jornal Nacional quanto no Jornal da Cultura as categorias/ tipos mais frequentes são mocinho, vilão e vítima. Essa predominância tem estreitas ligações com o fato de que as narrativas[...]trazem em si os registros ou conexões com a já tradicional luta Bem-Mal e, na medida do possível, utilizam-se da estória narrada para reforçar valores morais e de conduta (COUTINHO, 2012, p.140).

Isto posto, podemos inferir que Glória Perez é personificada como a mãe heroína que - mesmo em meio a dor - se une às mães de Acari, compondo o time das “Antígonas brasileiras²²”, como a renomada autora de novelas, Glória Perez, as classifica no terceiro episódio, evocando uma personagem ficcional. Nesse sentido, podemos afirmar que a série configura Glória Perez e essas mães como mulheres que desafiam as normas estabelecidas, estruturas de poder, leis injustas em busca dos direitos humanos de suas filhas assassinadas, bem como evidencia manobras discursivas que evocam o “universo” da ficção.

Interessante ressaltar que Glória Perez, juntamente com a leitura e exposição de trechos dos telejornais passados, é a narradora da série. Seu testemunho é o fio condutor da narrativa que destaca o caráter social presente tanto na sua personalidade como em suas novelas. Percebemos, por meio de suas falas, que há um discurso de ter mobilizado documentos, investigação e feito a justiça que jornalistas e profissionais da área de segurança não fizeram. Glória, na tela, é a heroína que sai do Acre com sua família para estudar, escrever histórias e estudar História. É forte, corajosa, talentosa e única na teledramaturgia brasileira.

22 Referência à personagem Antígona, da tragédia grega do mesmo nome escrita por Sófocles. Na história original, Antígona desafia as leis do Estado para enterrar seu irmão Polinices, mesmo contra as ordens do rei Creonte. Ela representa a luta pela justiça e pela dignidade humana, mesmo diante de leis injustas. Ao fazer essa referência às Mães de Acari, Glória destaca a coragem e a determinação dessas mulheres que se recusam a se curvar diante de injustiças e que estão dispostas a sacrificarem sua própria segurança em nome da memória das suas filhas.

Apesar da série apresentar o trabalho de repórteres como Pedro Bial cobrindo o desenrolar do crime, percebemos que Pacto Brutal opta por entrevistar apenas jornalistas mulheres nos anos 2021 e 2022. São elas: Glória Maria, Sônia Abraão, Elba Boechat, Márcia Piovesan e Lucélia Cordovil. Dirigida por uma mulher, que também atuava como atriz e conhecia a família da Daniella Perez, Tatiana Issa, Pacto Brutal também traz a perspectiva que - diferente da ideia culturalmente construída e fomentada nas sociedades patriarcais - que a mulher é “sexo frágil”, as mulheres não necessariamente correspondem a estereótipos de gênero. Essa desconstrução pode ser melhor compreendida por meio da personagem jornalista Elba Boechat que, para além de descobrir informação sobre Paula Thomaz, confronta o delegado e publica a informação no dia seguinte no jornal. Temos também o exemplo da escritora Suely, que ameaça o delegado sentenciando que “se houvesse corrupção não ficaria calada”.

Ao mesmo tempo, observamos que Daniella é, na maior parte da narrativa, vislumbrada a partir da própria Yasmin, a personagem que interpretava na novela de Corpo e Alma. Há uma projeção dual e paradoxal da atriz, ora “santificada” e ora “pin-up”.²³ Como afirma Bach Arús, Marta, et al(2000, apud CIMAC, 2011, p.52-53) os estereótipos femininos são construídos em uma dualidade clássica: as mulheres quando não são configuradas como boazinhas são projetadas como más; quando não vítimas são culpadas, tornando-se sempre o anjo da pureza ou a incitadora do pecado.

É alçada na série, assim como na época da novela “De Corpo e Alma” como a nova detentora do título de “namoradinha do Brasil” devido ao seu carisma e talento na interpretação de personagens na televisão. De acordo com Pasqualetto(2022, p.115-117), esse título foi herdado da atriz Regina Duarte, que já era conhecida por interpretar heroínas, ao atuar como uma orfã chamada Patrícia na telenovela produzida pela Rede Globo intitulada “Minha Doce Namorada”(1971-1972). O status compreendia características que a atriz encarnava com maestria como brandura, docilidade e delicadeza. Apesar do epíteto de “namoradinha do Brasil”, destacar sua popularidade e identificação com o público, era um apelido que limitava os papéis que ela poderia interpretar. Ao buscar fugir desse estereótipo e mostrar sua versatilidade como atriz, interpretando mulheres mais fortes e independentes na TV, Regina Duarte deixaria vago o título que Daniella obteria 13 anos mais tarde.

23 O termo "Pin-up" teve origem na década de 1940, quando era comum fixar fotos ou ilustrações de mulheres atraentes nas paredes (pin-up) como forma de adorno ou inspiração. As Pin-ups são caracterizadas por seu estilo retrô, com maquiagem marcante, cabelos volumosos, roupas elegantes e um olhar sedutor. Elas se tornaram ícones da cultura pop e símbolos de feminilidade e sensualidade.

Daniella Perez ocuparia esse lugar. Não há dúvidas de que os meses finais de 1992 representaram o auge de sua curta carreira. Muito querida pelo público, Daniella começou a ser apontada pela imprensa como a principal promessa da televisão brasileira, tais eram seu carisma e sua naturalidade para dar vida a suas personagens. Daí para receber a alcunha de namoradinha do Brasil foi um pulo. Coube à revista *Contigo*, em sua edição de 13 de outubro de 1992, vincular a ideia de forma pioneira, a partir de uma capa contendo uma enorme foto de Daniella seguida da inscrição "A nova namoradinha do Brasil". A partir daquele instante, os mais diversos veículos de comunicação - do telejornal de maior audiência do país, *Jornal Nacional*, até uma revista especializada em fotonovelas, *Sétimo Céu* -, em algum momento, denominaram Daniella daquela forma. Como a reportagem da *Contigo* afirmava, naquele final de 1992, Daniella havia ganhado o "status de mais nova grande revelação da televisão tupiniquim e, hoje, já é cantada em verso e prosa como uma fortíssima candidata ao título vago de "Namoradinha do Brasil". Nesse contexto, parecia ser questão de tempo para que Daniella Perez passasse de coadjuvante a protagonista nas próximas novelas em que viesse a atuar. Naquele segundo semestre de 1992, já se afirmava que Yasmin, embora coadjuvante em *De Corpo e Alma*, na verdade começara a roubar a cena, ofuscando até mesmo Paloma, a personagem principal da trama. Despontando rapidamente para o estrelato, àquela altura a atriz desfrutava do enorme reconhecimento de sua personagem junto ao público, e tudo indicava que os primeiros degraus rumo ao sucesso haviam sido ultrapassados com louvor. O porvir era bastante animador (PASQUALETTE, 2022, p.117).

Daniella também é caracterizada por ser o talento singular da dança, apaixonada pela família, do marido e carinhosa. É construída uma caricatura de uma mulher quase sem defeitos, etérea, de aparência delicada, elegante e angelical, com traços faciais suaves, pele luminosa e uma aura de serenidade. Também é marcada pelo papel da mocinha, além de vitimizada pelo "destino" e culpabilizada por uma traição inexistente criada por Guilherme e fomentada pela mídia. Vale dizer que - embora autorizadas pela mãe sob a justificativa que as fotos de Daniella com Guilherme eram bem mais agressivas que as da perícia exibidas na série - as fotos que expõem o corpo de Daniella são extremamente agressivas e, segundo o Manual da Universa(2021), não contribuem para o combate da violência contra a mulher. Pelo contrário, devem ser evitadas em coberturas de crimes contra a mulher. Em contraste com a denúncia verbalizada pela atriz Cláudia Raia que na época ninguém havia sido ouvido, Pacto Brutal opta por dar espaço aos familiares e pessoas próximas à Daniella Perez, conforme os manuais de Jornalismo com Perspectiva de gênero orientam e acertam ao apresentar apenas os relatos que os assassinos deram antes e durante o julgamento, entrevistá-los em 2021/2022.

Paula Thomaz, por sua vez, é tida como "o cérebro da operação", ciumenta e possessiva, que teria confessado ter prazer em matar Daniella Perez: 'Mil vezes'. Em diálogo com mitos clássicos recuperados por Caillois(1988, apud MATA; AMATO, 2022, p.127), podemos relacioná-la à figura das "lendas das Giftmädchens, ou 'donzelas venenosas'" que trazem

anedotas, que sofrem adaptações, indo das bruxas da Idade Média às “mulheres de Creta”, de textos primitivos árabes à Mandrágora de Maquiavel ou mesmo a Esfinge, para evocar mulheres-insetos, devoradoras perigosas e autômatas”. Em outras palavras, Paula Thomaz pode ser associada ao mito da donzela venenosa, uma lenda que atravessa sociedades e séculos, por conta de suas características duais que, ao mesmo tempo que “tem cara de anjo”, age de forma ardilosa, é fria e calculista.

Mesmo situadas em polos morais opostos, as representações de Daniella e Paula tendem à planificação. Daniella é idealizada como vítima, mocinha e mulher quase sem fissuras, enquanto Paula é concentrada na figura da vilã fria, invejosa e calculista. Esse contraste fortalece a dramaturgia da série, mas também reduz contradições e parte da complexidade humana de ambas, transformando mulheres reais em personagens mais facilmente reconhecíveis pelo público.

Ao nos questionarmos sobre quem seria a personagem principal da série, compreendemos que se formos pensar nas promessas de leitura, o personagem principal é a Daniella Perez (tanto é que ela está no título da série), mas numa fruição geral, a própria Glória Perez é a personagem principal. Contudo em questão narrativa, o crime envolvendo a atriz suplanta essa questão da Glória Perez.

Consideramos pertinente pontuar a abordagem problemática que a produção da série faz ao associar o crime com o passado dos assassinos, visto que - em muitos casos (principalmente os que envolvem violência de gênero) - os criminosos não apresentam um padrão comportamental e também pela narrativa estimular uma visão preconceituoso e estereotipada sobre profissionais do sexo. É nítido o desejo de comprovar, por meio do passado de Guilherme de Pádua e de Paula Thomaz, indícios que eles eram gananciosos. Contudo, essa narrativa que interliga o crime com sua participação na peça “A noite dos leopardos”, além de associar profissionais do sexo a ideia de pessoas frias e criminosas, estimula especulações sobre a sexualidade do ator, que protagonizava cenas de nudez e interagia com o público ao final dos espetáculos.

No que diz respeito ao Jornalismo, observamos que ele é tanto um personagem da série como um modo de narrar. Ao mesmo tempo que a série crítica a cobertura midiática e se propõe revisá-la, a produção audiovisual é ditada pela inserção telejornais junto com os depoimentos dos entrevistados. Existe, de certa forma, uma homenagem ao papel do jornalista, no sentido de que temos mais de uma dúzia de jornalistas ouvidos nos anos de 2021 e 2022 e a utilização da cobertura telejornalística, feita na época do crime, para recontar a história.

Observamos que esses profissionais assumem um forte protagonismo na trama e aparecem na série em diferentes papéis: autoridades que fala de como a mídia abordou o caso, profissionais que criaram uma história de ficção para vender cada vez mais; historiadores que explicam o contexto histórico do Brasil e das telenovelas; investigadores; que cobram as autoridades e influenciam a opinião pública assumindo seu papel na sociedade democrática, como o “quarto poder”, complementando os três poderes tradicionais Executivo, Legislativo e Judiciário; profissionais que “deram palco” para os assassinos na época do crime e que ajudaram também Glória Perez na campanha de 1 milhão de assinaturas que Glória Perez levantou para aumentar o rigor na lei contra crime hediondo.

Suspeitamos que ao recuperar trechos de telejornais nos quais aparecem jornalistas conhecidos noticiando o crime na época do ocorrido, como Sérgio Chapelin(apresentador do Jornal Nacional); a jornalista Marília Gabriela; a apresentadora do plantão da Globo Leilane Neubarth; Marcos Hummel e Valéria Monteiro(apresentadores do Jornal da Globo); o jornalista Marcelo Rezende(que aparece reportando os detalhes do crime no programa Globo Repórter Especial Daniella Perez), a repórter Ilze Scamparini, o jornalista André Luiz Azevedo, o repórter Roberto Kovalick, Pacto Brutal consegue trazer um aspecto documental para a produção, legitimando as informações como verdadeiras e criando uma identificação com o público que acompanhou a cobertura há 30 anos.

Interessante pontuar que a repórter Glória Maria, ao falar sobre a atuação do jornalismo da época, apresenta um “relato isento”, como se não fizesse parte daquele contexto. Essa forma de abordar o caso expressa por meio de frases como “Em mais de 40 anos de jornalismo, foi uma das coisas mais chocantes e monstruosas que vi na vida”, nos faz identificar no drama de Pacto Brutal a recorrência da “Síndrome de Darth Vader” proposta por Jhonatan Mata(2013) em sua pesquisa de mestrado que transformou-se em seu primeiro livro “Um Telejornal para chamar de seu: identidade, representação e inserção popular no telejornalismo local”. Segundo o pesquisador, a síndrome de Darth Vader é uma metáfora usada para descrever um sintoma do telejornalismo local, onde os vilões são representados como personagens sem rosto, sem nomeação ou pronunciamento na narrativa. Esses vilões impessoais causam danos e geralmente são entidades genéricas, que não podem ser personalizadas ou odiadas pelo público. Eles são retratados como instituições responsáveis que não cumprem seu papel, e mesmo quando há uma certa “humanização” do personagem, sua nomeação e crédito não são possíveis devido à sua “fachada” oculta. Ao analisar três telejornais locais, Mata explica que os 57 vilões identificados em sua pesquisa fazem mal, sobretudo, ao cidadão comum.

No Jornal da TVE, temos como exemplos de vilão impessoal: o governo do estado, que se recusa a reajustar o salário dos professores; as operadoras de telefonia celular, que incomodam clientes com envio indevido de torpedos; o poder público, que não fiscaliza as lan houses. E mesmo quando é possível certa "humanização do personagem" sua nomeação, seus créditos, não são possíveis. São vilões ocultos, como os assaltantes que espalham o medo pelas lotéricas, pessoas que passam trote e atrapalham o atendimento de emergência do SAMU ou o "morador do entorno" que teria praticado o atentado contra a igreja evangélica. No MGTV2, os vilões impessoais são o SUS, responsável pela crise médica em Juiz de Fora; o poder público, culpado pela queda do barranco em Silveirânia; as autoridades responsáveis pelos transtornos na BR267; os bancos, que lideram o ranking de queixas no Procon de Juiz de Fora; a inflação, que faz com que os preços das refeições em restaurantes aumentem; as operadoras de telefonia, que prestam maus serviços em Cataguases. O Jornal da Alterosa, caracterizado como aquele que em nosso recorte mais apresentou o personagem vilão, também segue roteiro parecido com o dos outros dois noticiários ao elencar seus malfeitores. São traficantes de drogas, que matam na Vila Olavo Costa; o governo, que paga mal seus professores; os pedófilos; os motoristas que desrespeitam o trânsito na Zona Norte; a Cesama, que abandona a caixa d'água no bairro Santa Rita, dentre outros (MATA, 2013, p.170).

Nesse contexto, o papel do vilão nos noticiários se ancora numa fachada padrão de um conjunto de instituições responsáveis que não cumprem o papel que lhe foi outorgado. Essa impossibilidade de personalização no contexto desta dissertação, nos faz refletir como a generalização do trabalho dos jornalistas sintetizado por meio de expressões como “circo midiático”, “a imprensa”, “o Jornalismo” “a mídia” pode desmobilizar novas formas de abordar casos como o de Daniella Perez, visto que essas instituições são operadas por sujeitos que fazem escolhas e podem produzir, por exemplo, reportagens e matérias com perspectiva de gênero que garantam a moral e os direitos das mulheres.

Há, assim, uma inversão produtiva dessa metáfora: em determinados momentos, o próprio Jornalismo ocupa na série a posição de personagem responsabilizado, enquanto jornalistas individualizados aparecem como agentes de investigação, denúncia e mediação. A crítica ao tratamento dado ao caso ganha precisão quando evita transformar “a mídia” em um vilão homogêneo e procura reconhecer escolhas, práticas e sujeitos concretos.

Figura 16 - Jornalistas que participam de Pacto Brutal (entrevistas realizadas entre os anos de 2021 e 2022)



Fonte: Reprodução HBO Max

Figura 17 - Trechos de telejornais da época do utilizados em Pacto Brutal para recontar o caso do assassinato da Daniella Perez 30 anos depois do crime – apresentadores/repórteres



Fonte: Reprodução HBO Max

5.2 O BIOS MIDIÁTICO DE “PACTO BRUTAL”

Considerando o conceito de bios midiático proposto por Sodré(2002) como sendo um “espaço” com iluminação particular, onde há possibilidade contágios e refrações infinitas, percebemos que a iluminação que envolve Pacto Brutal é resultado de uma combinação entre diferentes estratégias ancoradas no mundo real e da ficção. Na tentativa de reescrever a história em tela, observamos promessas de realidade como testemunho e reconstituição apontadas por Jost(2009) em Pacto Brutal. Enquanto no testemunho recorre-se à confiança do jornalista como testemunha ocular, na reconstituição o objetivo é comprovar por meio das provas jornalísticas o encadeamento dos fatos, que pode ser construído de duas formas: por meio de uma voz “over” que interliga documentos fragmentados como é no caso do documentário e através de imagens de síntese que mostram como o assunto noticiado aconteceu, como é feito em telejornais.

É evidente que, nos dois casos, este olhar retrospectivo supõe um saber e mesmo, muitas vezes, uma onisciência. O jornalista se constrói como um historiador que tem certezas. No primeiro caso, os arquivos desempenham o

papel de prova das palavras proferidas pela voz; no segundo, a visualização dos acontecimentos por imagens de síntese supõe que se tenha retido uma hipótese sobre a causalidade dos fatos em detrimento de todas as outras.

Essa forma de reconstituição coloca, por exemplo, o caso Daniella Perez já como encerrado e lança sobre o fato um olhar de espectador, ou seja, uma perspectiva que sabemos mais do que os próprios atores do drama. A esta maneira de fazer, opõe-se outra, que consiste, pelo contrário, na reconstituição em ocularização interna primária, que é quando se simula um olhar diferente do jornalista, para nos passar a sensação de estar envolvido na cena. O que, para Jost(2009, p.25) “[...]recai na ficção pelo único fato de que a imagem não traduz a visão de um jornalista na realidade, mas a de uma instância com a qual, por definição, eu não posso e eu não quero partilhar o olhar[...]”. Nesse sentido, podemos perceber que a série sobre o assassinato da atriz utiliza tanto estratégias jornalísticas como ficcionais ao criar imagens, por exemplo, das cenas do crime e “dos passos dos assassinos” antes do crime ou das buscas da própria família. Essa abordagem também nos fez associar a série como uma estrutura narrativa muito próxima a do programa Linha Direta da Rede Globo (1990-2007) que utiliza encenação dramática, luzes, sons para envolver o telespectador na reconstituição de crimes não solucionados relativizando o papel da polícia e da justiça na sociedade (BUCCI, 2000; TEIXEIRA, 2002). Percebemos também a utilização de recursos de edição como transições de TV falhando, que são utilizadas para reconectar as entrevistas de testemunhas realizadas em 2021/2022 com declarações e/ou aparições delas na época do crime; e para ajudar a ilustrar os relatos com as provas criminais, imagens de arquivo pessoal e de telejornais. Flashes, barulhos incidentais são outros recursos de edição utilizados para dar ênfase às informações apresentadas pelas testemunhas, que - na maior parte do tempo - são acompanhadas por trilha sonora original, produzida por Felipe Ayres. Essas músicas conferiram para Pacto Brutal uma dramaticidade para os relatos, reforçando sentimentos que a produção queria despertar na audiência como angústia, tristeza, raiva, alerta ao lembrar o assassinato de Daniella Perez.

Essa montagem também evidencia por que o Jornalismo funciona como forma de narrar na série. Em diferentes episódios, um off ou um fragmento de telejornal dos anos 1990 abre ou costura a sequência e, em seguida, a edição articula depoimentos contemporâneos, arquivos e imagens produzidas. O material jornalístico, portanto, não aparece apenas como documento recuperado: participa da própria organização temporal e narrativa de Pacto Brutal.

Dividida entre depoimentos, reconstituições e vasto material de arquivo, Pacto Brutal recorre a planos clássicos de entrevistas e a movimentos que simulam os envolvidos no caso. Essa hibridização de abordagens que fazem menção ao mundo real e também ao ficcional,

acabam por envolver a audiência com a promessa que a produção audiovisual trabalha com a verdade, que consta nos autos do processo.

Com relação aos cenários percebemos uma certa padronização: o contraste de iluminação, composição de livros e uso de luminárias e abajures, objetos que remontam a ideia de verdade e conhecimento.

Figura 18 - Exemplos de imagens de reconstituição do crime



Fonte: Reprodução HBO Max

Figura 19 - Exemplos de imagens de reconstituição do crime



Fonte: Reprodução HBO Max

Figura 20 - Imagens que abrem o quinto e ultimo episódio de Pacto Brutal e simbolizam a comoção nacional acompanhada por meio de televisores os julgamentos dos assassinos de Daniella Perez



Fonte: Reprodução quanto episódio Pacto Brutal/ HBO Max

Figura 21 - Exemplos de entrevistas gravadas para Pacto Brutal. Caracterização de cenário similar



Fonte: Reprodução HBO Max

Figura 22 - Similaridade de cenário e planos nas entrevistas produzidas pela Pacto Brutal



Fonte: Reprodução HBO Max

Figura 23 - Entrevistas realizadas na época do assassinato de Daniella Perez e recuperadas para a série para recontar o caso



Fonte: Reprodução HBO Max

5.3 IDENTIDADE AUDIOVISUAL DE PACTO BRUTAL: UM ESTUDO SOBRE O PAPEL DA VINHETA COMO PROMESSA DE LEITURA NO AUDIOVISUAL

Este tópico tem por objetivo discutir o papel da vinheta em pacto Brutal. Ao compreender a importância da vinheta para a identidade da série audiovisual (RODRIGUES, 2007) analisaremos de que forma a abertura da produção audiovisual cumpre com as três

funções básicas (identificação da origem do produto, apresentação do conteúdo e a efetivação de contratos com o telespectador) propostas por Jaqueline Schiavoni (2007). Ademais, como a retomada de imagens de arquivo (LINS, 2011) contribui para a reflexão sobre a violência contra a mulher, atravessada pela desigualdade de gênero? A seguir, algumas notas prévias:

Mais do que um ornamento, a vinheta concentra promessas de leitura. Como ocorre em aberturas de séries ficcionais e telenovelas, ela antecipa identidade, tom e expectativas; em *Pacto Brutal*, essa função se aproxima também de uma estética de videoclipe, marcada por montagem rítmica, trilha, sobreposições e forte condensação visual. A abertura traduz, em poucos segundos, a própria ambiguidade da obra: utiliza procedimentos associados à ficção e ao entretenimento para sustentar uma narrativa que reivindica ancoragem no real.

Primeiramente, fica nítida uma demarcação entre o ambiente doméstico e a “esfera pública” no início da abertura. A questão da domesticidade já foi observada em trabalhos anteriores. Quando, por exemplo, mapeamos esse recurso como estratégia de aproximação com o público nas narrativas amadoras enxertadas no fluxo dos telejornais (MATA, 2019) ou mesmo para envernizar um caráter doméstico às dez maiores lives do planeta, “sediadas” no Brasil em quase sua totalidade (MATA, 2023). Entretanto, é curioso depreender que, no caso específico da abertura analisada, existe uma divisão que se mostra em toda a sua “materialidade” (também audiovisual) a partir do momento em que a tela, por meio da edição, é dividida em duas.

À esquerda temos imagens de arquivo de Daniela Perez que remetem a ambientes caseiros, passeios de férias, momentos de descontração e autocuidado, como aquele em que ela é filmada se maquiando, dançando, em momentos com a família. Tais cenas remetem às proposições complementares de Maya Deren, Patricia Zimmermann e Michele Citron (apud Fox, 2004) sobre as imagens amadoras, “home movies”, ancoradas nos ambientes familiares, captadas em viagens e momentos em família. A obra *Home Movies and Other Necessary Fictions* (Filmes amadores e outras ficções necessárias) de Citron pontua inclusive essa relevância da domesticidade numa era pré-digital, quando era esse o “locus” predominante dos vídeos amadores

We film the Christmas dinner with Family and not the meal eaten alone; birthday parties, not the emergency room visits; baby’s first step, not fighting with the adolescent; vacation, not work; wedding parties, not divorce proceedings; births not funerals. (CITRON apud FOX, 2004, p.9)

Do lado direito temos, em contraste, espaços públicos cuja composição imagética tenta dar conta de ambientes urbanos semelhantes àqueles que antecederam ou sediaram o crime: vias

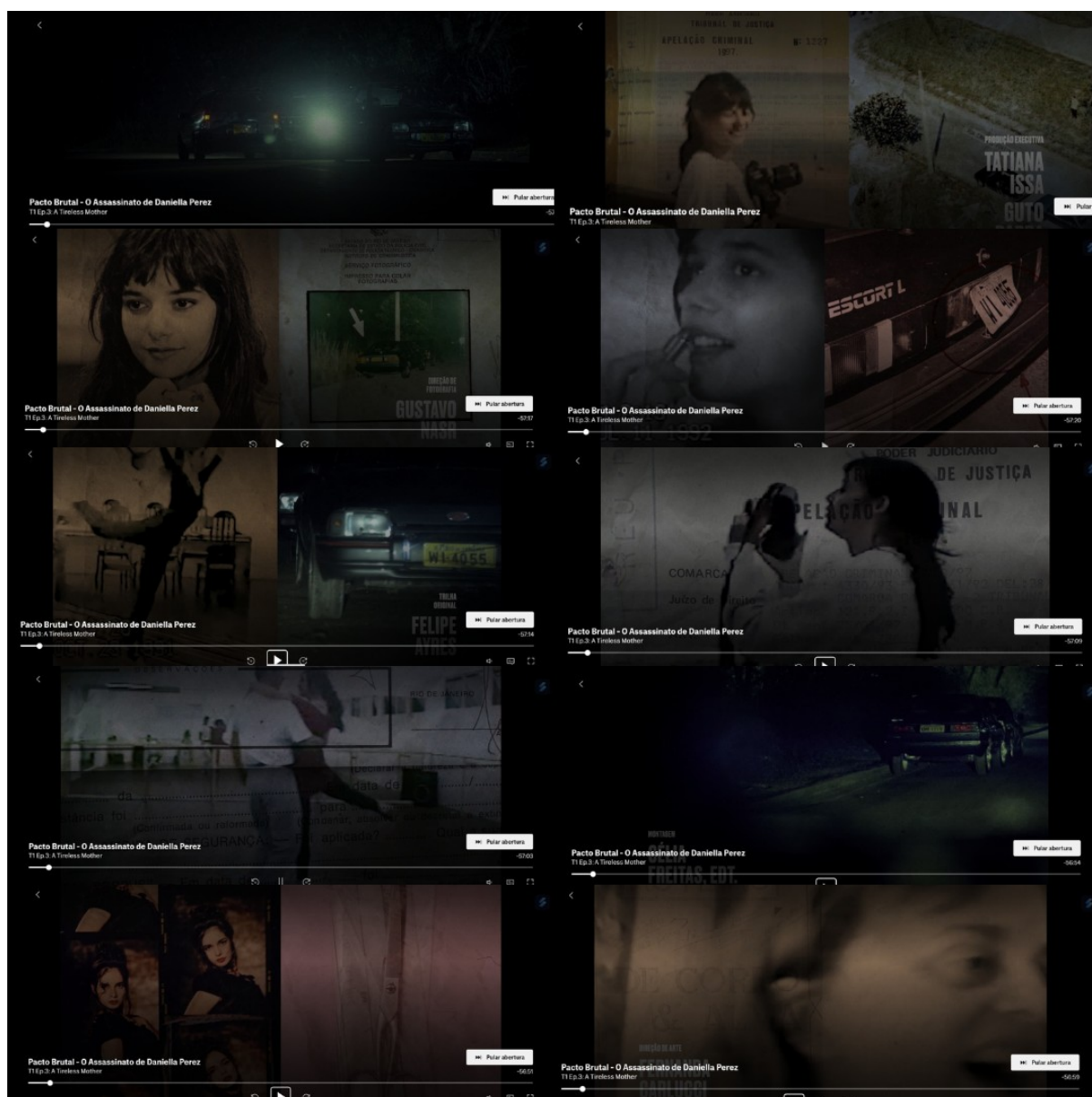
públicas, estradas vazias e pouco iluminadas, imagens aéreas com planos abertos destacando dois automóveis enfileirados, ao estilo de câmeras de circuitos de segurança. Mais adiante, as imagens vão se fundindo, de forma que percebemos imagens domésticas da atriz se mesclando às páginas do processo, imagens internas do veículo e elementos mais específicos utilizados no homicídio/pacto, como tesoura, bem como imagens de impressões digitais, boletim de ocorrência, dos pés/tênis da atriz já morta no matagal, recortados das imagens da perícia, do assassino sendo conduzido para a prisão.

A trilha, composta especialmente para a série, empresta um caráter de tensão à abertura. Isso se concretiza, sobretudo, a partir do apoio de um arranjo ancorado em instrumentos de corda amalgamados a recursos eletrônicos, típicos dos anos 80/90. Associados às imagens de arquivo, familiares e também dos autos do processo, tais recursos promovem um mergulho nostálgico bastante perceptível na contemporaneidade, também observado em reflexões propostas no âmbito do projeto “Música para olhos e ouvidos” a fim de compreender a recorrência de uma “estética oitentista” e a presença constante de aparelhos “retrôs” de televisão nas atuais narrativas audiovisuais, sobretudo no videoclipe. Tons de azul e sépia em predominância sugerem uma ideia de passado, de “usado”, algo amarelado com o tempo, enquanto restritos “momentos” de tons quentes, vermelhos se fazem presentes no batom ou vestimentas da atriz, colocando-a num lugar de sentimentos e pulsares típicos associados a essa cor e também demarcando uma tentativa (que também é promessa de leitura da série) de reavivar a memória da atriz, maculada ou mesmo eclipsada à época pela cobertura midiática do crime. Um afastamento de imagens específicas da telenovela “De corpo e alma” ou mesmo de outras atuações de Daniela Perez nos dá indícios da própria exigência da mãe da vítima, Gloria Perez, de que o tom folhetinesco com que o crime havia sido abordado até então fosse substituído por um produto capaz de mostrar “a verdade dos autos”. No lugar de imagens dos personagens Yasmim e Bira se abraçando, em cenas da ficção, algo recorrente nos produtos midiáticos de 1992, que estampavam o “casal” nas capas e vídeos, temos a atriz abraçando parentes, treinando dança, bem como fotografias de Daniela criança ou vestida de noiva na vida real, abraçada ao marido, Raul Gazola. Em contrabalanço, a relação da atriz com as audiovisualidades se dá, sobretudo, em recortes de vídeos caseiros que mostram Perez filmando e fotografando paisagens, com ênfase em “takes” na praia e no mar. A estética dos home movies fica latente quando são exibidas informações de data/hora na tela, algo típico das filmadoras e máquinas fotográficas (sobretudo as não profissionais) dos anos 80/90.

O mar, aliás, acaba se tornando um ícone importante na narrativa da abertura. Sua simbologia - que remete às ideias de fluxo, do arrastar-se para o inevitável, do perigo, da

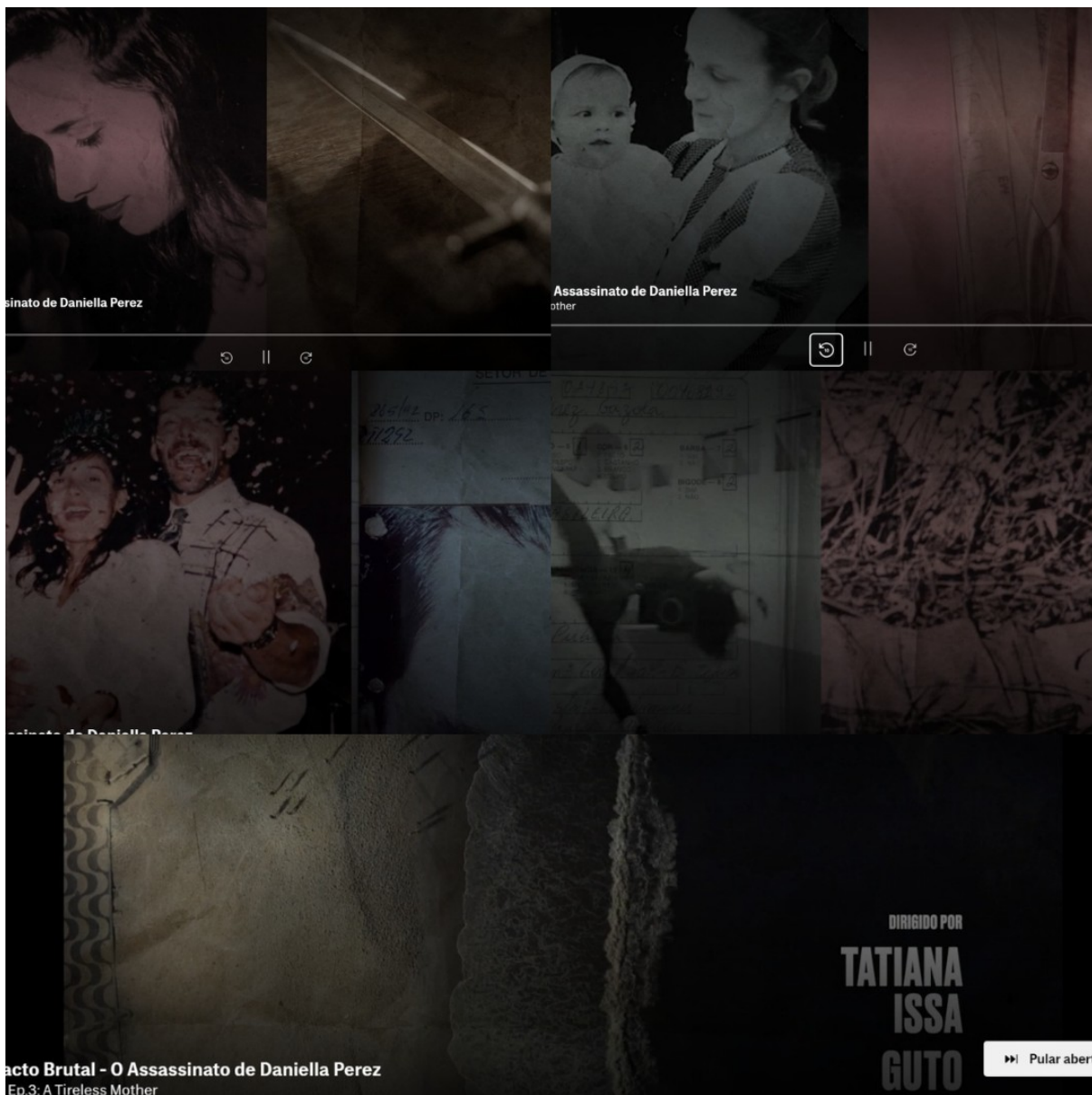
grandiosidade, da dramaticidade - opera como importante elemento que une- ou liquefaz- promessas de leitura audiovisuais aparentemente ilhadas: uma que remete ao não profissionalismo, ao “vídeo-souvenir”, book fotográfico ou “vídeo lembrança”, pautado em elementos como a afetividade, domesticidade e casualidade dos vídeos amadores familiares e outra que se aproxima do campo policial, das câmeras de segurança, da imagem forense, que se alicerça num discurso de objetividade, técnica e documental.

Figura 24 - Trechos da vinheta/aberta da série documental Pacto Brutal



Fonte: Reprodução HBO Max

Figura 25 - Trechos da vinheta/aberta da série documental Pacto Brutal



Fonte: Reprodução HBO Max

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de todo o processo de pesquisa, considerando a importância do audiovisual no país como o Brasil (MACHADO, 2005; CANIZÁL; 2012; MARTINS, 2012), e tomando por base o sucesso da série como a produção mais assistida da HBO Max no mundo, que foi campeã de vendas em barraquinhas de camelô, nossa principal preocupação germinada foi saber qual o papel o jornalismo/jornalistas ocupam a partir da representação da série.

Levando em conta o audiovisual como forjador de identidades e discussões sociais, também nos interessou saber qual o papel ocupado pela mulher, se a produção audiovisual abarcava a perspectiva de gênero e quais estratégias narrativas que a série utilizou para representar o Jornalismo e as mulheres.

A partir das reflexões deste trabalho, percebemos que *Pacto Brutal*: o assassinato de Daniella Perez é uma produção audiovisual híbrida que apresenta promessas ancoradas no mundo real e no da ficção. Apresenta duas temáticas centrais na sua narrativa que são: recontar a história do caso Daniella Perez (supostamente mal abordada pela mídia nos anos 1990) e apresentar a história da escritora-mãe Glória Perez que lutou por justiça já que instituições como a Policial, a Justiça (e o Jornalismo (feito por jornalistas) falharam.

Identificamos que a série, ao mesmo tempo em que promete dissipar o tom folhetinesco da narrativa do crime, que emaranhou discursos do mundo real e do fictício nos anos 90, recorre a estratégias dramáticas e ao telejornalismo para recontar a história.

Sem apagar a autoria de Tatiana Issa e Guto Barra, percebemos também que a série se organiza fortemente a partir do percurso de memória e investigação de Glória Perez. Seus arquivos, sua leitura dos autos e sua luta por justiça estruturam a promessa de recontar o caso e funcionam como eixo de seleção e ordenamento de grande parte do material.

A partir do desenvolvimento da pesquisa, percebemos que o caráter documental presente na série não pode ser reduzido a uma oposição simples entre “documentário” e “série documental”. *Pacto Brutal* herda convenções do documentário — uso de arquivo, entrevistas, documentos e uma promessa de evidência —, mas as reorganiza em uma serialidade própria do streaming, combinando-as com procedimentos dramáticos, trilhas, vinheta, transições e recursos de montagem. A própria denominação série documental parece dar conta dessa ambiguidade melhor do que uma classificação rígida, pois reconhece simultaneamente a herança documental e a organização episódica do produto. Essas estratégias provocam sentimentos como tensão, tristeza e aversão no público e também encontram paralelos em

produções televisivas, como na própria novela *De Corpo e Alma*, em que a personagem Yasmin, interpretada por Daniella, tinha cenas acompanhadas pela canção *Wishing on a Star*, posteriormente associada também às notícias sobre o assassinato da atriz.

Os enquadramentos mais recorrentes foram os clássicos de entrevistas, como o plano Americano(exposição da fonte do joelho pra cima); primeiro plano/plano médio(da cintura pra cima); e primeiro plano(do peito pra cima). Vez ou outra foram apresentadas cenas com planos detalhes que tinham o objetivo de causar emoção.

Ao final, consideramos que *Pacto Brutal* aborda questões caras às mulheres, embora não identifique a morte da atriz como feminicídio, traz questões como o machismo que reproduzido na imprensa culpabiliza as mulheres mesmo depois de mortas.

Esse movimento aparece também na representação das mulheres. Ao contrapor uma Daniella idealizada a uma Paula demonizada, a série reproduz polos morais que facilitam a leitura dramática, mas achatam a complexidade de duas mulheres reais. A observação é especialmente importante porque o machismo é estrutural: ele não se reproduz apenas por ações de homens, podendo ser incorporado e reiterado também por mulheres, inclusive em discursos, julgamentos e enquadramentos que naturalizam expectativas sobre o feminino.

Por isso, o caso Daniella Perez permanece como um marco não apenas criminal, mas também midiático. Entre a televisão linear de 1992 e o streaming de 2022, *Pacto Brutal* mostra como imagens, vozes e arquivos podem ser retomados e ressignificados por novas telas, recolocando em disputa a memória de Daniella, a representação do Jornalismo e as violências de gênero.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRINO, Jéssica. Por que série sobre a morte de Daniella Perez se chama Pacto Brutal?. Natelinha, [S.l.], 26 jul. 2022. Disponível em:

<<https://natelinha.uol.com.br/series/2022/07/26/por-que-serie-sobre-a-morte-de-daniella-perez-se-chama-pacto-brutal-184979.php>>. Acesso em: 27 ago. 2022.

ALMEIDA, Marcello. Pacto Brutal de Tatiana Issa e Guto Barra, contrasta a doçura de Daniella e a Brutalidade do crime. In: Teoria Cultural. Publicado em 4 de agosto de 2022. Disponível em: <<https://www.teoriacultural.com.br/post/pacto-brutal-de-tatiana-issa-e-guto-barra-contrasta-a-do%C3%A7ura-de-daniella-e-a-brutalidade-do-crime>>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. **Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira**. São Paulo: Summus, 2015, epub. 2a edição.

ARDUINO, Luiz Guilherme de Brito. **Análise Geral das Séries na Atualidade: Uma proposta metodológica**. <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt4-fs/luiz-guilherme-de-brito-arduino.pdf>

AZEVEDO, Fernanda. "Pacto Brutal" alcança marca histórica ao se tornar a produção mais assistida do mundo pela HBO Max; confira. CineBuzz, [S.l.], 16 set. 2022. Disponível em: <<https://cinebuzz.uol.com.br/noticias/tv-e-series/pacto-brutal-alcanca-marca-historica-ao-se-tornar-a-producao-mais-assistida-do-mundo-pela-hbo-max.phtml>>. Acesso em: 20 out. 2022.

BERGER, Peter L; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo. 4ª edição. Tradução de Sérgio Milliet. Capa de Fernando Lemos. Difusão Européia do Livro, 1970. Disponível em: <<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2018/03/beauvoir-o-segundo-sexo-volume-11.pdf>>. Acesso em: 20 de outubro de 2022.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998. 392p.

CALVIN, Billie Rae. Wishing On A Star. No álbum: Here It Is. The Cover Girls. Épic Records, 1992.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. O texto fílmico entre a moldura e o enquadramento. Significação: revista de cultura audiovisual, São Paulo, v. 39, n. 38, p. 13-26, jul./dez. 2012. ISSN 2316-7114. Disponível em: <significacao.usp.br>. Acesso em: 03 dez. 2023.

CHAHER, Sandra; SANTORO, Sonia. **Las palabras tienen sexo**: introducción a un periodismo de género. Buenos Aires: Artemisa, 2007.

Disponível: <<https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/investigacion/capacitaciones/genero/u1/4-las-palabras-tienen-sexo.pdf>>.

CIMAC. **Hacia la construcción de um periodismo no sexista**. Ciudad de México Unión Litográfica Estrella, 2011.

CITELLI, Adilson et al. Dicionário de comunicação: escolas, teorias e autores. São Paulo: Contexto, 2014.

COMUNICAÇÃO - PUC-Rio. Pacto Brutal com Guto Barra e Tatiana Issa. 30 set. 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GxcoYPTTrN1c>>. Acesso em: 01 out. 2022.

CONTIGO, Redação. Pacto Brutal: as revelações impactantes (e inéditas) sobre o assassinato de Daniella Perez. Publicado em 22/07/2022. Disponível em: <<https://contigo.uol.com.br/noticias/exclusivas/pacto-brutal-claudia-raia-e-raul-gazolla-fazem-revelacoes-impactantes-sobre-o-assassinato-de-daniella-perez.phtml>>. Acesso em: 23 jul. 2022.

COUTO, Thamyris. "Pacto Brutal": HBO Max trata o assassinato de Daniella Perez como deveria ter sido na época. In: CineBuzz. Publicado em 29/07/2022, às 16h43. Disponível em: <<https://cinebuzz.uol.com.br/noticias/cinebuzzjaviu/pacto-brutal-hbo-max-trata-o-assassinato-de-daniella-perez-como-deveria-ter-sido-na-epoca-cinebuzzindica.phtml>>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

COUTINHO, Iluska. Lógicas de produção do Real no telejornal: a incorporação do público como legitimador do conhecimento oferecido nos telenoticiários. In: GOMES, Itania Maria Mota (org.). **Televisão e Realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 13-30. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/1048/1/Televis%c3%a3o%20e%20Realidade.pdf>>. Acesso em 01 set. 2023.

COUTINHO, Iluska Maria da Silva. Dramaturgia do telejornalismo: a narrativa da informação em rede e nas emissoras de televisão de Juiz de Fora-MG. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

COUTINHO, Iluska. O telejornalismo narrado nas pesquisas e a busca por cientificidade: A análise da materialidade audiovisual como método possível. In: XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2016, São Paulo, SP. Anais eletrônicos[...] São Paulo, USP, 2016. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-3118-1.pdf> . Acesso em: 10 de outubro de 2022.

COUTINHO, Iluska. Compreender a estrutura e experimentar o audiovisual - Da dramaturgiado telejornalismo à análise da materialidade. In EMERIM, C; COUTINHO, I & FINGER, C. (orgs). **Epistemologias do telejornalismo brasileiro**. Florianópolis: Insular, 2018. pp.175-194

COUTINHO, Iluska; PEREIRA, Ariane. Perspectiva de gênero em telas: acréscimos ético-informacionais à dramaturgia do telejornalismo. In: EMERIM, C., PEREIRA, A., COUTINHO, I(org.). **Teorias do telejornalismo como direito humano**. Florianópolis: Insular, 2021, v. 11, p. 75-89.

COUTINHO, Iluska. Violências contra a mulher em tela: Dramaturgia do telejornalismo e perspectiva de gênero como estratégias de desvelamento de desigualdades. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, VIRTUAL, 4 a 9/10/2021. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt1-te/iluska-coutinho2.pdf>>. Acesso em: 8 de outubro de 2022.

CRUZ, Felipe Branco Cruz. Como a função ‘pular abertura’ está matando uma das artes das séries de TV. Veja, São Paulo, 8 de jul 2020. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/coluna/tela-plana/como-a-funcao-pular-abertura-esta-matando-uma-das-artes-das-series-de-tv/>> Acesso 10 nov. 2022.

FEFITO. Sem ser chapa-branca, doc mostra por que morte de Daniella Perez parou país. UOL, São Paulo, 21 jul. 2022. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/splash/colunas/fefito/2022/07/21/sem-ser-chapa-branca-doc-mostra-porque-morte-de-daniella-perez-parou-pais.htm>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

FINCO, Henrique. Fronteiras entre ficção e realidade nos relatos audiovisuais. In: Unila – Universidade Federal de Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 28 a 30 de setembro de 2011. Organizadores da publicação: DINIZ, Alai Garcia; ALBUQUERQUE, Fleide Daniel de. Organização, execução e patrocínio: UNILA e Itaipu-Paraguay. Parceria: NELOOL/UFSC & Universidad de VIGO. Nelool – Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidade e Outras Linguagens. Disponível em: <<https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/1582>> . Acesso em: 20 de outubro de 2022.

FRANÇA, Vera V. A televisão porosa: traços e tendências. In: FREIRE FILHO, João (Org.). **A TV em Transição: tendências de programação no Brasil e no mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 27-52.

FRANÇA, Vera V. Alcance e variações do conceito de midiaticização. In: FERREIRA, Jairo; GOMES, Pedro Gilberto; NETO, Antonio Fausto; BRAGA, José Luiz; ROSA, Ana Paula da (Org.). Redes, sociedade e pólis: recortes epistemológicos na midiaticização. Santa Maria-RS: FACOS-UFSM, 2020.

Disponível em:

<<https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/39829/1/veraAlcanceVariacoes.pdf>>. Acesso em: 20 de julho de 2022.

GSHOW. Ana Maria Braga faz maquiagem no estilo Jade para celebrar retorno de 'O Clone' à TV. 31 de agosto de 2021. Disponível em:

<<https://gshow.globo.com/programas/mais-voce/noticia/ana-maria-braga-faz-maquiagem-no-estilo-jade-para-celebrar-retorno-de-o-clone-a-tv.ghtml>>. Acesso em: 01 jan. 2024.

GSHOW. Inshallah! Relembre as expressões estrangeiras de 'O Clone', 'Caminho das Índias', 'Terra Nostra' e outras novelas de sucesso. Por Gshow — Rio de Janeiro. Publicado em: 16 set. 2021. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/novelas/noticia/inshallah-relembre-as-expressoes-estrangeiras-de-o-clone-caminho-das-indias-terra-nostra-e-outras-novelas-de-sucesso.ghtml>>. Acesso em: 01 jan. 2024.

GSHOW. Relembre bordões inesquecíveis das nossas novelas. Publicado em: 21 dez. 2021. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/novelas/mundo-de-novela/noticia/relembre-bordoes-inesqueciveis-das-nossas-novelas.ghtml>>. Acesso em: 22 jan. 2024.

GUARALDO, Luciano. Daniella Perez: Documentário da HBO devassa crime que ofuscou Collor. In: Tangerina, 20 jul. 2022. Disponível em: <<https://tangerina.uol.com.br/mix/daniella-perez-pacto-brutal/>>. Acesso em: 01 ago. 2022.

GENESTRETI, Guilherme. Matéria escrita por Guilherme Genestreti para Folha de São Paulo. Relembre o caso Guilherme de Pádua e Daniella Perez, que fez o Brasil parar. 'Pacto Brutal', na HBO Max, traz a versão do julgamento e explora trama de sangue, sexo, fama e suspeitas de magia negra. Folha de São Paulo, São Paulo, 17 de julho de 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/07/relembre-o-caso-guilherme-de-padua-e-daniella-perez-que-fez-o-brasil-parar.shtml>>. Acesso em: 05 de janeiro de 2023.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis: Editora, Vozes, 2002.

GONZALEZ, Mariana; TALARICO, Fernanda. Gloria Perez sobre caso Daniella: 'Machismo atuou de maneira muito forte'. Universa UOL, [S.l.], 27 jul. 2022. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2022/07/27/gloria-perez-daniella-sofreu-machismo-depois-de-morrer.htm>>. Acesso em: 10 out. 2022.

HADDEFINIR, Henrique. De Corpo e Alma: A história da novela que Daniella Perez fazia quando foi morta. 27. jul. 2022. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/series-tv/de-corpo-e-alma-a-historia-da-novela-que-daniella-perez-fazia-quando-foi-morta>>. Acesso em: 27 de outubro de 2023.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Capa: Rodrigo Murtinho. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. Disponível em: <<https://leiaarqueologia.files.wordpress.com/2018/02/kupdf-com-identidade-cultural-na-pos-modernidade-stuart-hallpdf.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

HAMBURGUER, Esther. Diluindo Fronteiras: As Telenovelas no Cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia (Org.). **História da Vida Privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HAMBURGER, Esther. Telenovelas e Interpretações do Brasil. In: **Lua Nova. Revista de Cultura e Política**, v. 82, p. 61-86, 2011. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ln/a/b4TLvPwvSfT4DfSnJqJ3fvQ/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 01 de janeiro de 2024.

HJARVARD, Stig. Midiatização: conceituando a mudança social e cultural. **MATRIZES**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 21-44, jan./jun. 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v8i1p21-44>>. Acesso em: 20 jan. 2024.

IMDb. Pacto Brutal: O Assassinato de Daniella Perez - Avaliação dos usuários. 2022. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt21339770/ratings/?ref_=tt_ov_rt>. Acesso em: 02 nov. 2023.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

JOST, François. O que significa falar da “realidade” para a televisão? In: GOMES, Itania Maria Mota (org.). **Televisão e Realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 13-30. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/1048/1/Televis%c3%a3o%20e%20Realidade.pdf>>. Acesso em 01 set. 2023.

LAUDENIR, Antonio. "Música 'Wishing on a Star' marcou o caso Daniella Perez há 30 anos: 'Música linda que ficou triste'". **Diário do Nordeste**, 26 de julho de 2022. Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/musica-wishing-on-a-star-marcou-o->

caso-daniella-perez-ha-30-anos-musica-linda-que-ficou-triste-1.3259838>. Acesso em: 29 dez. 2023.

LAURATO, Bruno. (2022). O que mudou em "De Corpo e Alma" após o assassinato de Daniella Perez. Colaboração para Splash. São Paulo. Recuperado em 01 de outubro de 2023, de<<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/07/28/o-que-mudou-em-de-corpo-e-alma-apos-o-assassinado-de-daniella-perez.htm>>. Acesso em 01 de outubro de 2023.

LEAL, Ondina Fachel. A Leitura da Novela das Oito. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1983. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/71233>>. Acesso em: 08 de abril de 2024.

LEMONS, Bárbara Torisu. A representação de gênero na telenovela: um estudo sobre Elisabeta e as personagens femininas em Orgulho e Paixão. 2021. 105 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2021. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/12643/1/barbaratorisulemons.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2022.

LIMA, Douglas. Pacto Brutal é a produção mais assistida do mundo pela HBO Max. Uai. 16 de set 2022. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/entretenimento/series-e-tv/2022/09/16/not-series-e-tv,301271/pacto-brutal-e-a-producao-mais-assistida-do-mundo-pela-hbo-max.shtml>>. Acesso 10 nov. 2022

LIMA, Cecília Almeida; MOREIRA, Diego Gouveia e CALAZANS, Janaina Costa. Netflix e a manutenção de gêneros televisivos fora do fluxo. MATRIZES, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 237-256, jul./dez. 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matriz/es/article/view/111727/109730>>. Acesso em: 20 out.2022.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. Revista Galáxia, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

KANT, Immanuel. Crítica Da Razão Pura. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. Disponível em: <<https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2013/09/kant-critica-da-razao-pura.pdf>>. Acesso em: 29 dez. 2023.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia** – Estudos culturais: identidade e política entre o

moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.

KILPP, Suzana. A traição das imagens: espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows. Porto Alegre: Entremeios, 2010.

LE MOS, Nina. Seguir e dar voz a Guilherme de Pádua é desrespeitar vítimas de feminicídio. 26 jul. 2022. Universa. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/colunas/nina-lemos/2022/07/26/seguir-e-dar-voz-a-guilherme-de-padua-e-desrespeitat-vitimas-de-feminicidio.htm>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

LE MOS, Nina. "Chorei abraçada nas roupas da Daniella", diz diretora de "Pacto Brutal". Universa, 17 de agosto de 2022, 04h00. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/colunas/nina-lemos/2022/08/17/chorei-abracada-com-as-roupas-da-daniella-diz-diretora-de-pacto-brutal.htm>>. Acesso em: 11 fev. 2023.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; FREIRE, Denise de Oliveira. A Telenovela como Narrativa da Nação: Notas para uma experiência metodológica em comunidade virtual. In: XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Natal, RN, 2-6 de setembro de 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/r3-1270-1.pdf>>. Acesso em: 10 de março de 2023.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. A telenovela como narrativa de nação: Para uma experiência metodológica em comunidade virtual. In: **Signo y Pensamiento**, Bogotá, v. XXIX, n. 51, p. 130-141, 2010. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/860/86020052009.pdf>>. Acesso em: 02 dez. 2023.

MACHADO, Arlindo. A Ilusão Especular. Brasiliense, 1984. Disponível em: <https://www.academia.edu/11933999/A_Ilusa_o_Especular_Arlindo_Machado>. Acesso em: 18 dez. 2023

MACHADO, Arlindo. A televisão levada a sério 4 ed. São Paulo: Editora Senac. São Paulo, 2005.

MOTTER, Maria Lourdes; JAKUBASZKO, Daniela. Os limites do merchandising social na telenovela brasileira. 2023. Disponível em: <<https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/001570418.pdf>>. Acesso em: 01 jan. 2024.

MARTINS, Raimundo. Porque e como falamos da cultura visual? - DOI 10.5216/vis.v4i1ei2.17999. Visualidades, Goiânia, v. 4, n. 1 e 2, 2012. DOI: 10.5216/vis.v4i1ei2.17999. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/17999>> . Acesso em: 28 fev. 2023.

MATA, Jhonatan. *Um telejornal pra chamar de seu*: Identidade, representação e inserção popular no telejornalismo em Juiz de Fora. Florianópolis: Insular, 2013

MATA, Jhonatan. *O amador no audiovisual*: conteúdos gerados por cidadãos comuns na televisão brasileira. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019.

MATA, Jhonatan. . Morte e vida em telas: análise das estratégias sensíveis entre profissionais e público nas dez maiores lives musicais do planeta num cenário de pandemia. MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 77–94, 2021. Disponível em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/44>. Acesso em: 26 fev. 2023.

MATA, Jhonatan.; VINICIUS DE BRITO AMATO, Marcos. Videoclipe na era do streaming: Traços e tendências de uma “estética Hot Wheels” a partir de Saoko, de Rosalía . MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 137–159, 2022. Disponível em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/97>. Acesso em: 27 mar. 2024.

MELLO, Christine. Extremidades do vídeo. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008

MEMÓRIA GLOBO. Trilha Sonora da novela 'De Corpo e Alma'. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/de-corpo-e-alma/noticia/trilha-sonora.ghtml>>. Acesso em: 03 jan. 2024.

MILLER, Toby. A Televisão Acabou, a Televisão Virou Coisa do Passado, a Televisão Já Era. In: FREIRE FILHO, J. (org.). **A TV em Transição**: Tendências de Programação no Brasil e no Mundo. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 09-25.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. ETD - Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745–768, 2016. DOI: 10.20396/etd.v18i4.8646472. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>. Acesso em: 28 fev. 2024.

MOSER, Benjamin. Sontag: Vida e obra. Tradução de José Geraldo Couto. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MOURA, Mariluce. **A forma de vida da mídia**: entrevista Muniz Sodré. Revista da Fapesp, São Paulo: Prol Editora Gráfica, 2002. Ed. 78, p. 87-90. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2002/08/01/folheie-a-ed-78/>>. Acesso em: 06 de agosto de 2022 .

MUNIZ, Ricardo Whiteman. Violência subjetiva, objetiva e da linguagem em Žižek. *Jornal da Universidade*, Campinas, nov. 2017. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/unicamp/index.php/ju/noticias/2017/11/06/violencia-subjetiva-objetiva-e-da-linguagem-em-zizek>>. Acesso em: 01 nov. 2022.

OLIVEIRA, Niara de; RODRIGUES, Vanessa. Histórias de morte matada contadas feito morte morrida: a narrativa de feminicídios na imprensa brasileira. São Paulo: Drops, 2021

PAVÃO, Filipe. "Por que Guilherme de Pádua não é ouvido em série da HBO sobre assassinato?". *Splash*, 26 de julho de 2022. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/07/26/por-que-guilherme-de-padua-nao-e-ouvido-em-serie-sobre-assassinato.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em: 01 de janeiro de 2023.

PEREIRA, Ariane Carla; CALEFFI, Renata. Do silêncio à visibilidade: a importância das políticas públicas no processo de fazer do feminicídio notícia na TV. In: *Anais do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Virtual*, 1 a 10 de dezembro de 2020. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-0824-1.pdf>>. Acesso em: 20 de outubro de 2022.

REDE GLOBO. O Clone é eleita uma das principais obras da TV dos últimos 50 anos. Escrito em 24 de abr. 2013. Disponível em: <<https://redeglobo.globo.com/novelas/noticia/2013/04/o-clone-e-eleita-uma-das-principais-obras-da-tv-dos-ultimos-50-anos.html>>. Acesso em: 20 jan. 2024.

RIBEIRO, Renato. A cada quatro horas uma mulher é vítima de violência no Brasil. Agência Brasil, Brasília, 17 jul. 2023. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-07/cada-4-horas-uma-mulher-e-vitima-de-violencia-no-brasil>>. Acesso em: 01 nov. 2023.

ROCHA, Veruska Yasmim Paião. Em tela a violência contra a mulher na pandemia: análise da materialidade audiovisual na cobertura do *Jornal Nacional*. Juiz de Fora, 2022. Faculdade de Comunicação, Curso de Jornalismo, Universidade Federal de Juiz de Fora.

RODRIGUES, Flávio Lins. Identidade Regional nas Vinhetas dos Telejornais: Uma análise da representação Visual na TV Panorama. XII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sudeste. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2007/resumos/R0589-1.pdf>>. Acesso 10 nov. 2022.

SCHIAVONI, Jaqueline Esther. Imagem: o papel da vinheta no estabelecimento da marca. *Organicom*, [S. l.], v. 4, n. 7, p. 212-227, 2007. DOI: 10.11606/issn.2238-

2593.organicom.2007.138953. Disponível em:
<<https://www.revistas.usp.br/organicom/article/view/138953>>. Acesso em: 10 nov. 2022.

SCHLAUCHER, Bárbara Garrido de Paiva. "Conte histórias como uma garota: a dramaturgia do telejornalismo a partir de uma perspectiva de gênero". In: Anais do III Congresso TeleVisões C. Niterói-RJ, 2022. Niterói-RJ: Editora, 2022. Disponível em:
<<https://drive.google.com/file/d/1TEv85xxe1mI9RwadXSM7k3fjTZoM5g97/view>>. Acesso em: 20 dez. 2023.

SCHMITZ, Aldo Antonio. Fontes de notícias: ações e estratégias das fontes no jornalismo. Florianópolis: Combook, 2011.

SEABRA, R. **Renascença**: a série de TV no século XXI. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252, jun. 2014.

SILVA, Gustavo. Mulheres são vítimas de violência a cada quatro horas, diz estudo. Veja, [online], 6 mar 2023. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/mulheres-sao-vitimas-de-violencia-a-cada-quatro-horas-diz-estudo>>. Acesso em: 04 de abril de 2023.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Vozes, 2002.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.

SOLNIT, Rebecca. **A mãe de todas as perguntas**: reflexões sobre os novos feminismos. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA JUNIOR, Sebastião Soares de. Transgressões de Eros: embates entre interdição e desejo em Hilda Furacão. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021. Disponível em:
<https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/59907/5/2021_dis_sssjunior.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2024.

SPATARO, Carolina.; LEONOR SILBA, Malvina.; BORDA, Libertad. ¿Culpable o no? Melodrama, violencia y educación sentimental en Luis Miguel: la serie. SERIARTE. Revista

científica de series televisivas y arte audiovisual, [S. l.], v. 4, p. 87–112, 2023. DOI: 10.21071/seriarte.v4i4.16064. Disponível em: <https://journals.uco.es/seriarte/article/view/16064>. Acesso em: 21 jan. 2024.

TEIXEIRA, Alex Niche. A espetacularização do crime violento pela televisão: o caso do programa Linha Direta. 2002. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/1538/000350756.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 01 de abril de 2024.

THOMÉ, Cláudia de Albuquerque. Jornalismo e Ficção: A telenovela pautando a imprensa. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2005. Disponível em: <https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-40176/jornalismo-e-ficcao--a-telenovela-pautando-a-imprensa> >. Acesso em: 10 jan. 2023.

UNIVERSA. Assassinato de Daniella Perez seria punido hoje como feminicídio e stalking. São Paulo: Universa, 22 jul. 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2022/07/22/assassinato-de-daniella-perez-seria-punido-hoje-como-feminicidio-e-stalking.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

UOL. Manual Universa para Jornalistas: Boas práticas na cobertura da violência contra a mulher. Novembro de 2020. Disponível em: https://download.uol.com.br/files/2020/11/4273738876_cartilhauniversa-violencia-contramulher.pdf > Acesso em 07 de agosto de 2023.

PACTO BRUTAL: O ASSASSINATO DE DANIELLA PEREZ. Série documental. Direção Geral: Issa, Tatiana; Barra, Guto. Escrita por e/ou Roteiro: Barra, Guto. Produção: Producing Partners. Rio de Janeiro: HBO Max, 2022.

PASQUALETTE, Bernardo Braga. Daniella Perez: biografia, crime e justiça. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022.

TRÉZ, João Gabriel. Série sobre assassinato de Daniella Perez tem tom irregular. In: O Povo. [S.l.], 20 jul. 2022. Disponível em: <https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2022/07/20/serie-sobre-assassinato-de-daniella-perez-tem-tom-irregular.html>>. Acesso em: 01 ago. 2022

VALQUER, Gabriel. Documentário de Daniella Perez fura bolha elitista da HBO Max e vai parar no camêlo. Notícias da TV, [S.l.], 6 ago. 2022. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/documentario-de-daniella-perez-fura-bolha-elitista-da-hbo-max-e-vai-parar-no-camelo-86464>>. Acesso em: 10 out. 2022.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão:** tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.