UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM JORNALISMO

Kaique Matheus Ribeiro Silva

Radiojornalismo e Segurança Pública: uma análise da narrativa sonora do programa Patrulha da Cidade

Juiz de Fora
Janeiro de 2026

Kaique Matheus Ribeiro Silva

Radiojornalismo e Segurança Pública: uma análise da narrativa sonora do programa Patrulha da Cidade

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Bedendo.

Juiz de Fora

Janeiro de 2026

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

Ribeiro, Kaique Ribeiro.
Radiojornalismo e Segurança Pública : uma análise da narrativa sonora do programa Patrulha da Cidade / Kaique Ribeiro Ribeiro. -- 2026.
88 p. : il.

Orientador: Ricardo Bedendo Bedendo
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2026.

1. radiojornalismo. 2. segurança pública. 3. Mídia. 4. narrativa jornalística. 5. ética. I. Bedendo, Ricardo Bedendo , orient. II. Título.

Kaique Matheus Ribeiro Silva

Radiojornalismo e Segurança Pública: uma análise da narrativa sonora do programa Patrulha da Cidade

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de bacharel.

Aprovada em 22 de Janeiro de 2026.

BANCA EXAMINADORA

_____

Doutor. Ricardo Bedendo - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

_____

Doutor. Nilson Alvarenga
Universidade Federal de Juiz de Fora

_____

Doutor. João Paulo Carrera Malerba
Universidade Federal de Juiz de Fora

Juiz de Fora
Janeiro de 2026

Agradecimentos

Inicialmente, agradeço à minha família, pelo apoio, pela estrutura e pelo incentivo aos estudos desde muito jovem, fundamentais para que eu pudesse acessar e permanecer no ensino superior. Em especial, às minhas irmãs, Maiara e Tainara, que sempre me motivaram e me acompanharam no processo de realização do PISM, vestibular por meio do qual ingressei na universidade. Todos os perrengues no trânsito e as voltas perdidas pelas ruas de Juiz de Fora, hoje, mostram que cada esforço valeu a pena.

Agradeço ao meu pai e à minha mãe, que contribuíram de forma decisiva para a minha permanência na universidade, tanto no aspecto financeiro quanto no apoio constante, sempre enxergando minha trajetória acadêmica como motivo de orgulho. Estendo, ainda, meu agradecimento à minha namorada, Lara, fonte permanente de amor e paciência por dividir nosso tempo com as exigências da escrita desta monografia.

Registro minha profunda gratidão ao professor e orientador Ricardo Bedendo, pela inspiração, pelo envolvimento dedicado e pelas inúmeras referências teóricas indicadas, além da parceria atenta e generosa ao longo de todo o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço também ao grupo PET-FACOM-UFJF, espaço privilegiado de reflexão acadêmica, onde germinaram as primeiras ideias desta pesquisa, especialmente no módulo de ensino “Comunicação e Segurança Pública”, ministrado pelo professor Ricardo Bedendo. Por fim, agradeço a todos os amigos e amigas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a construção deste trabalho e para a minha trajetória ao longo da graduação.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo construir um percurso comparativo das transformações da narrativa sonora no radiojornalismo policial brasileiro e, a partir desse movimento, refletir sobre os conteúdos veiculados nesse espaço e suas características de produção e de linguagem. Teoricamente, parte-se do entendimento de que os conteúdos jornalísticos sobre segurança pública, no âmbito das mídias sonoras, apresentam características próprias, fortemente influenciadas por tradições, como o radioteatro e as radionovelas. Essas influências se manifestam no uso expressivo de trilhas sonoras, como disparos de armas de fogo e sirenes de viaturas policiais, bem como em uma linguagem verbal marcada por estereótipos e forte carga emocional. Com esta base, a pesquisa olha para o papel central da sonoridade nos programas de radiojornalismo policial, buscando compreender qual o papel das suas narrativas e efeitos na construção do debate público jornalístico sobre a segurança pública. Ainda na perspectiva bibliográfica, o estudo se ancora em um trajeto histórico da Comunicação, focado nos caminhos da imprensa sensacionalista, com o objetivo de compreender suas dinâmicas específicas no radiojornalismo ao longo do tempo. Nesse sentido, o trabalho reflete sobre os processos comunicacionais que estruturam a cobertura da segurança pública na imprensa, promovendo um debate teórico-conceitual acerca dos desafios e das possibilidades de uma abordagem mais crítica e responsável sobre o tema no contexto brasileiro. Metodologicamente, realiza-se uma análise comparativa (Lopez, 2022) do programa Patrulha da Cidade, veiculado pela Super Rádio Tupi/RJ, considerado o mais longevo programa policial do radiojornalismo brasileiro, com 65 anos de existência. A partir desse recorte, o trabalho investiga continuidades e rupturas narrativas, especialmente no que se refere à dimensão sonora do programa, a fim de construir reflexões e tensionamentos sobre as transformações e a fluidez do jornalismo de segurança pública no rádio. Uma primeira descoberta é a de que tais influências estéticas e sonoras, embora revelem ampla liberdade criativa, frequentemente resultam em enquadramentos confusos e sensacionalistas da violência.

Palavras-chave: radiojornalismo, segurança pública, narrativa jornalística e mídia.

ABSTRACT

This study aims to outline a comparative trajectory of the transformations in sound-based narrative within Brazilian police radio journalism, and, from this perspective, to reflect on the discourses conveyed in this field and their production characteristics. From a theoretical standpoint, it is grounded in the understanding that journalistic content on public security within sound media presents distinctive characteristics, strongly influenced by traditions such as radio drama and radio soap operas. These influences are expressed through the extensive use of soundtracks, including gunshots and police sirens, as well as through a verbal language marked by stereotypes and a strong emotional charge. Based on this framework, the research examines the central role of sound in police radio journalism programs, seeking to understand the function of their narratives and effects in shaping the journalistic public debate on public security. From a bibliographical perspective, the study is anchored in a historical trajectory of Communication, focused on the paths of sensationalist press, with the aim of understanding its specific dynamics within radio journalism over time. In this sense, the paper reflects on the communicational processes that structure public security coverage in the press, fostering a theoretical and conceptual debate on the challenges and possibilities of a more critical and responsible approach to the topic in the Brazilian context. Methodologically, the study conducts a comparative analysis of the program Patrulha da Cidade, broadcast by Super Rádio Tupi/RJ, considered the longest-running police program in Brazilian radio journalism, with 65 years of existence. Based on this corpus, the research investigates narrative continuities and ruptures, especially with regard to the program's sound dimension, in order to develop reflections and critical tensions concerning the transformations and fluidity of public security journalism on the radio. One of the initial findings indicates that such aesthetic and sonic influences, although revealing broad creative freedom, often result in confusing and sensationalist framings of violence.

Keywords: radio journalism; public security; journalistic narrative; media.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - PROGRAMA PATRULHA DA CIDADE, EDIÇÃO DO DIA 30 DE NOVEMBRO DE 2013…….……...…P.64

FIGURA 2 - PROGRAMA PATRULHA DA CIDADE, EDIÇÃO DO DIA 31 DE OUTUBRO DE 2024……..…….…….P.70

LISTA DE TABELAS

QUADRO 1 - EPISÓDIOS DO PATRULHA DA CIDADE……..……P.45

QUADRO 2 - ANÁLISE DO ÁUDIO - RECURSOS EXPRESSIVOS……..……P.48

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO.....p. 11

2. JORNALISMO DE SEGURANÇA PÚBLICA: BREVE HISTÓRICO…..……...….p.15

2.1 RAÍZES DO SENSACIONALISMO NA IMPRENSA…….....p.18

2.2 O JORNALISMO DE SEGURANÇA PÚBLICA NA ATUALIDADE.....p.20

3 TRAJETÓRIA DO RADIOJORNALISMO NO BRASIL: TRANSFORMAÇÕES NO SÉCULO XX E XXI
……..……...…p.27

3.1 O RÁDIO: GÊNEROS E FORMATOS……..…….……p.28

3.2 DAS ONDAS HERTZIANAS PARA O AMBIENTE DIGITAL …….……...…..….p.34

3.3 RADIOJORNALISMO POLICIAL: O QUE É TRAZIDO COMO SEGURANÇA PÚBLICA? …….……...…p.39

4. CAMINHOS DA ANÁLISE DA NARRATIVA SONORA…….…….p.46

4.1 ABORDAGEM METODOLÓGICA: ANÁLISE DE CONTEÚDO E ESTRUTURA DE LINGUAGEM DO RÁDIO ……..…….…….....p.49

4.2 “TIRO, PORRADA E BOMBA” PELAS ONDAS DO RÁDIO ……...……p.55

4.2.1 “A VERDADE NUA E CRUA” AS CONTINUIDADES E RUPTURAS NARRATIVAS DO PATRULHA DA CIDADE ……..……..…….p.68

4.2.2 AS PASSAGENS HISTÓRICAS E A TRANSPOSIÇÃO DE LINGUAGEM DO RÁDIO PARA O AMBIENTE DIGITAL ……..…p.73

4.3 A GRAMÁTICA RADIOFÔNICA SOBRE SEGURANÇA PÚBLICA NO RÁDIO: DESAFIOS E IDENTIDADE
……...…..……p.79

5. CONSIDERAÇÕES: ATÉ QUE PONTO É POSSÍVEL CONSTRUIR UM JORNALISMO MAIS ÉTICO SEM ROMPER COM AS GRAMÁTICAS HISTÓRICAS DO RADIOJORNALISMO POLICIAL?……..……..…….……..…..p.80

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ……..……...….p.85

1.Introdução

Para oferecer uma base reflexiva consistente sobre a Comunicação e a segurança pública, é necessário direcionar, inicialmente, o olhar para os modelos centrais de produção e circulação da informação no jornalismo tradicional, comumente associado à chamada grande imprensa. Inserido nessa engrenagem, o jornalismo se sustenta, de modo geral, por uma lógica econômica que privilegia a objetividade e atrelado a isso uma série de influências narrativas que perpassam os modos de produção jornalístico; que caracteriza as coberturas jornalísticas nos diferentes meios - televisão, rádio e plataformas digitais. Refletir sobre as produções jornalísticas voltadas à segurança pública implica, portanto, compreender o emaranhado de mecanismos que estruturam o fazer jornalístico e suas implicações sociais.

Nesse contexto, as influências narrativas sofridas especialmente pela cobertura policial no rádio se converte em um fator de encurtamento crítico da abordagem de problemas complexos, especialmente no tratamento cotidiano das pautas dessa temática. A necessidade de explicar e descrever situações envolvendo crimes, ações policiais, os desafios enfrentados por comunidades marginalizadas e outros fenômenos sociais tende, muitas vezes, a ser relegada a segundo plano em favor de uma agenda de pautas simplificadas. Aqui, compreende-se a segurança pública como um eixo estratégico vinculado a múltiplas responsabilidades institucionais e a diferentes camadas que compõem o bem-estar da população em um tecido social complexo (Bedendo, 2013).

A partir desse ponto, torna-se possível pensar como o jornalismo, ao narrar acontecimentos relacionados à violência, ao crime e à segurança, acaba por estimular construções narrativas que flertam com um registro quase “fantástico”, deixando de lado reflexões mais amplas e estruturais sobre os fenômenos da segurança pública. Como observa Rolim, “chegaremos à conclusão de que o crime e, especialmente, a violência fascinam” (Rolim, 2006, p.186). Nessa mesma linha, Angrimani, apoiado em Marcondes Filho, associa esse fascínio à lógica histórica de produção da imprensa sensacionalista, destacando que tais narrativas se prestam “basicamente e fundamentalmente a satisfazer as necessidades instintivas do público, por meio de formas sádicas, caluniadoras e ridicularizadoras das pessoas” (Marcondes Filho, 1986, p. 14, apud Angrimani, 1996).

Entendemos dessa maneira, que o jornalismo estruturado a partir da continuidade histórica dessas narrativas classificadas como sensacionalistas contribui para a construção e a disseminação de percepções estigmatizantes sobre a violência e seus sujeitos. É nesse

horizonte que este trabalho busca compreender a fluidez dessas narrativas em um radiojornalismo ainda pautado, muitas vezes, no aspecto policial, historicamente associado a uma produção policialesca fortemente ancorada na dimensão sonora. Trata-se de uma narrativa marcada pelo uso recorrente da sonoplastia como elemento estruturante do relato, com disparos de armas, sirenes de viaturas policiais e um amplo repertório de efeitos sonoros possíveis dentro da linguagem radiofônica (Costa, 2002).

Para Luciana Costa, tais recursos carregam um caráter evidente de dramatização da informação e são, muitas vezes, percebidos como “naturais” pelos próprios profissionais do rádio, sendo associados a momentos de “criatividade e imaginação” no exercício jornalístico. Articulado a esse debate, o trabalho direciona seu olhar à questão central de investigar em que medida essas narrativas centradas na sonoridade tensionam - ou reforçam - uma agenda sensacionalista que, ao dramatizar a violência, pode esvaziar os debates mais amplos e estruturais sobre a segurança pública no Brasil.

A hipótese que orienta esta pesquisa parte da compreensão de que há uma trajetória narrativa nos programas de radiojornalismo policial fortemente influenciada por produções dramatizadas oriundas do radioteatro e da radionovela. Essas matrizes estéticas e narrativas contribuem para a conformação da linguagem e da estrutura expressiva dos programas policiais/policialescos no rádio. Embora este trabalho não tenha como objetivo estabelecer uma comparação direta ou mensurar relações formais entre o radiojornalismo policial e as radionovelas, busca-se situar um conjunto de influências históricas e estéticas que atravessam a narrativa jornalística e a linguagem radiofônica na construção das notícias, com foco específico nas reportagens sobre segurança pública.

Nesse sentido, compreende-se a necessidade de desenvolver um percurso histórico estruturante, tanto no plano teórico quanto no metodológico, capaz de sustentar a análise do objeto empírico. O estudo estabelece um diálogo entre a trajetória histórica das narrativas sensacionalistas e os debates contemporâneos sobre segurança pública no campo da comunicação. Paralelamente, investiga-se o rádio enquanto meio, considerando suas transformações técnicas, suas especificidades linguísticas e as influências narrativas que moldam seus noticiários e potencializam sua gramática expressiva.

A partir dessas reflexões, o trabalho adota um percurso metodológico comparativo e histórico, delimitando um recorte estratégico em torno do programa policial mais longevo do

radiojornalismo brasileiro, Patrulha da Cidade, transmitido há 65 anos pela Rádio Tupi do Rio de Janeiro.

Ao longo de sua trajetória, o programa consolidou uma gramática sonora própria, marcada por vozes potentes, entonações enfáticas, uma mini radionovela em sua introdução e pelo uso recorrente de efeitos de sonoplastia, como simulações de disparos, facadas, sirenes de viaturas policiais e ambulâncias. Locutores, como Mário Belisário, um dos apresentadores mais longevos do Patrulha da Cidade, tornaram-se figuras centrais na mediação dessas narrativas, contribuindo para a construção de um estilo reconhecível no radiojornalismo policial. A história da reportagem policial no rádio remonta ao início do século XX e, até os dias atuais, ocupa um lugar central na difusão de informações relacionadas à segurança pública na sociedade (Pacheco, 2005). Como observa Manso (2023, p.1), “desde o começo do século 20, quando os jornais se popularizaram e passaram a noticiar os acontecimentos frenéticos das cidades, a reportagem policial constituiu-se como uma fonte inesgotável de histórias”.

Ao observar a fluidez histórica desse gênero ao longo dos anos, percebe-se a recorrente personificação dos acontecimentos por parte dos radialistas, que transformam pequenos delitos, furtos e assaltos cotidianos das grandes cidades em narrativas densas e dramatizadas. Nesse processo, os criminosos são frequentemente alçados à condição de vilões, enquanto os fatos ganham contornos quase ficcionais, estruturados por conflitos, clímax e reviravoltas, reforçando uma lógica narrativa que tensiona as fronteiras entre informação jornalística e dramatização sonora. A partir dessas reflexões, chegamos à pergunta-chave deste trabalho: os recursos narrativos de linguagem presentes nos programas de radiojornalismo contribuem para uma agenda sensacionalista, no sentido de romper com os limites da ética profissional?

Esta investigação se sustenta a partir de dois eixos centrais: um teórico e outro analítico-metodológico, que se complementam e, articulados, permitem a construção das inferências e problematizações em torno do objeto de pesquisa, o programa Patrulha da Cidade. Em um primeiro momento, o trabalho se dedica a um debate teórico e prático no campo da Comunicação, buscando compreender suas intersecções com os desafios históricos e contemporâneos da cobertura de segurança pública. Essa discussão percorre desde as raízes do sensacionalismo na imprensa, conforme analisado por autores, como Angrimani (1995) e Barthes (1964), até abordagens que tensionam essas dinâmicas no contexto do século XXI, a

partir de contribuições de Rolim (2006), Bedendo (2013), Dias (2020), entre outros pesquisadores que refletem sobre crime, violência, mídia e narrativa jornalística.

Ao longo desse percurso, as reflexões se aprofundam ao incorporar a trajetória histórica do rádio e do radiojornalismo policial, considerando suas características históricas, estéticas e narrativas, bem como suas transformações diante do processo de remediação e da inserção do rádio no ambiente digital, debate sustentado por Bolter e Grusin (2000), Lopez (2011), Kischinhevsky (2017), entre outros autores. A partir desse primeiro movimento, ancorado na articulação entre teoria e prática, torna-se fundamental explicitar e justificar as escolhas metodológicas e a delimitação do objeto empírico. É nesse segundo eixo que se estrutura a análise do Patrulha da Cidade, buscando compreender como suas estratégias narrativas, rotinas produtivas e modos de endereçamento ao ouvinte materializam, tensionam ou atualizam tradições históricas do radiojornalismo policial no contexto contemporâneo.

Nesta etapa da pesquisa, direciona-se o olhar para a análise comparativa de três episódios do programa Patrulha da Cidade, veiculados em contextos históricos distintos — nos anos de 1999, 2013 e 2024. A escolha desses recortes temporais não é aleatória, mas responde à necessidade de observar o comportamento da narrativa sonora do radiojornalismo policial ao longo do tempo, considerando as transformações técnicas, estéticas que atravessam o meio radiofônico nesse intervalo. Além disso, justifica-se a escolha desses episódios pela ausência de acervos digitais do programa ao longo dos anos, fator crucial para a delimitação dos episódios escolhidos.

O objetivo central dessa análise é identificar aproximações e distanciamentos na construção narrativa e sonora das reportagens apresentadas em cada episódio, buscando compreender de que maneira os recursos sonoros, como trilhas musicais, efeitos de sonoplastia, entonações vocais, variações de ritmo e mudanças de perspectiva sonora, são mobilizados na organização do conteúdo jornalístico. Para isso, adota-se como referência a categorização proposta por Lopez (2022), que sistematiza o uso desses elementos na constituição de narrativas radiofônicas intensas e potencialmente associadas a estratégias de dramatização e sensacionalismo.

Ao aplicar essa metodologia, a análise não se limita à identificação isolada de efeitos ou técnicas sonoras, mas procura interpretá-los de forma contextualizada, considerando tanto

sua presença quanto sua ausência como dados analíticos relevantes. Nesse sentido, compreende-se que os recursos sonoros desempenham papel central na mediação dos acontecimentos narrados, influenciando a forma como os fatos de segurança pública são enquadrados, hierarquizados e percebidos pelo ouvinte.

Assim, ao comparar episódios situados em décadas diferentes, esta investigação evidencia continuidades e rupturas na gramática sonora do programa, contribuindo para uma reflexão mais ampla sobre os modos de produção do radiojornalismo policial e seus efeitos na construção simbólica da violência e da segurança pública no Brasil.

Dessa forma, encaminhamo-nos para um conjunto de reflexões voltadas à trajetória do chamado jornalismo policial até o que Bedendo (2013) denomina jornalismo em segurança pública. O objetivo é lançar um olhar histórico que permita compreender suas interseções com diferentes influências narrativas, estéticas e técnicas, bem como suas relações com o público, com os processos de representação social da violência e com os condicionantes econômicos que atravessam a produção jornalística.

À luz dessas breves contextualizações, inicia-se o primeiro capítulo deste trabalho, dedicado à construção do arcabouço teórico e histórico que sustenta a análise do radiojornalismo policial e de suas narrativas sonoras.

2. Jornalismo de Segurança Pública: Breve Histórico

As histórias de crimes contadas em filmes, séries, literatura e até mesmo no jornalismo sempre chamaram a atenção do público, pela excepcionalidade dos acontecimentos, pelas peculiaridades que cercam as histórias de violência e também pelos personagens da trama que tornam as narrativas vivas, excêntricas e emocionantes. Tentando encontrar as origens dessas narrativas, Rolim destaca que: “Durante os séculos XVII e XVIII, por exemplo, biografias de conhecidos 'fora-da-lei' e confissões pré-execução chegaram a criar um subgênero folhetinesco de muito sucesso na Europa.” (Rolim, 2006, p. 186). Indo um pouco mais adiante, no século XIX, Edgar Allan Poe lança um dos livros que viria a ser um dos precursores do chamado romance policial. O livro “Os Crimes da Rua Morgue” apresenta uma história sob a perspectiva de um detetive, cujo principal objetivo é solucionar os crimes que ocorrem na cidade.

Observa-se, portanto, que o crime e a cobertura de segurança pública representados pela mídia possuem alguns traços narrativos ficcionais. Nesse sentido, disposto a entender a relação dos leitores em consumirem notícias e conteúdos sobre violência e crimes, Rolim reflete sobre os desafios que o jornalismo enfrenta ao retratar a área de segurança pública nos veículos de comunicação:

> A forma como a ficção e o jornalismo contemporâneos tratam o crime e a violência constitui, de todo modo, um tema relevante. Primeiro porque ambos têm oferecido novas representações sobre aqueles fenômenos – o que influencia a percepção do público (Rolim, 2006, p.188.).

Para o autor, o jornalismo, ao noticiar crimes e a violência, está oferecendo informações e narrativas amparadas por questões subjetivas enraizadas na nossa sociedade, estimulando ao máximo sensibilidades e solidificando estereótipos preconceituosos.

Sob esse olhar, neste capítulo, oferecemos um sobrevoo sobre as raízes do tradicional jornalismo policial e os debates mais atuais sobre o que alguns pesquisadores denominam jornalismo em segurança pública. Além disso, destacamos os fenômenos negativos para a segurança pública provocados pelos noticiários ao informarem o público somente sobre aspectos criminais dessa área, deixando de lado a diversidade de temas relacionados à segurança, como Política, Psicologia, Cultura e Direito. Também enfatizamos como essa forma policialesca de trabalhar a notícia pode romper com um limite muito tênue entre o fato e a ética, entre a narrativa ficcional e a responsabilidade social.

Para pensarmos sobre a produção jornalística na área de segurança, é preciso levar em conta o conceito de sensacionalismo e entendê-lo como peça central na fruição singular do conteúdo dessas produções. Nesse sentido, Angrimani diz que: “sensacionalismo é a produção que extrapola o real, que superdimensiona o fato” (Angrimani, 1994, p. 16). Neste sentido, Bedendo (2013, p.141) argumenta que “esse entendimento de alguns pontos históricos culturais da dinâmica de constituição da terminologia ‘sensacionalismo’ é estratégico na compreensão da sua aplicação prática e de suas consequências”. Outro pesquisador relevante para o debate, Bucci (2009, p.59/60) acrescenta que, normalmente, na composição das notícias desse setor o personagem principal “é a morte , ela mesma [...] a morte é protagonista do sensacionalismo, mesmo quando sensacionalismo parece falar de sexo. A morte manda nele.” O autor faz questão de enfatizar, ainda, que “o artesão das

manchetes mais escabrosas, em seu manuseio delicado das palavras mais horrendas, beija a morte na boca, todas as noites" (Bucci, 2009, p.59/60).

Ao refletirmos a respeito dessa conceitualização, é possível dizer que essas características marcam a exploração das sensibilidades do público ao narrar a factualidade dos eventos de forma espalhafatosa, com tom de exagero, espetacularizando algo comum e tornando-o extraordinário. Nesse sentido, prioriza-se a emoção, ao deixá-la como elemento central da notícia, de modo a potencializar representações do imaginário social, desqualificando o papel das informações e oferecendo pouca criticidade sobre os acontecimentos.

Um veículo sensacionalista, como pontua o Angrimani (1994), possui "credibilidade discutível". A estrutura textual dessas produções utiliza uma linguagem pejorativa e apelativa ao narrar para o público um ocorrido: "... a manchete deve causar comoção, chocar, despertar a carga pulsional dos leitores" (Angrimani, 1994, p.16). Segundo mostra o pesquisador, o texto carrega consigo o auxílio de imagens que ilustram e captam a atenção dos leitores por meio do exagero e do escandaloso, ajudando a compor a identidade desses jornais e suas estratégias comerciais.

Os estudos na área demarcam que a linha editorial dos veículos sensacionalistas tem um conteúdo variado, fugindo dos padrões tradicionais de uma notícia. As pautas geralmente surgem de acontecimentos inusitados: "lendas, crenças populares, personagens olímpicos da realeza, cinema e TV, principalmente política, economia, pessoas e animais com deformações, deficiência" (Angrimani, 1994, p.16). Ainda observando as matérias dos veículos sensacionalistas, é importante destacar sua linguagem – enquanto os textos jornalísticos comuns empregam frases diretas, prezando por um texto mais frio que sustenta a ideia de neutralidade – os textos sensacionalistas seguem um padrão coloquial exagerado, com muitas gírias, palavrões e um uso excessivo de adjetivações. Essa forma de narrar não possui neutralidade e está utilizando representações sociais para divulgar os fatos. É uma linguagem que "obriga o leitor a se envolver emocionalmente com o texto" (Angrimani, 1994, p.16).

Esses editoriais sensacionalistas foram denominados pelo autor Roland Barthes como *fait divers*, que significa "fatos diversos". Ou seja, são notícias que "extrapolam a

normalidade dos acontecimentos cotidianos, tais como acidentes de carro, crimes terríveis, suicídios de amor e acontecimentos misteriosos" (Alves, 2001, p.17). Esses noticiários buscavam a todo custo entreter o público com informações extraordinárias sobre acontecimentos do cotidiano. Como sugere Barthes, os *fait divers* são:

> [...]uma notícia de ordem não classificada, dentro de um catálogo mundialmente conhecido (políticas, economia, guerras, espetáculos, ciências, etc); em outra palavra, seria uma informação monstruosa, análoga a todos os fatos excepcionais ou insignificantes, breve, aquele normalmente classificado, modestamente, abaixo da categoria de Variedades (Barthes, 1964. p.19).

Essas composições de sentido que caracterizam os *fait divers*, narram para o público situações grotescas e com fim em si mesmas. Essas histórias, buscam "preservar dentro da sociedade contemporânea a ambigüidade do racional e do irracional, da inteligibilidade e do impenetrável" (Barthes, 1964. P.192). Para Bedendo (2013, p.150), "essa composição de sentidos deve-se muito ao conjunto de elementos que formam os significados do termo 'sensacionalismo'[...]". Ainda nesta reflexão, Barbosa e Enne (2005, p.69) pontuam que "esse tipo de jornalismo pode ser caracterizado de sensações também porque estabelece como central a construção narrativa de mitos, figurações, representações de uma literatura que subsiste há séculos". Essa literatura mencionada pelas pesquisadoras vai de encontro à matéria prima dos "crimes violentos, mortes suspeitas, milagres, ou seja, de tudo o que fugia à ordem instaurando um modelo de anormalidade" (Barbosa;Enne, 2005, p.69).

Com esse ponto de partida conceitual, avançamos, então, para o contexto histórico do que denominamos "sensacionalismo".

2.1 Raízes do sensacionalismo na imprensa

O nascimento dessa prática jornalística ainda é incerto, mas é possível mapear algumas características desses formatos desde os primórdios da imprensa. Sobre essas raízes, Angrimani observa que: "ao analisar a origem da imprensa em dois países diferentes: França e Estados Unidos, verifica-se que o sensacionalismo está ali, na origem do processo." (Angrimani, 1994, p. 19). O período francês descrito acima está relacionado aos anos 1530 e 1631, quando já existiam jornais como o "Gazette de France", que, segundo o estudioso, era

um veículo de comunicação que produzia “notícias sensacionais” (Angrimani, 1994), retratando acontecimentos semelhantes aos jornais sensacionalistas da atualidade.

Ainda na França, mas dessa vez no século XIX, eram populares os “canards”, jornais impressos de uma página que possuíam título, ilustração e texto. Os canards mais procurados sempre estiveram relacionados a histórias de crimes, assassinatos, grandes catástrofes, entre outras tragédias. Sustentado pelo autor Jean-Pierre Seguin (1959), Angrimani relembra esses folhetins:

> um crime abominável!!!: um homem de 60 anos cortado em pedaços” com o subtítulo: “Enfiado em uma lata e jogado como ração aos porcos” outra manchete: “um crime pavoroso: seis crianças assassinadas por sua mãe. Mais uma: um crime sem precedentes!!! Uma mulher queimada viva por seus filhos (Angrimani,1994,p.20).

Nos Estados Unidos, a história da imprensa sensacionalista está conectada diretamente com as notícias veiculadas pelo primeiro jornal do país. O Public Occurrences teve apenas uma edição publicada em 1690. Esse jornal, como menciona o autor, “informava os leitores sobre uma epidemia de sarampo que atingia Boston” e chamava os índios de “selvagens miseráveis” (Angrimani, 1994, p. 20). No final do século XIX, surgiram dois jornais sensacionalistas nos EUA: o “New York World”, editado por Joseph Pulitzer, o primeiro jornalista a publicar um jornal em cores.

Esse veículo comercializava reportagens sensacionalistas, com conteúdos chamativos e manchetes escrachadas. Além disso, o jornal, naquele período, atingia mais de 1 milhão de exemplares comercializados por dia (Dejavite, 2001). Outro jornal sensacionalista daquela época foi o “Morning Journal”, comprado por William Randolph Hearst. Os dois jornais iniciaram uma grande concorrência para conquistar o público e o mercado naquela época. Essa disputa ocorreu entre os anos de 1890 e 1900 e foi onde surgiu o termo “imprensa amarela”. A expressão "yellow press" tem sua origem na língua inglesa; o termo nasceu do personagem de histórias em quadrinhos "Yellow Kid", por usar uma camiseta amarela, que circulou nos jornais de Pulitzer e Hearst (Angrimani, 1994).

Apesar do período ter durado apenas 10 anos, os sintomas desse fenômeno são vistos até os dias de hoje. No Brasil, por exemplo, foi popularizado o termo “imprensa marrom” para se referir a um veículo de comunicação “não muito confiável”, e ainda é amplamente utilizado quando se deseja lançar suspeita sobre a credibilidade de uma publicação

(Angrimani, 1994, p. 22). O termo “imprensa marrom” surgiu quando o jornal carioca "Diário da Noite" apurou uma informação da revista chamada "Escândalo". Na publicação em questão, a revista extorquia pessoas que eram fotografadas em situações comprometedoras. Uma das pessoas expostas pelo periódico foi um cineasta americano que acabou se suicidando. Com o intuito de publicar essa informação e chamar a atenção para os efeitos da “imprensa amarela”, Roberto Araújo descreve como foi realizado o processo de publicação dessa matéria no Diário da Noite: “Alberto Dines publicaria a manchete no dia seguinte relacionando a “imprensa amarela” com o suicídio do cineasta; entretanto, o chefe de reportagem do Diário sugeriu a troca do termo para ‘imprensa marrom’” (Araújo, 2020. p. 03).

Barbosa e Enne observam que o início dessa prática sensacionalista no Brasil “foi na década de 1920, com o aparecimento de jornais diários dedicados inteiramente a este tipo de conteúdo” (Barbosa e Enne, 2005, p. 69). Esses jornais buscavam divulgar matérias popularescas e sensacionalistas para fins comerciais. Seguindo o argumento das pesquisadoras, “os jornais passaram a exibir em manchetes, em páginas em que editavam, em profusão, ilustrações e fotografias, os horrores cotidianos” (Barbosa e Enne, 2005. p.69). Como demarcam Ramos e Paiva

> O alerta é que as notícias sobre violência rendem muita audiência e os veículos de comunicação que caem na tentação de veiculá-las para consumo instantâneo, à moda dos produtos culturais de entretenimento, acabam por espetacularizar comportamentos violentos, sem oferecer contextos necessários (Ramos;Paiva, 2007. p.35).

Essas reflexões nos convidam, então, a compreender melhor uma transição proposta por pesquisadores na contemporaneidade: do jornalismo policial para o jornalismo em segurança pública.

2.2 O jornalismo de segurança pública na atualidade

O chamado jornalismo policial sempre foi a denominação semântica ao se referir a cobertura de segurança pública realizada pela imprensa. Seu conteúdo, marcado pelas coberturas policiais e pelas tragédias do dia a dia, sempre esteve presente nas pautas e matérias dos grandes veículos de comunicação no Brasil. O jornalista Laurino Ernesto, que já cobriu a área de segurança durante 48 anos, sublinha que para atuar na área de segurança

era necessário cumprir algumas tarefas, uma delas, nos anos de 1950, era chegar na redação com o “boneco” (Ernesto, 2007).

O “boneco” descrito pelo autor, se refere às fotografias dos corpos de pessoas que foram mortas durante um assassinato ou qualquer outro conflito. A rotina descrita pelo jornalista nos conduz a um debate reflexivo em torno da falta de criticidade no material jornalístico em segurança pública e no anseio pela notícia apelativa e, consequentemente, antiética. Porém algumas dinâmicas conceituais e práticas precisam ser revisadas, “não dá mais para ignorar a importância de se ensinar regras e normas de conduta do jornalismo em segurança pública, nas universidades do país” (Diniz, 2006. p.35).

Já entre os anos de 1960 até meados de 1990, Ernesto destaca que se constituiu o que chamou de “cumplicidade” entre repórter e polícia. “Durante a ditadura tinha muito isso [...] hoje mudou muito. Tem que ter fontes na polícia, mas tem que checar” (Ernesto, 2007, p.16). Já Diniz (2006) acrescenta que a cobertura da violência urbana nas redações foi por muito tempo marginalizado, porque o termo “jornalismo policial”, muito usado no passado, remete a um tipo de reportagem de dramatização, que sugere a incitação e banalização da violência, focando somente no crime e não no problema social” (Diniz, 2006, p.18).

A partir dos anos de 1990, parcelas da sociedade despertaram para a gravidade das questões inerentes à segurança pública e “se articularam não só para denunciar essa situação, mas também para desenvolver pesquisas e realizar experiências inovadoras de gestão e políticas públicas (Ramos; Paiva, 2007, p.13). Assim, com o passar dos anos, a criminalidade começou a ser noticiada de outra forma pela imprensa brasileira. As autoras destacam que “uma alteração significativa foi o ingresso nas páginas dos jornais, especialmente a partir da segunda metade dos anos 1990, de pautas sobre segurança pública” (Ramos;Paiva, 2007. p.17).

O papel dessa transformação na imprensa abriu caminho para novas maneiras de reportar as notícias envolvendo as temáticas sobre segurança pública. Anelise Dias reforça que “é preciso aprofundar o conhecimento circulante sobre segurança pública se queremos um debate público melhor” (Dias, 2020, p.134). Essa mudança em algumas redações se deve às transformações nas reportagens e pautas que envolvem os problemas de segurança.

Ou seja, alguns detalhes marcantes noticiados anteriormente pelos jornais relacionados aos crimes e assassinatos começaram a ser deixados de lado nessas coberturas. “Os principais jornais deixaram de utilizar fotos explícitas, e mesmo os mais populares evitam recomendar que a polícia elimine criminosos ou desrespeite direitos para combater o crime” (Ramos;Paiva, 2007, p.15). Dessa forma, o sensacionalismo escrachado, característico da cobertura policial, marcado pela apresentação de criminosos e apreensões, mesmo que ainda existam, sofreu transformações históricas.

Na dinâmica do que poderíamos chamar de uma transição do jornalismo policial para uma ideia de Jornalismo em segurança pública, é interessante pensar que a pauta sobre segurança não surge somente de crimes, assassinatos ou tragédias desse tipo, mas de contextos sociais que estimulam essas ações. Da mesma forma, não é somente a polícia a responsável pelas respostas. “Quebrar o paradigma de que a notícia só tem origem no factual e, de preferência, na tragédia humana, é um dos desafios do jornalista de segurança pública” (Bedendo, 2013, p.182). Seguindo esse argumento, os temas escolhidos para compor as reportagens sobre segurança pública merecem, de fato, uma reflexão conceitual sobre o termo jornalismo policial, pautado pela cobertura de casos criminais.

O autor sugere, portanto, uma problematização conceitual do termo “jornalismo policial”, justamente por argumentar que essa expressão não reflete os problemas sociais amplos que vão além da cobertura criminal e policial. Nesse sentido, a conceitualização de segurança pública se apresenta como uma expressão possível para abarcar esse contexto social, tendo em vista que segurança pública é um “status na sociedade contemporânea de qualidade de vida e bem-estar social, em eixos diversificados” (Bedendo, 2013, p.27). Desse modo, entende-se bem-estar social como um conjunto de ações políticas de todas as instâncias de poder articuladas em conjunto com a sociedade e seus indivíduos.

Para aprofundarmos essas discussões, Maria Stella Porto observa a confluência de outros fenômenos sociais que atravessam o contexto entre mídia e segurança: “tratando-se das relações mídia/segurança pública, parece incontornável abordar também a questão da violência…” (Porto, 2009, p.214). A violência, associada aos desafios da segurança pública na atualidade, configura-se como uma das maiores preocupações da sociedade, representando um risco constante e iminente (Porto, 2009). Além disso, a pesquisadora chama a atenção para um importante desafio conceitual: a relação entre mídia e segurança pública como

objetos de análise. Segundo a autora, cada um desses campos constrói a realidade social por meio de sentidos e narrativas que representam tanto a “realidade” da violência quanto a violência como parte dessa realidade (Porto, 2009, p.214).

A autora também problematiza a forma como os veículos de comunicação constroem e representam essa realidade, ressaltando que suas narrativas produzem diferentes efeitos na sociedade. Sob o ponto de vista dela, a maneira como a mídia retrata a violência, a paz ou a harmonia influencia a percepção do público, orientando a forma como os indivíduos interpretam e reagem a essas representações da “realidade”.

Dias (2020) sugere que o jornalismo de segurança pública “deve ir além da cobertura habitual de fatos e dados sobre criminalidade e violência” (Dias, 2020, p.134). A proposta dessa estudiosa tem como objetivo criar uma ação jornalística complexa, ou seja, que vai além da simples narração dos fatos sobre o crime. Para a autora, o jornalista precisa refletir e investigar os diferentes ângulos por trás dos desafios sociais sobre segurança pública. A ideia é que o profissional dessa área não traga respostas, mas “novas perguntas” (Dias, 2020, p.135).

Com o objetivo de argumentar sobre o que é apresentado como “fato” na cobertura de segurança pública pela mídia, Marcos Rolim ressalta: “um assassinato, por exemplo, parece desejar “emancipar-se” de suas circunstâncias...” (Rolim, 2006, p.190). Ou seja, o assassinato é retratado de maneira objetiva e descritiva, acompanhado de informações gerais: “onde?”, “como?” e “por quê?”, distanciando-se de particularidades que também estão diretamente relacionadas ao fenômeno.

O autor complementa dizendo que o assassinato “... já é mostrado, invariavelmente, sem que se permita qualquer referência às condições que poderiam ser identificadas como precursoras da própria violência.” (Rolim, 2006, p. 190). Apesar de alguns avanços na linguagem, como os reconhecidos por Ramos e Paiva (2007), as coberturas em segurança, em boa parte, portanto, não oferecem uma criticidade sobre as relações políticas, históricas, culturais e econômicas da sociedade. O pesquisador ainda sustenta que:

> Quando essa forma de noticiar o crime se torna a regra – o que, infelizmente, é o caso –, passa a ser improvável que os fenômenos contemporâneos da violência sejam percebidos pelo público em sua complexidade (Rolim,2006.p.190).

Ao colocarmos em diálogo essa discussão, é possível perceber a fruição singular do conteúdo em segurança transmitido pela imprensa. Para observarmos mais a fundo essa cobertura, Dias (2020) chama a atenção para os fatores sociais que permeiam esse termo e que precisam ser explorados: “a segurança pública é afetada por diversos tipos de relações e interações entre sujeitos e que, por isso, não pode ser pensada fora da interseccionalidade dos marcadores sociais da diferença” (Dias, 2020, p.56).

Seguindo esse raciocínio, Ramos e Paiva observam outro fenômeno prático realizado pela grande imprensa: “a cobertura da violência, da segurança pública e da criminalidade realizada pela imprensa brasileira sofre de dependência em alto grau das informações policiais” (Ramos;Paiva, 2007, p.37).

A hegemonia de fontes policiais presente na cobertura jornalística nos conduz a outro ponto de reflexão sobre a violência, tema abordado por Porto (2009). Segundo a autora, a segurança é apresentada como a principal instância política e institucional responsável por resolver os desafios relacionados à violência nos contextos sociais. No entanto, as ações das forças policiais, que deveriam combater a violência, acabam, paradoxalmente, reproduzindo-a (Porto, 2009). Em outras palavras, a segurança, cuja função social deveria ser a de lidar com os fatores que sustentam a violência, acaba, conforme argumenta Porto, intensificando ainda mais os cenários de repressão e violência social.

Ramos e Paiva (2007) ressaltam a necessidade de diversificar a abordagem das pautas e reportagens feitas pelos jornalistas. A predominância de agentes da polícia nessas reportagens tem como contraponto a ausência de outras fontes e autoridades nos noticiários. Elas ainda dizem que “a consequência mais grave da dependência das informações policiais é que ela diminui a capacidade da imprensa de criticar as ações das forças de segurança” (Ramos; Paiva, 2007, p.37).

Essa apuração geralmente oferece poucos pontos de vista e dificulta o debate público sobre os desafios de segurança pública enfrentados diariamente: “temas como direitos humanos, violência enquanto fenômeno social, raça e etnia, gênero e violência doméstica, por exemplo, são pouco frequentes” (Ramos; Paiva, 2007, p.39).

Uma maneira de variar e ampliar o debate em torno da área de segurança é a parceria com grupos e especialistas para a obtenção de dados diversificados que possam ilustrar acontecimentos e complexificar as reportagens sobre essas temáticas (Dias, 2020). Essa pesquisadora aponta o portal Monitor da Violência como um aliado dos jornalistas na cobertura de segurança:

> O Monitor da Violência é importante por se tratar de uma iniciativa que, ao mesmo tempo em que busca lidar com a dificuldade de acesso a dados sistematizados e de qualidade, sobre crime e violência, também pressiona o Estado para que produza esses dados a partir de determinados parâmetros. (Dias, 2020.p.139).

O site chama a atenção pela sistematização de informações padronizadas, que oferecem comparações e parâmetros de fenômenos relacionados à segurança pública. Essas estatísticas são utilizadas pelos jornalistas para mensurar e oferecer uma visão panorâmica sobre as mudanças desse cenário. Ao apresentar essa série de informações, as matérias e reportagens diversificam suas fontes e não ficam reféns somente de fontes oficiais.

Como reforçam Ramos e Paiva, as fontes policiais, embora importantes, apresentam barreiras: “por inúmeras razões, elas costumam adotar posições defensivas e corporativas quando se trata de responder a questionamentos críticos” (Ramos; Paiva, 2007, p.39). Nesse sentido, para narrar a complexidade dos fatores sociais que estão em disputa nessa cobertura, os portais de estatísticas qualificadas sobre criminalidade, homicídios, encarceramento, dentre outros, são mecanismos para fugir da dependência de fontes oficiais e aprofundar o debate público (Dias, 2020).

Além disso, o jornalista de segurança pública precisa desenvolver afinidade com outras áreas do conhecimento, como o Direito, para articular corretamente os termos jurídicos. Um dos livros que buscam instruir e capacitar os jornalistas no que diz respeito à interdisciplinaridade entre a mídia e o crime é o estudo intitulado “Direito Penal para Jornalistas” (2013). O livro destaca a importância do manuseio da linguagem jurídica, de modo a servir de apoio aos jornalistas na composição das reportagens realizadas pela imprensa. Os significados dos termos jurídicos, bem como a exposição dos Direitos Humanos, são algumas das temáticas abordadas na obra. “Trata-se de um guia resumido com alguns dos assuntos mais abordados pela imprensa ao tratar da temática criminal, na visão das

instituições e seus colaboradores, em sua grande maioria voluntários, envolvidos no Projeto" (IDD, IBCCRIM, 2013 p.05).

Esse trabalho aprofunda o debate entre a imprensa e os profissionais da área de segurança pública na elaboração de reportagens e matérias críticas sobre questões criminais. Nesse sentido, o conhecimento do Direito se torna fundamental para que o jornalista possa embasar e ampliar sua linguagem. Para Tulio Kahn et al., "mais do que relatar casos específicos de violência, as matérias devem ajudar a conscientizar a sociedade e as vítimas sobre a questão tratada e devem divulgar os serviços disponíveis para as vítimas…" (Kahn et *al*; 2023, p. 57). Tendo em vista os desafios e deslizes éticos apresentados diariamente na cobertura sobre segurança, neste estudo, Kahn et al. articulam uma revisão teórico-prática sobre a literatura dos últimos dez anos relacionada à mídia e à violência. Nesse exercício entre a Comunicação e a História em movimento, o autor observa que a literatura oferece algumas perspectivas para analisar e interpretar os fenômenos de segurança na atualidade.

> tem recomendado como políticas e práticas para minimizar estas externalidades: elas incluem regulamentação governamental, autocontrole das empresas jornalísticas, uso de tecnologias para detectar violência em vídeo, programas nas escolas, gerenciamento de crises durante episódios de massacres, dar voz às minorias retratadas nas matérias, aperfeiçoar os estudos sobre consumo de mídia violenta, reforçar a orientação parental, ofertar serviços de acompanhamento de saúde mental, criar material de orientação, workshops sobre melhores práticas, qualificar a cobertura jornalística dos eventos violentos, entre diversos outros. (Kahn et. *al*; 2023. p.60).

Todas essas temáticas em torno da segurança pública na atualidade são elementos que tensionam diferentes áreas do conhecimento. Sendo assim, torna-se necessário que o jornalista de segurança pública possua criticidade para manusear a complexa teia de informações dos fenômenos sociais que estão em jogo nessa cobertura (Ramos;Paiva, 2007). A interpretação, seleção e produção do conteúdo jornalístico denotam um cuidadoso trabalho de apuração e sensibilidade social, apresentado pelos autores ao longo dessa contextualização. Nesse sentido, é fundamental reconhecer as profundas interseções da segurança pública com diversas esferas da nossa sociedade. Mais do que nunca, o jornalista que cobre essa área precisa ter consciência dessas conexões para evitar deslizes éticos e ampliar, com criticidade e sensibilidade, as discussões sobre esse tema.

Após o percurso teórico e analítico acerca da trajetória do jornalismo de segurança pública de suas influências narrativas aos seus modos de produção historicamente próximos

às estruturas da imprensa sensacionalista, dos canards e dos fait divers, este trabalho desloca agora o olhar para o campo do radiojornalismo. Nesse movimento de transição, passamos a examinar os gêneros e formatos próprios da mídia sonora e, de modo particular, as especificidades da matéria policial no rádio, buscando compreender como essas heranças narrativas se reconfiguram e se atualizam no radiojornalismo de segurança pública.

3. Trajetória do radiojornalismo no Brasil: transformações no século XX e XXI

Para situarmos a produção e a fluidez do jornalismo de segurança pública dentro do radiojornalismo brasileiro, é necessário construir uma caminhada pelas raízes do próprio "fazer" rádio, adentrar em seus formatos, gêneros e seus processos de hibridização (com e dentro de outras mídias), conectado ao ciberespaço, no contexto dos softwares (Manovich, 2013). Conduzir esse percurso histórico sobre o meio significa olhar para trás, observar seus processos e características técnicas e de linguagem que determinaram suas identidades próprias, modelos de produção e seu conteúdo. A partir desse exercício, projetamos o nosso olhar ao rádio do século XXI, um período de transformações digitais intensas que interferem diretamente na maneira de produzir, difundir, consumir e, sobretudo, se relacionar com o meio. Nesse fluxo de análise, partiremos para o início do rádio como meio consolidado de difusão de informação e veículo capaz de reproduzir construções narrativas complexas que fizeram do rádio o meio de comunicação mais "popular".

Esse rádio popular, presente fisicamente nos carros, lojas, supermercados, oficinas, bares e nos mais variados ambientes, construiu, ao longo de todos os seus 123 anos no Brasil, um espaço de difusão de informação, credibilidade e entretenimento. Desde sua primeira transmissão oficial, realizada no dia 7 de setembro de 1922, reproduzindo o discurso do presidente Epitácio Pessoa e a ópera O Guarani, de Carlos Gomes, o rádio já se apresentava como um veículo de comunicação que busca, sobretudo, conectar ouvintes a acontecimentos, cumprindo o papel social de noticiar, divulgar e construir narrativas por meio de seus conteúdos. Como pontua a pesquisadora Del Bianco: "oferecer notícias em primeira mão e narrar os fatos direto do local do acontecimento são características indissociáveis do radiojornalismo ao longo de sua história." (Bianco, 2011, p. 105).

Esse "nascimento" do rádio no país destaca a preocupação existente naquele período em utilizar esse meio para cumprir uma função estratégica de noticiar e informar as pessoas. A produção e a veiculação das notícias naquele período eram, naturalmente, diferentes das

que conhecemos hoje, devido a uma série de transformações tecnológicas e de linguagem que perpassam toda a história dessa mídia sonora.

Cabe destacar que, neste capítulo, abordamos essas transformações técnicas, suas nuances e como o rádio, ao longo de sua trajetória, vem se reconfigurando e se projetando como um meio de comunicação ativo e intenso. Buscamos, nesse mergulho, ir além da superfície sobre os diferentes formatos, gêneros e narrativas construídos dentro do radiojornalismo policial e de segurança pública. Um dos objetivos deste trabalho é elaborar uma discussão conceitual e prática sobre essa cobertura jornalística dentro do rádio, suas características históricas e identidades narrativas que foram estabelecidas e que, até hoje, possuem tradições e raízes marcantes. Por outro lado, é importante salientar que não pretendemos esgotar os pontos de reflexão em torno dessas temáticas, mas, sim, sintonizar o radiojornalismo policial em uma tensão histórica com seus métodos de produção e suas construções narrativas e, a partir disso, suscitar uma série de considerações sobre o radiojornalismo e a pauta de segurança pública.

Durante o início de sua história, nos anos 1920, o rádio foi um meio diretamente ligado a termos como “clubes” e “associações”, geralmente formado por idealistas que viam no rádio sua capacidade e potência comunicativa (Ortriwano, 1985). Nesse primeiro momento histórico, suas características de transmissão eram muito diferentes das que vemos nos dias atuais. Naquele período, o rádio possuía mensalidades pagas pelos ouvintes que tinham aparelhos receptores e ainda não era um meio difundido e conhecido por todas as camadas da sociedade. Não existiam anunciantes e o alcance do rádio era mais tímido em comparação com suas décadas futuras.

Ainda na década de 1920, os métodos de produção e organização do conteúdo eram diretamente ligados à maneira como o jornalismo impresso produzia seu conteúdo. Mágda Cunha sustenta que o rádio inicialmente era “marcado pela utilização de um recurso conhecido como gilette-press, em que algumas notícias eram recortadas dos jornais impressos e depois seguiam para a leitura ao microfone” (Cunha, 2019, p. 5). Os gilette-press demarcaram o início de uma forma de “fazer” rádio ancorada em uma lógica de produção já pré-estabelecida pelo jornal impresso, impulsionando uma identidade central presente no radiojornalismo daquele período e que se estende até os dias atuais: a temporalidade dos acontecimentos e a linguagem oral (Bianco, 2011).

Com o nascimento do rádio comercial nos anos 1930, essas características começaram a ser transformadas. Com a presença dos “reclames”, conhecidos como anúncios atualmente, e com as leis que garantiam a presença de propaganda nos canais de radiodifusão do país, o rádio começou a crescer: “a introdução de mensagens comerciais transfigura imediatamente o rádio: o que era ‘erudito’, ‘educativo’, ‘cultural’ passa a transformar-se em ‘popular’, voltado ao lazer e à diversão” (Ortriwano, 1985, p. 15). Nessa perspectiva, o rádio passa a cumprir um papel estratégico no cenário político e cultural brasileiro daquele período. O papel de informar, divulgar e transmitir conteúdos noticiosos se intensifica, sobretudo em detrimento do governo de Getúlio Vargas, que se encontrava no âmago das transformações do rádio ao longo da década de 1930. Vargas acreditava que o rádio era um instrumento de comunicação do governo para afirmar e difundir os ideais políticos de seu governo (Ortriwano, 1985). Nesse sentido, as produções e agendas editoriais das rádios tiveram enorme influência política do governante e do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) daquela época.

3.1 O rádio: gêneros e formatos

Nesse cenário, a linguagem do rádio, ancorada na dimensão temporal, torna-se elemento fundamental na produção de conteúdo radiofônico e demarca um aspecto de conteúdo marcado pelo “agora”, pelos eventos atuais, por aquilo que está em evidência em tempo real. Cabe destacar que a dimensão temporal no rádio não era ocasionada apenas por decisões de cunho jornalístico, político e noticioso, pois “[...] não se pode desconhecer a importância da dimensão do meio físico e da técnica na construção da noção de temporalidade” (Cunha, 2019, p. 1). Portanto, com as transformações tecnológicas e, consequentemente, de linguagem capazes de impulsionar novas dinâmicas de produção e difusão dos conteúdos, o rádio, com o passar dos anos, sofreu alterações e reconfigurou seus gêneros, formatos e conteúdos.

Essas mudanças tecnológicas se intensificaram, sobretudo, com o início do Repórter Esso, que chegou ao Brasil em meados dos anos 1940, pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro (Klockner, 2001). Dentre as inúmeras transformações ocasionadas pelo Repórter Esso na Comunicação e nos modos de se fazer notícia, uma delas eram os critérios que levavam determinado assunto a virar notícia. Para Klockner: “[...] com o noticioso, foi implantado o lide; a objetividade; a exatidão; o texto sucinto, direto e vibrante; a pontualidade; a noção do tempo exato de cada notícia; aparentando imparcialidade” (Klockner, 2001, p. 1). A lógica de produção e organização da informação trazida pelo Repórter Esso contribuiu para

institucionalizar valores-notícia, parâmetros de produção, estilos de locução e formatos que se espalharam por todo o país também acarretou transformações em toda a estrutura e no modelo de produção e consumo do rádio e do jornalismo brasileiro. O Repórter Esso foi ao ar entre 1941 e 1968 e marcou uma série de mudanças no radiojornalismo brasileiro, trazendo consigo conceitos tradicionais no jornalismo, como o lide, os critérios de noticiabilidade e a objetividade.

É importante salientar que essas transformações de linguagem e difusão do rádio no Brasil, no período de seu surgimento (1920) até a implementação do Repórter Esso nos anos 1940, possuíam questões de fundo político-ideológicas entre o governo americano e o Brasil naquele período. Como pontua Klockner: “[...]o Repórter Esso, apesar do profissionalismo de sua equipe e do rígido controle, preconizado no Manual, não ficou livre dos interesses e das forças que o compuseram nos mais de 27 anos em que permaneceu no ar.” (Klockner, 2001, p. 4).

Embora este trabalho não tenha como finalidade abordar as influências políticas e ideológicas presentes no rádio ao longo de sua história, é necessário sobrevoar algumas de suas características históricas como meio de massa que impulsiona discursos políticos e sustenta narrativas sobre a realidade brasileira. Nesse período, o rádio criava e fortalecia sua identidade, além de estabelecer por meio do “manual” imposto pelo lide o formato de divulgação de uma notícia.

Nessa linha de produção e veiculação de informação, o rádio estimula e potencializa seus gêneros e características de linguagem próprias, distanciando-se do formato utilizado em décadas anteriores do jornalismo impresso, marcado pela narração das "gillete press" (Cunha, 2019). Nesse momento, o rádio estruturava-se sua linguagem em um elemento central: a informação, a instantaneidade e o imediatismo tomavam conta da linguagem e das produções radiofônicas do Repórter Esso. Por outro lado, ainda nesse período, não era comum a transmissão de reportagens, entrevistas ou apresentações ao vivo na rua (Ferraretto, 2011).

Nesse fluxo de raciocínio, ainda discutindo as transformações da famosa “Era de Ouro do Rádio” na década de 1940, enquanto o Repórter Esso despontava como o noticiário mais ouvido do país, surgia, em contrapartida, outra novidade nas emissoras: as radionovelas. “Em busca da Felicidade” dá início a uma série de produções radiofônicas ficcionais e narrativas complexas possíveis dentro da rádio. O gênero proliferou-se (Ortriwano, 1985) e

passou a integrar a programação de inúmeras emissoras. As radionovelas possuíam narrativas complexas, com o uso de efeitos sonoros, radioatores e locuções características e emblemáticas, fazendo do gênero um sucesso naquele período. “As incontáveis combinações que sons, silêncio, voz e efeitos sonoros podem produzir, fazem com que o ouvinte, ao recombiná-las na sua experiência, produza uma obra única” (Spritzer, 2007, p. 2). A obra ficcional no rádio, como expõe a autora, estabelece uma relação subjetiva com os ouvintes e produz, durante a construção narrativa de suas cenas, imagens acústicas, estimulando o imaginário social dos ouvintes.

Nesse momento, o rádio utilizava-se de numerosas ferramentas de linguagem para construir peças ficcionais, artísticas e musicalidades variadas. A liberdade criativa presente na elaboração das radionovelas era ampla: orquestras, atores, sonoplastas e locutores produziam e narravam conteúdos radiofônicos que marcaram e deram identidade à Era de Ouro do rádio no Brasil. Lia Calabre ressalta que:

> Nas décadas de 1940 e 1950, as transmissões radiofônicas brasileiras ganharam alcance internacional. Foi o tempo das poderosas emissoras de rádio que mantinham enormes estruturas artísticas e administrativas irradiando seus programas para todo o país. A maior representante desse período é a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, que ocupou por duas décadas o posto de emissora líder de audiência (Calabre, 2002, p.1)

Dessa forma, as produções da era de ouro do rádio demarcaram uma teia complexa de conteúdos, repertórios artísticos que, consequentemente, impulsionaram uma série de influências futuras na maneira de produzir, difundir e consumir rádio naquele período. A Rádio Nacional do Rio de Janeiro, destacada por Calabre (2002), era fonte de inúmeros programas de radioteatro e radionovelas. Tais produções possuíam em suas estruturas aquilo que Spritzer denominou como a “radiodramaturgia” ou melhor: “ uma escuta que busca não apenas uma informação, mas a ficção, a experiência criativa de ouvir e imaginar” (Spritzer, 2007, p. 01).

A era de ouro do rádio, durante a década de 40, foi um marco com vastas produções sonoras experimentais artísticas e comunicacionais, que influenciam até os dias atuais formatos, gêneros e modelos de construção narrativa em mídia sonora (Lopez, 2022). A convergência que caracteriza a produção de conteúdos radiofônicos na atualidade, tema que ainda iremos retomar ao longo deste capítulo, não pode ser compreendida sem uma análise rigorosa das transformações que antecedem a era digital. Antes de seu mergulho na lógica das plataformas, no *streaming* e na cultura do *software*, o rádio já se reinventava continuamente

dentro de seus próprios limites tecnológicos, especialmente nos formatos AM e FM, operados via ondas hertzianas.

Já no fim da década de 1940, outro advento tecnológico e comunicacional surgia e impulsionava a produção no rádio: o transistor. Esse material eletrônico fez com que o rádio diminuísse seus custos de produção e acelerasse seu processo de transmissão como destaca, Ortriwano: “o rádio parte agora para uma comunicação ágil, noticiosa e de serviços[...] o transistor deu ao rádio sua principal arma de faturamento: é possível ouvir rádio a qualquer momento e em qualquer lugar, não precisando ligá-lo à tomada” (Ortriwano, 1985, p. 22).

As transformações técnicas desse período já demarcavam mudanças significativas nas lógicas de produção e transmissão do rádio. A agilidade nos conteúdos aumentaram e a difusão de notícias tomaram proporções nunca antes presenciadas: “a transistorização, viabilizou a reportagem de rua, entrevistas fora de estúdio e ao vivo, facilidades que foram grandes responsáveis pelo novo impulso ao radiojornalismo” (Cunha, 2019, p.7). Em meio a todas essas mutações sofridas pelo rádio, um outro meio de comunicação surgiu na década de 50: a televisão. Para o rádio, a chegada de um novo meio, como a TV, demarcou um intenso processo de reestruturação e remodelamento na sua programação (Cunha, 2019). Os conteúdos e a programação da TV apresentavam-se logo no seu surgimento por meio de uma enorme influência das produções realizadas no rádio. De acordo com Ortriwano, a TV “[...] busca no rádio seus primeiros profissionais, imita seus quadros e carrega com ela a publicidade” (Ortriwano, 1985, p.21).

O rádio passa neste contexto a investir em produções mais jornalísticas ancoradas na veiculação de notícias e pautadas no cotidiano da população. Segundo Cunha (2019), “o diálogo com os ouvintes começava com a divulgação de ‘achados e perdidos’ e depois os serviços vão se ampliando para condições das estradas, ofertas de emprego, meteorologia, entre outros” (Cunha, 2019. apud SCHIAVI, 2012, p. 21). Além disso, o rádio ainda definiu uma programação com outros conteúdos em sua grade como: “[...] a veiculação de música gravada, notícia, esportes e prestação de serviços – informação sobre condições do trânsito, polícia, tempo etc” (Bianco, 2011, p. 5).

Esse formato de produção foi popularmente difundido pela rádio Bandeirantes em São Paulo que, em 1954, estruturou uma programação pautada por noticiários rápidos com um

minuto de duração e boletins informativos em horários de pico (Ortriwano, 1985). Mas já ao final da década de 50, o rádio começa a acelerar e elevar suas condições de produção, para a transmissão de conteúdos mais ativos e conectados com a população, ao vivo, com entrevistas nas ruas e participação da população nas reportagens. Dentro dessa nova dinâmica, o rádio: “foi se encaminhando no sentido de atender às suas necessidades regionais [...] Começa a acentuar-se a especialização das emissoras, procurando cada uma delas um público” (Ortriwano, 1985, p.21). Impulsionadas por uma agenda informativa e jornalística, as produções radiofônicas se ancoram em conteúdos de interesse público e necessitam, cada vez mais, da participação do público.

A emergência, ainda nos anos 1960, dos departamentos de jornalismo profissionalizados, especialmente em emissoras, como Bandeirantes, Jovem Pan, Jornal do Brasil e Guaíba (Bianco, 2011), consolida um modelo de produção baseado em autonomia informativa, diminuição da dependência do impresso e ampliação das rotinas de rua. Esse movimento estruturou um radiojornalismo caracterizado pela prestação contínua de serviços, noticiários menores em horários fixos, cobertura esportiva em tempo real, reportagens ilustradas com sonoras e entrevistas por telefone ou diretamente do local do acontecimento, compondo um sistema intensivo de noticiário (Cunha; Avrella, 2019).

A introdução do gravador portátil, ainda nos anos 1960, reformulou radicalmente o trabalho do repórter. O cassete substituiu os pesados gravadores de fita de rolo e permitiu maior mobilidade, tornando possível registrar depoimentos no ato, com agilidade inédita (De Abreu, 2002). Essa inovação técnica impulsionou aquilo que Baumworcel (2001) denomina “força documental da sonora”, conferindo dimensão testemunhal às narrativas — a voz do sujeito presente no fato passa a adquirir o status de evidência e reforçar a verossimilhança do acontecimento. Na mesma direção, Ferraretto (2011) observa que a ampliação das reportagens externas redefiniu o estilo narrativo do rádio e, por outro lado, fortaleceu valores, como atualidade, instantaneidade e simultaneidade, pilares do radiojornalismo moderno.

Nos anos 1970, o transistor expande sua capacidade de oferecer portabilidade ao aparelho e, assim, reforça a relação afetiva entre rádio e audiência, como destacam Kischinhevsky (2017), ao apontarem que o meio passa a acompanhar o ouvinte em qualquer espaço da vida cotidiana. As emissoras especializadas intensificam a cobertura ao vivo, ampliam redes nacionais e estabelecem correspondentes, marcando a transição para um radiojornalismo de fluxo contínuo e de cobertura permanente.

A década de 1980 inaugura a chamada “era da especialização”, impulsionada por dispositivos, como o transmissor-receptor, a extensão telefônica de baixa frequência, a popularização das unidades móveis e o uso de satélites. Esses recursos ampliaram a participação dos repórteres nos programas, consolidando a presença constante do “ao vivo” e aproximando ainda mais o rádio da experiência do acontecimento. Como demonstra Lopez (2010), essa crescente tecnicização redefine também o estilo expressivo do rádio: abandona-se o tom manchetado e engessado, abrindo espaço para uma locução mais conversada, conduzida por âncoras e apresentadores, em sintonia com a agilidade das rotinas produtivas. Além disso, a repetição sistemática das notícias se torna estratégia central para contemplar a audiência móvel, majoritariamente composta, à época, por ouvintes em trânsito e usuários de aparelhos transistorizados, sobretudo em automóveis (Cunha; Avrella, 2019).

Esse processo de transformação progressiva antecipa a convergência que, décadas mais tarde, seria discutida por autores, como Jenkins (2009) e Manovich (2013). Se, para Jenkins, a convergência não é apenas técnica, mas cultural, reunindo múltiplos fluxos de mídia que atravessam a experiência do usuário, por outro lado, para Manovich (2013), as mídias do século XX passam a ser reorganizadas pelo *software*, que se torna o ambiente central de circulação, produção e consumo. As mudanças iniciadas no rádio hertziano nos anos 1960, 1970 e 1980, portanto, compõem o fundamento histórico que permitirá, na contemporaneidade, a expansão do rádio para além da transmissão linear, tornando-o como define Kischinhevsky (2017) um “meio expandido”, que transborda para apps, redes sociais, plataformas sob demanda e ambientes multiplataforma.

3.2. Das ondas hertzianas para o ambiente digital

Como observa Ferraretto (2011), o rádio hertziano consolidou uma gramática sonora própria, marcada pela oralidade, pela instantaneidade e pela organização linear do fluxo informativo, elementos que se tornaram marcos identitários do meio. O segmento AM, responsável historicamente pela difusão do conteúdo jornalístico e pela formação de comunidades de escuta mais amplas, estabeleceu um modelo de radiojornalismo centrado na atualização constante, na mediação direta e na lógica do “ao vivo”. A modalidade FM, por sua vez, com sua maior qualidade sonora e forte presença musical, ampliou os horizontes estéticos do rádio, diversificando públicos e fortalecendo processos de segmentação que viriam a ser intensificados no ambiente digital. Como sustenta Ferraretto (2012), “com o conjunto de possibilidades tecnológicas colocadas à disposição pelo processo de

convergência, ampliou-se a participação do ouvinte no radiojornalismo" (Ferraretto, 2012, p.34).

Del Bianco (2011) ressalta que o rádio, mesmo antes das tecnologias digitais, já operava em um regime de temporalidade acelerada, pautado pela cobertura em primeira mão e pela narração imediata dos acontecimentos, características que moldaram profundamente o "fazer" radiojornalismo brasileiro. Essas dinâmicas antecipam, em grande medida, aquilo que Jenkins (2009) identifica como "cultura da convergência": um ambiente midiático no qual fluxos, dispositivos e narrativas se articulam de forma interdependente. O rádio hertziano, portanto, já era um meio predisposto à convergência antes mesmo do advento da internet, pois suas rotinas de produção demandavam flexibilidade, agilidade e constante adaptação técnica.

Ao incorporar avanços tecnológicos, como gravação magnética, sistemas de edição mais precisos, automação de estúdios e maior portabilidade dos equipamentos, o rádio experimentou, ainda no século XX, formas relevantes de remediação, no sentido proposto por Bolter e Grusin (2000): a capacidade de integrar, adaptar e reconfigurar elementos de outras mídias. O conceito de "remediação" proposta pelos autores sintoniza as mídias em um um constante fenômeno de transformação, tanto em sua transposição de linguagem para outras mídias quanto na sua própria dinâmicas singular antes já conhecida, "o que propomos é uma genealogia de filiações, não uma história linear, e nessa genealogia as mídias mais antigas também podem remediar as mais novas." (Bolter; Grusin, 2000, p.55, tradução nossa). Nessa linha, Bolter e Grusin (2000) tensionam os limites possíveis dentro da hipermediação "Hipermídia e transparência da mídia são manifestações opostas do mesmo desejo: o desejo de ultrapassar os limites da representação e alcançar o real." (Bolter; Grusin, 2000. p.52, tradução nossa).

Essa perspectiva, quando aplicada às transformações do rádio no ambiente digital, evidencia como as produções radiofônicas marcadas pela presença do locutor, a materialidade da voz e a construção da sonoridade narrativa do meio, passam a operar em um ecossistema profundamente remodelado. Nesse novo cenário, os veículos de comunicação sonoros buscam realizar produções que vão além da informação; buscam criar experiências mais imersivas, envolventes e, sobretudo, percebidas pelo público como "reais".

No contexto do rádio contemporâneo, especialmente em sua fase hipermidiática (Lopez, 2010), esse desejo pela "transparência", apontado por Bolter e Grusin, manifesta-se em práticas que buscam aproximar o ouvinte do acontecimento em tempo real, articulando som, imagem, texto e interação instantânea. Lives de estúdio, transmissões simultâneas pelo YouTube, podcasts com recursos narrativos cinematográficos, boletins distribuídos por plataformas móveis e a incorporação de métricas algorítmicas de engajamento exemplificam esse movimento.

Lopez (2010) identifica nesse processo a constituição do "rádio hipermidiático", em que a produção sonora é concebida já integrada a *softwares*, bancos de dados e plataformas que reorganizam formas de escuta, circulação e participação. Assim, o rádio não apenas se adapta ao ecossistema digital, mas se expande, assumindo lógicas de remediação (Bolter; Grusin, 2000) que reconfiguram suas narrativas e suas rotinas produtivas. A busca pelo "real" passa, então, por dispositivos como o áudio ao vivo, a captação portátil em alta qualidade, a estética da espontaneidade e a valorização do testemunho sonoro, elementos já presentes na tradição radiofônica, mas agora amplificados pelo *software* (Manovich, 2013).

Ao mesmo tempo, como analisa Kischinhevsky (2017), o rádio das ondas AM e FM já revelava tensões relacionadas ao ecossistema sonoro contemporâneo, incluindo a disputa por espaço simbólico, a diversidade de vozes e a reorganização das práticas de escuta. O autor argumenta que a escuta radiofônica sempre foi marcada por contextos socioculturais específicos, dinâmicos e permeados por disputas, antecipando debates que se intensificaram no ambiente digital, especialmente com a emergência dos podcasts e das plataformas *on-demand*. Para Kischinhevsky, "num ecossistema midiático cada vez mais complexo, não basta haver um grande número de meios de comunicação, se a maioria pertence a um seleto clube de grandes empresas" (Kischinhevsky; Chagas, 2017, p.111). Essa problemática levantada pelos pesquisadores, nos conduz para outra perspectiva crítica que se encontra no âmago dos desafios encontrados na cobertura do radiojornalismo:

> No âmbito profissional, de produções cada vez mais ligeiras realizadas por repórteres incumbidos de múltiplas tarefas, Becker (2012) destaca que o imediatismo e a instantaneidade presentes na realidade da cobertura jornalística nem sempre colaboram para a formação de consciências críticas para superar determinadas realidades históricas, para assim promover a diversidade. Segundo a pesquisadora, mesmo com a ampliação de participação com as novas tecnologias, ainda falta uma exploração inventiva da linguagem que leve à possibilidade de diversificação e pluralidade. (Becker, 2012, apud Kischinhevsky; Chagas, 2017, p. 113)

A entrada do rádio no contexto do software e da hipermídia inaugura uma das fases mais profundas de reconfiguração do meio desde sua consolidação no século XX. A partir do momento em que o rádio passa a operar em um ecossistema digital marcado pela convergência midiática, ele desloca-se de seu suporte tradicional para integrar redes complexas, nas quais áudio, vídeo, texto, algoritmos e interações em tempo real passam a coexistir. Articulado a esta reflexão, Cunha irá dizer que “neste ecossistema as marcas do rádio estão lá, mas suas características principais não estabelecem mais fronteiras suficientemente visíveis para que possa manter sua importância” (Cunha; Avrella, 2019, p.11).

O rádio, antes ancorado em fluxos lineares e no modelo de emissão–recepção unidirecional, expande-se para ambientes digitais nos quais sua presença se dá de maneira múltipla: em aplicativos móveis, plataformas de *streaming*, redes sociais, *lives*, podcasts e formatos híbridos que articula produção ao vivo com conteúdos sob demanda. Lopez (2010) denomina esse fenômeno de rádio hipermidiático, caracterizado por uma multiplicidade de telas, pela interatividade constante entre emissoras e ouvintes, pela integração de conteúdos multimídia e pela circulação descentralizada de materiais sonoros que deixam de depender exclusivamente das grades de programação tradicionais.

Essa hipermediação do rádio não significa sua substituição por novos meios, mas sim sua reconfiguração dentro da cultura do *software*, que Manovich (2013) descreve como um ambiente em que todas as expressões midiáticas passam a ser moldadas por operações algorítmicas, bancos de dados, interfaces e protocolos digitais. O rádio contemporâneo, portanto, não pode mais ser compreendido somente como transmissão eletromagnética, mas como um meio expandido, constituído por conjuntos de operações de edição, compressão, automação e distribuição realizadas por *softwares*. Cunha (2019) reforça essa leitura ao destacar que a técnica, mais do que a lógica jornalística, passa a ser determinante para a própria construção da temporalidade radiofônica. A instantaneidade, característica histórica do rádio, torna-se ainda mais intensa no digital, uma vez que redações sonoras e equipes jornalísticas passam a operar em sintonia direta com sistemas de mensuração, plataformas de publicação contínua, ferramentas de *streaming* e rotinas produtivas ajustadas aos tempos vertiginosos das mídias sociais.

> Se antes era necessário estar sintonizado em alguma emissora para saber como estava o trânsito na cidade, agora basta abrir o aplicativo de trânsito no smartphone que essa informação estará disponível em tempo real. Fato é que as próprias

> emissoras de rádio têm utilizado esses recursos para informar o ouvinte. (Cunha; Avrella, 2019, p.15/16).

Submerso neste ambiente, o rádio é permanentemente remediado e ressignificado por outras linguagens e suportes, em um processo contínuo de migração e ressignificação de formas narrativas. *Lives* que mesclam áudio e vídeo, transmissões simultâneas por rádio e plataformas, como YouTube, boletins enviados por WhatsApp, podcasts derivados de programas tradicionais e versões editadas de noticiários para os *feeds* das redes sociais, exemplificam como o rádio contemporâneo se torna um dispositivo transmidiático e modulável, articulando diferentes modos de circulação e escuta. Essa transformação expõe também as mudanças socioculturais associadas às práticas sonoras contemporâneas. Como observam Kischinhevsky e Chagas (2017), vivemos um momento de expansão de vozes, estéticas e formatos, atravessado por lógicas de plataforma que ampliam as possibilidades de produção e diversificam as audiências, mas que também mantêm desigualdades estruturais, disputas de poder e desbalanceamentos na representação social. O rádio continua sendo uma arena simbólica fundamental para a construção de imaginários sociais, seja na política, na cultura, na vida cotidiana ou em temas sensíveis como crime, violência e segurança pública.

Nessa ambiência marcada pela hipermediação, os gêneros e formatos tradicionais do rádio passam a coexistir com novas expressões narrativas que emergem da cultura digital. O jornalismo radiofônico, composto historicamente por noticiários, boletins, reportagens, entrevistas e comentários, passa a dialogar diretamente com modalidades contemporâneas, como podcasts jornalísticos, narrativas seriadas investigativas e conteúdos distribuídos em tempo real pelas redes sociais. O entretenimento, inicialmente centrado em programas musicais, humorísticos ou de variedades, surge hoje reconfigurado em *lives*, transmissões híbridas e conteúdos multiplataforma. A ficção sonora, que tem nas radionovelas um capítulo central da história do rádio brasileiro, encontra novas expressões em séries de áudio, dramatizações digitais e produções de *storytelling* para podcasts.

É nesse pano de fundo que Manovich (2013) nos ajuda a compreender a migração do rádio para a lógica do *software*: não como uma ruptura com o passado, mas como a intensificação de tendências já presentes no meio. Ao se tornar manipulado, distribuído e organizado por sistemas algorítmicos, o rádio expande sua presença para ambientes multiplataforma, mas mantém elementos essenciais de sua linguagem e identidade, forjados ao longo das décadas em AM e FM. Nessa linha de raciocínio, “o rádio informativo começa a usar com frequência elementos expressivos que não são próprios do código genético do rádio,

como vídeo, infografias, fotografia ou apenas a palavra escrita" (Cunha; Avrella, 2019, p.10/11).

Compreender essas camadas históricas permite reconhecer que o rádio hertziano não é um estágio ultrapassado, mas o terreno que possibilitou sua reconfiguração na contemporaneidade. As práticas consolidadas no AM e no FM, a centralidade do ao vivo, a mediação humana, a construção sonora narrativa e a organização de fluxos de programação constituem a base sobre a qual se edifica o rádio expandido, hipermidiático e digital.

A compreensão dessas transformações é fundamental para situar o radiojornalismo de segurança pública dentro do panorama contemporâneo. Como campo narrativo sensível e permeado por disputas simbólicas, o jornalismo policial incorpora com força os elementos da hipermídia: dramatização, urgência, fragmentação, circulação em tempo real e integração com vídeos de vigilância, imagens de redes sociais e materiais produzidos pelos próprios usuários. A narrativa sonora do crime, mediada por *softwares* e plataformas, atualiza em novos suportes a tradição histórica do rádio policial, reforçando tensões éticas e estéticas e influenciando diretamente a construção do imaginário social brasileiro sobre violência. Nesse sentido, compreender o rádio em sua condição hipermidiática e remediada é condição necessária para analisar como o meio produz sentidos, legitima discursos, organiza afetos e estrutura percepções sobre segurança pública. É a partir desse panorama que o trabalho pode avançar, para a discussão teórica das narrativas sonoras policiais e de suas implicações simbólicas e sociais.

3.3 Radiojornalismo policial: o que é trazido como Segurança Pública?

Sobrevoar as transformações de linguagem e de produção do rádio ao longo de suas décadas, nos oferece um panorama necessário e reflexivo para abordarmos a fluidez narrativa sobre a matéria policial dentro do radiojornalismo. Quais tipos de influências nas matérias policiais no rádio advém da força do "ao vivo", em contato direto com o acontecimento? Quais são as contribuições nessa dinâmica de suas heranças e tradições vindas do radioteatro e das radionovelas que influenciam as produções jornalísticas nos seus modos de produção e de linguagem? É nesse ponto que buscamos adentrar e destrinchar as influências narrativas que se relacionam diretamente com as produções das chamadas "reportagens policiais". Enxergamos aqui a narrativa no contexto jornalístico como uma construção simbólica,

arquitetada e conduzida de maneira estratégica pelo narrador em articulação com o contexto social no qual se insere. Motta (2013) destaca que, para compreender uma narrativa jornalística, é necessário apreender sua lógica interna e o modo como ela organiza os sentidos. Segundo o autor, somente assim

> ele poderá compreender a comunicação narrativa jornalística como um processo entre sujeitos interlocutores e observar as interpretações [de] mundos possíveis, a experiência estética da recepção jornalística, onde esvaece o mundo fático e manifesta-se o mundo subjetivo das ideologias, mitos e modelos de mundo (Motta, 2013, p.106).

Essa dimensão social da narrativa é reforçada por Quadros e Amaral (2019, p. 123), quando afirmam que "é justamente por meio dessas vinculações sociais e da articulação dos saberes compartilhados em um determinado contexto que as narrativas nos ajudam a compreender o nosso entorno [...]". Ou seja, a narrativa jornalística não é apenas a tradução linear dos fatos, mas um dispositivo de significação que se ancora em valores, expectativas, representações culturais e relações de mediação estabelecidos entre mídia e público.

No campo do radiojornalismo policial, essa dinâmica adquire ainda mais complexidade. As narrativas sobre violência, crime e segurança pública acionam imaginários sociais profundamente enraizados, ativando medos, afetos e representações coletivas sobre ordem, perigo e moralidade. Bruno Manso (2023, p.1) observa que "as reportagens policiais e as histórias de crime eram atraentes porque ajudavam a pensar sobre a tensa relação entre desejos, escolhas, autocontrole e civilidade". O interesse nessas histórias, portanto, não se explica apenas pela espetacularização do crime, mas pela capacidade que elas possuem de mobilizar reflexões sobre comportamentos, limites sociais e modos de convivência. Ainda nessa linha, Quadros e Amaral sustentam que a particularidade da linguagem do rádio impõe às narrativa diversas "camadas" únicas e contornos singularidades, "o texto falado, a entonação da voz do locutor, a trilha de fundo, os efeitos sonoros, os ruídos da transmissão e até mesmo os silêncios colaboram para a construção da mensagem radiofônica" (Quadros; Amaral, 2019, p.124).

Assim, compreender as narrativas do radiojornalismo policial exige observar como os elementos jornalísticos - seleção de acontecimentos, modos de enunciação, construção das personagens, uso da oralidade e da sonoridade - se articulam com expectativas sociais mais amplas. O rádio, com sua potência de proximidade, simultaneidade e afeto, intensifica ainda mais esse processo, conferindo às ocorrências narradas um grau elevado de impacto

simbólico e emocional. As narrativas policiais radiofônicas, portanto, dentro do debate teórico levantado, não apenas informam; moldam percepções, reforçam discursos, constroem sentidos e produzem versões possíveis da realidade social.

A história da reportagem policial no rádio tem início no século XX e, desde então, permanece como um dos pilares mais duradouros da mediação jornalística sobre segurança pública no Brasil (Pacheco, 2005). Como recorda Manso (2023, p. 1), “desde o começo do século 20, quando os jornais se popularizaram e começaram a levar informações sobre os acontecimentos frenéticos das cidades, a reportagem policial foi uma fonte inesgotável de histórias”. Exemplos, como o programa “Patrulha da Cidade”, no ar há mais de seis décadas (65 anos), revelam a força histórica desse gênero, construído a partir de performances vocais intensas, efeitos sonoros expressivos e uma dramaturgia própria que se consolidou no imaginário radiofônico.

Mário Belisário, um dos locutores mais emblemáticos do Patrulha, é reconhecido por sua voz potente, frequentemente acompanhada por uma sonoplastia marcada por facas, batidas, sirenes e simulações que dramatizam a narrativa policial. Ao longo dos anos, esse estilo consolidou um modo de narrar crimes que se afastou da simples descrição factual e passou a construir “estórias” no sentido narrativo, sobre o cotidiano urbano. Crimes banais, como furtos, agressões e conflitos domésticos, tornaram-se tramas complexas, nas quais criminosos assumem papéis de vilões, vítimas ganham contornos melodramáticos e o ouvinte é interpelado como testemunha do perigo.

Pacheco (2005, p. 13) sintetiza essa estética ao afirmar que “os programas policiais nas emissoras populares ainda destacavam-se pela fórmula de transmitir a notícia juntando um estilo de radioteatro e jornalismo”. A mescla entre factualidade e dramatização, já presente nos radioteatros e radionovelas, atravessou o radiojornalismo policial e redefiniu seus padrões de enunciação, apoiando-se na capacidade do rádio de criar atmosferas sensoriais e imagens mentais. Ainda nesse fluxo de raciocínio, a pesquisadora Luciana Costa irá dizer que, “o sensacionalismo é uma das principais características dos programas policiais no rádio. O repórter policial sempre tende a exagerar sobre a gravidade dos fatos e a dramatizar diferentes situações” (Costa, 2002, p.3).

Para compreender esse processo, é necessário revisitar o contexto histórico das décadas de 1980 e 1990, período de forte expansão dos programas policialescos. Como

lembra Wilson (1984, p. 80), bastava ligar o rádio pela manhã na Rádio Globo de São Paulo para ouvir Gil Gomes “descrevendo como um sangue corria de um buraco de bala na cabeça de um homem”. Com sua voz grave e sua narrativa cadenciada, Gil tornou-se um marco do radiojornalismo policial, narrando crimes com minúcia, emoção e repetidos bordões como “esses bandidos não têm coração”. Pacheco (2005, p. 13) destaca que, naquela época, o radialista chegava a atingir picos de 53% de audiência na Rádio Record, consolidando “um novo gênero radiofônico”.

A figura do repórter ocupa um lugar central na engrenagem narrativa do radiojornalismo policial, operando dentro de um regime de produção marcado pela urgência, pela pressão por novidades e pela expectativa de dramaticidade. Nesse ambiente, a fronteira entre narrar e performar os acontecimentos torna-se porosa, permitindo que muitas práticas sejam naturalizadas. Como aponta Cunha (2002, p.3), “dramatizar informações em alguns casos significa acrescentar dados novos e ter que inventá-los, o que muitas vezes é considerado ‘natural’ pelos repórteres”.

Essa naturalização da invenção e criatividade como ferramenta de trabalho pode revelar a presença de um “modelo” profissional que valoriza mais a intensidade narrativa do que a precisão informativa. Ao recusar responder se já teria feito o motorista do carro de imprensa se passar por bandido “quando não havia notícias interessantes”, afirmando que não seria “o primeiro a acabar com a ilusão dos ouvintes”, o repórter entrevistado explicita a lógica interna desse modelo: preservar o espetáculo importa tanto quanto, ou mais do que, informar. Essa postura ecoa o que Motta (2013) descreve como o “projeto narrativo” do jornalista, no qual o repórter busca construir mundos possíveis orientados por expectativas sociais e culturais, e não apenas pela materialidade dos “fatos”.

Essa dinâmica, contudo, produz efeitos significativos na forma como a violência é representada e consumida socialmente. A necessidade de manter o fluxo narrativo contínuo leva muitos profissionais a negligenciar procedimentos básicos do jornalismo, aproximando-se de uma prática que privilegia a narrativa em detrimento da apuração. Como pontua Costa, “a apuração dos fatos, que é uma regra básica a ser seguida por qualquer estudante de jornalismo, muitas vezes é posta de lado pelos repórteres policiais”, justamente porque esses profissionais “precisam entrar constantemente no ar com novas notícias” (Costa, 2002, p.3). A pressão pelo imediatismo transforma a cobertura policial em um

território onde a informação é frequentemente substituída pela sugestão, pela hipótese dramatizada e pela construção de cenas que reforçam um imaginário social de perigo constante.

Ao pensar na especificidade da narrativa radiofônica, é fundamental compreender como o tempo - sendo o tempo aqui especialmente o do acontecimento - estrutura a forma de contar histórias no rádio. Quadros e Amaral observam que, “dada a efemeridade da mensagem radiofônica e as transmissões em tempo real, a narrativa no rádio costuma ser construída quase que simultaneamente à ocorrência dos acontecimentos” (Quadros; Amaral, 2019, p.124). Em outras palavras, o rádio narra enquanto o fato se desenrola, e essa simultaneidade faz com que a narrativa radiojornalística opere em um regime de extrema instantaneidade, no qual o repórter precisa organizar sentidos rapidamente, selecionando, articulando e modulando informações de forma quase intuitiva. Essa urgência do tempo transforma a própria noção de narrativa em um relato em permanente estado de inacabamento.

Assim, como sintetizam Quadros e Amaral, “o ouvinte de rádio constrói para si uma narrativa radiofônica única, conectando todos os fragmentos de forma coerente, valendo-se de seus próprios referenciais e vinculações sociais para atribuir sentidos à mensagem” (Quadros; Amaral, 2019, p.124). Essa perspectiva evidencia que a narrativa não está apenas na emissão, mas também na recepção: é um processo compartilhado, no qual emissor e ouvinte co-produzem sentidos. No caso do radiojornalismo policial, essa dinâmica é ainda mais intensa, pois o cenário de tensão, urgência e dramatização amplia o envolvimento emocional do público, que acaba por completar o que não é dito a partir de estereótipos, expectativas sociais e imaginários construídos historicamente sobre crime, violência e punição.

Esse gênero, pautado no lado emocional e intensamente dramatizado, estruturava-se na oralidade, na performatividade do narrador e no uso calculado de efeitos sonoros. Wilson (1984, p. 80) observa que tais programas tinham características próprias: falavam “de uma forma sensacional e assustadora dos crimes mais terríveis do dia a dia, deixando claro que são coisas que podem acontecer a qualquer um”. Esse discurso contribui para reforçar sentimentos de insegurança e tensão urbana, produzindo efeitos de realismo e proximidade com o cotidiano do ouvinte. Sustentados em Guaranis (2009) e Balsebre (2007), Quadros e Amaral irão dizer que:

> Ao articular narrativamente sons já estabelecidos na sonosfera humana, estes adquirem uma nova significação, configurando uma representação sonora da realidade, que se transforma em representação visual pela ação interpretativa do ouvinte. Para a autora, contudo, a realidade que é recriada no imaginário do ouvinte precisa ser conduzida por uma continuidade que articule cenários, personagens e ações. (Quadros; Amaral, 2019, p.125).

A dramatização da voz, o ritmo narrativo, as pausas calculadas, a entonação moralizante e os efeitos sonoros contribuíam para intensificar a emoção, transformando o crime em espetáculo. Quadros e Amaral (2019) mostram que, ao acionar recursos dramáticos, o rádio organiza sua narrativa de modo a guiar o ouvinte por um percurso interpretativo específico, no qual cada elemento reforça o projeto dramático da emissora. No caso dos programas policiais, trata-se frequentemente de um projeto narrativo pautado na exacerbação do medo, na dicotomia bem/mal e na vigilância moral. Essas estratégias permitiram que tais programas estabelecessem uma relação singular com o público. Pacheco (2005, p. 13) aponta que a expressividade do jornalismo policial "destacou-se como de maior audiência no rádio e na penetração das classes sociais de baixa renda". Em São Paulo, figuras, como Gil Gomes e Afanásio Jazadji, tornaram-se "grandes astros" que, segundo Wilson (1984, p. 80), falavam diariamente a mais de 2 milhões de ouvintes.

Contudo, esse modelo de narrativa suscita uma questão fundamental: essa maneira de narrar contribui, de fato, para compreender fenômenos sociais associados à violência? Por um lado, Costa (2002, p.82) argumenta que muitos desses programas utilizam uma linguagem pejorativa: "para os acusados de cometer crimes, por exemplo, não faltam sinônimos, como bandido, fora da lei, meliante, elemento e à margem da lei"; por outro; não expõe os crimes estruturais, como corrupção e violência institucional. A narrativa dramatizada, ao focalizar o indivíduo, tende a afastar o ouvinte de questões estruturais mais profundas.

Essa crítica se articula à reflexão de Rolim (2006), para quem, no discurso midiático, o indivíduo deixa de ser compreendido em seu contexto social e passa a ser reduzido ao ato cometido: "a ação que se atribui ao infrator [...] já não é uma ação; ela é ele, o próprio infrator" (Rolim, 2006, p. 190). Assim, os crimes são apresentados como "singularidades enlouquecidas", desvinculadas de desigualdade, políticas públicas ou ciclos de violência. O efeito disso, afirma o autor, é o fechamento de um círculo de simplificações narrativas que conduz a respostas igualmente simplificadoras: "mais repressão e rigor para 'as pessoas más'" (Rolim, 2006, p. 190).

Diante desse percurso histórico e reflexivo, evidencia-se que o radiojornalismo policial consolidou uma gramática narrativa própria, sustentada na dramatização, na performatividade vocal, no uso estratégico de efeitos sonoros e na exploração de tensões sociais profundamente enraizadas no imaginário brasileiro. Desde os programas pioneiros da década de 1980, como os de Gil Gomes e Afanásio Jazadji, até os formatos contemporâneos ainda presentes em emissoras populares, observa-se a permanência de um modelo comunicativo fundado na intensificação emocional dos fatos e na construção de um realismo dramatizado que busca capturar, e muitas vezes conduzir, o olhar (e a escuta) do público sobre a violência urbana.

Como demonstraram Cunha (2002), Quadros e Amaral (2019) e Wilson (1984), a força desses programas reside justamente na articulação sonora que transforma acontecimentos cotidianos em narrativas espetaculares, capazes de mobilizar medo, empatia, indignação ou sensação de vigilância. A lógica da urgência, associada à efemeridade da mensagem radiofônica, produz um ambiente em que o repórter é simultaneamente narrador, intérprete e performer, e, por vezes, criador de elementos dramáticos que extrapolam os limites da apuração jornalística. Essa prática, como vimos, tem implicações éticas diretas para a maneira como o público compreende o crime, o criminoso e o tecido social no qual esses fenômenos se inscrevem.

Ao mesmo tempo, autores, como Costa (2002) e Rolim (2006), demonstram que essa narrativa centrada no indivíduo, e não nos processos sociais que estruturam a violência, reforça estereótipos e simplifica fenômenos sociais complexos. No rádio, esses efeitos são amplificados pela relação íntima que o meio constrói com seus ouvintes, pela oralidade e pela formação de um imaginário sonoro que adquire força própria, muitas vezes superando a materialidade dos fatos. Assim, este capítulo buscou evidenciar como o radiojornalismo policial está inserido em uma longa trajetória de identidades narrativas e uma lógica de produção singular que impulsiona e molda percepções, circula valores e constrói versões particulares da realidade. Encerradas as reflexões sobre a construção histórica, estética e narrativa do radiojornalismo policial, torna-se necessário deslocar o olhar para o objeto empírico que orienta esta pesquisa. Se até aqui privilegiamos um percurso teórico-analítico para compreender o funcionamento desse gênero, o próximo passo consiste em sistematizar os caminhos metodológicos que sustentam a análise proposta. Desse modo, concluída a revisão teórico-histórica das bases que fundamentam a atuação do radiojornalismo policial no

Brasil, avançamos agora para a apresentação da Metodologia e da Análise de Conteúdo do corpus desta pesquisa. É a partir desse enquadramento metodológico que será possível examinar, com rigor analítico, como essas narrativas se manifestam no programa escolhido, quais estratégias são mobilizadas e de que maneira elas reproduzem, tensionam ou atualizam as tradições narrativas discutidas até aqui. A seguir, apresentamos o caminho metodológico que orienta esta investigação.

4. Caminhos da Análise da Narrativa Sonora

Nesta investigação, compreendemos o fator histórico como um delimitador central tanto do recorte de pesquisa quanto da definição do objeto empírico. A trajetória histórica do Patrulha da Cidade apresenta-se, assim, como um eixo estratégico para a construção de um panorama analítico amplo, capaz de evidenciar continuidades, rupturas e reconfigurações na narrativa sonora do programa ao longo do tempo. Ao assumir a história como categoria analítica, o trabalho busca não apenas descrever mudanças técnicas ou estéticas, mas compreender de que modo essas transformações se articulam a contextos sociais, culturais e midiáticos específicos, incidindo diretamente sobre as formas de narrar a violência no rádio.

Para tanto, a pesquisa propõe a análise de três episódios do programa Patrulha da Cidade, selecionados de modo a manter um intervalo aproximado de uma década entre si. A seleção dos episódios analisados foi orientada por alguns fatores centrais. O primeiro deles diz respeito à ausência de um repositório institucional do programa. Por se tratar de uma produção inserida em uma longa trajetória histórica, o programa não dispõe de um arquivo sistematizado de seus episódios mais antigos, o que nos levou a recorrer a registros disponibilizados de forma não oficial na internet. Dessa maneira, a reconstrução histórica do objeto foi conduzida a partir de uma curadoria de episódios encontrados no YouTube, publicados em diferentes canais de divulgação.

O episódio da década de 1990 corresponde ao registro mais antigo localizado em ambiente digital e, por esse motivo, foi adotado como ponto de partida da análise, funcionando como marco inicial para a investigação do objeto. A partir do tensionamento desse material empírico com o referencial teórico mobilizado, foi possível observar que, ao longo dos anos 2000 até os dias atuais, intensificaram-se os processos de flexibilização da linguagem radiofônica e sua segmentação no ambiente digital.

Nesse sentido, o segundo episódio selecionado corresponde a um momento em que o programa já se insere em uma dinâmica híbrida de áudio e vídeo, permitindo identificar transformações significativas em seus modos técnicos e narrativos de produção. O terceiro e último episódio foi escolhido em função de uma mudança relevante em seu modo de circulação: o programa passa a estar disponível no formato de podcast e a integrar o canal oficial da emissora Super Rádio Tupi/RJ no YouTube. Com base nesse recorte, delimitamos o objeto de estudo e direcionamos nosso olhar para a trajetória narrativa do programa ao longo de diferentes fases de transformação, considerando as continuidades, rupturas e reconfigurações da linguagem sonora no contexto do radiojornalismo policial brasileiro.

Essa estratégia metodológica possibilita a construção de um percurso analítico comparativo, no qual se torna viável observar as aproximações e os distanciamentos nas escolhas narrativas, nos recursos sonoros empregados, nos modos de enunciação do repórter e na relação estabelecida com o ouvinte em diferentes momentos históricos. A análise se concentra, portanto, na narrativa sonora do programa, entendida como um conjunto articulado de voz, entonação, ritmo, efeitos sonoros, silêncios e estratégias discursivas que produzem sentidos e organizam a experiência de escuta.

Ao refletir especificamente sobre essas transformações ao longo dos anos, o trabalho tem como objetivo central investigar em que medida a estrutura sonora e narrativa desses programas pode contribuir (ou não) para a conformação de uma agenda sensacionalista, tensionando elementos clássicos do jornalismo, como a apuração, a objetividade e a contextualização dos fatos. Parte-se do pressuposto de que o sensacionalismo não se manifesta apenas no conteúdo verbal, mas também na forma como a narrativa é construída sonoramente, por meio da dramatização da voz, da repetição de bordões e da criação de atmosferas de urgência e medo. Tais recursos não emergem de forma isolada no radiojornalismo policial, mas são historicamente sustentados por influências estéticas oriundas dos radioteatros e das radionovelas, gêneros ficcionais que marcaram profundamente a linguagem sonora do rádio brasileiro, sobretudo durante a chamada Era de Ouro (Lopez, 2022).

A estética sonora dos programas de radioteatro e radionovela do período analisado apresentava características bastante definidas, estruturadas a partir de convenções narrativas e sonoras que dialogavam diretamente com o imaginário popular da época. Segundo Lia

Calabre (2006), ao analisar os roteiros dessas produções, é possível identificar a recorrência de seis categorias narrativas predominantes: romance, mistério, aventura, comédia, suspense e drama. Essas categorias orientavam as escolhas estéticas e técnicas das produções radiofônicas, influenciando o uso da trilha sonora, dos efeitos sonoros e das performances vocais.

Inseridas nesse contexto, as radionovelas se constituíam como narrativas altamente envolventes, capazes de mobilizar intensamente a imaginação dos ouvintes. Como aponta Calabre (2003, p. 13), as histórias apresentadas nessas produções envolviam o público de tal maneira que era frequente a confusão entre ficção e realidade, evidenciando a força expressiva da linguagem sonora. Esse efeito de imersão era resultado direto da articulação entre roteiro, interpretação vocal, trilha musical e efeitos sonoros, elementos que, combinados, construíam cenários, ações e emoções exclusivamente por meio do som.

Nesse sentido, escrever para o rádio implicava lidar com uma forma específica de teatralidade, definida por Calabre (2003, p. 6) como um “teatro cego”, no qual os recursos sonoros assumem papel central na construção da narrativa. Ruídos, músicas e variações de voz tornam-se, nesse formato, mais relevantes do que em outros meios de comunicação, pois são responsáveis por criar imagens mentais, sugerir movimentos, delimitar espaços e marcar a progressão dramática da história. A ausência da imagem visual exige, portanto, uma sofisticação maior no uso da sonoridade, transformando o som no principal mediador entre narrativa e ouvinte.

A compreensão dessa estética sonora é fundamental para o percurso analítico deste trabalho, uma vez que tais convenções narrativas e técnicas não se restringem ao campo da ficção radiofônica. Ao contrário, elas influenciam e atravessam outras modalidades de produção sonora, como o radiojornalismo policial, especialmente no que se refere à construção de atmosferas dramáticas, ao uso expressivo de trilhas e efeitos sonoros e à intensificação emocional das narrativas. Assim, ao retomar as categorias e práticas do radioteatro e da radionovela, torna-se possível compreender de que maneira essas matrizes estéticas são apropriadas, ressignificadas ou tensionadas em programas jornalísticos, contribuindo para a configuração de discursos que transitam entre informação, dramatização e espetáculo.

Nesse sentido, direcionamos o olhar para o Patrulha da Cidade, consolidado como um marco do radiojornalismo policial brasileiro. Sua longevidade e relevância no cenário radiofônico nacional o tornam um objeto privilegiado para a análise das permanências e adaptações do gênero policial no rádio. Contudo, é importante destacar as limitações impostas pela dificuldade de acesso a acervos completos do programa ao longo de sua trajetória histórica. Diante desse cenário, a análise é realizada com três episódios disponibilizados em plataformas digitais e repositórios online, considerando-os como registros válidos das práticas narrativas e sonoras do programa em seus respectivos contextos de produção.

Quadro 1 – Episódios analisados do programa Patrulha da Cidade

Ano de Publicação	**Emissora**	**Duração**
30 de outubro de 1999	Super Rádio Tupi/RJ	55’59’’
30 de novembro de 2013	Super Rádio Tupi/RJ	22’04’’
30 de outubro de 1999	Super Rádio Tupi/RJ	58’53’’

Fonte: Elaboração própria (2025).

4.1 Abordagem metodológica: Análise de Conteúdo e a estrutura de linguagem do rádio

A metodologia utilizada neste estudo ancora-se na categorização proposta por Lopez (2022), cujo referencial metodológico está fundamentado na Análise de Conteúdo sistematizada por Bardin (1977). Ao articular procedimentos qualitativos e interpretativos, a autora propõe um modelo analítico capaz de extrair inferências a partir de objetos sonoros complexos, combinando dados empíricos com uma leitura contextualizada histórica e estruturalmente. Essa perspectiva metodológica permite observar os fenômenos de convergência midiática e as permanências estéticas do rádio por meio de uma análise de conteúdo instrumental, voltada não apenas para o que é dito, mas, sobretudo, para a forma como os sentidos são construídos no plano sonoro (Lopez, 2022).

No trabalho, essa proposta metodológica é aplicada à análise dos episódios do programa Patrulha da Cidade, já destacados acima, com o objetivo de identificar aproximações, continuidades e distanciamentos na construção narrativa e sonora das reportagens. A escolha de episódios situados em momentos históricos diferentes possibilita a realização de um percurso comparativo que evidencia transformações nas estratégias de

sonorização, na organização narrativa e na utilização de recursos expressivos ao longo do tempo. A análise se orienta, portanto, pela categorização desenvolvida por Lopez (2022), especialmente no que diz respeito ao uso de elementos sonoros na construção de narrativas intensas e potencialmente associadas a uma lógica sensacionalista no radiojornalismo policial.

Nesse processo analítico, parte-se do pressuposto de que a narrativa sonora é construída tanto pela presença quanto pela ausência de determinados elementos expressivos. Conforme destaca a autora, “nada é ignorado neste cenário, sendo a presença e a ausência observadas como dados que podem ser interpretados e considerados como contexto para uma inferência” (Lopez, 2022, p. 49). Assim, silêncios, variações de entonação, pausas, escolhas de trilha, efeitos sonoros e modos de ambientação passam a ser compreendidos como componentes significativos da narrativa, capazes de orientar a escuta do ouvinte e de tensionar os limites entre informação e dramatização.

Dessa forma, por meio do percurso metodológico adotado, torna-se possível contextualizar e interpretar a intensidade, a recorrência e a função dos elementos sonoros mobilizados em cada episódio, relacionando-os às dinâmicas históricas do radiojornalismo policial e às transformações tecnológicas e estéticas do meio. A análise de áudio, com ênfase na sonoplastia e nos recursos expressivos, baseia-se, portanto, no quadro analítico proposto por Lopez (2022), permitindo mensurar semelhanças e distanciamentos entre os episódios a partir de suas categorias e unidades de registro. Tal abordagem possibilita compreender de que maneira a organização sonora do Patrulha da Cidade contribui para a construção de sentidos, para a intensificação emocional da narrativa e para a configuração de possíveis agendas sensacionalistas no radiojornalismo brasileiro.

Quadro 2 – Análise de áudio - recursos expressivos

Categoria	**Unidades de registro**
Sonorização	Ambiental ou descritiva, Expressiva, Narrativa e Ornamental
Origem dos efeitos	Reais e Construídos
Perspectiva sonora	Estática e Variável
Trilha	Expressivo-emocional, Narrativa, Ornamental

Recomposição de cenários	Alto nível de complexidade (explora personagens em diálogos, silêncios, efeitos e/ou trilha) Médio nível de complexidade (explora personagens somados a um ou dois elementos da linguagem sonora) Baixo nível de complexidade (explora personagens sem combinação por justaposição a outros elementos da linguagem sonora)

Fonte: Adaptado de LOPEZ, Debora (2019).

As unidades de registro são mobilizadas com o objetivo de extrair do objeto de análise tanto a sua composição narrativa quanto os seus modos de produção. A partir da observação da intensidade e da recorrência ou, inversamente, da fragilidade dessas unidades, busca-se sustentar as hipóteses que orientam a construção do percurso analítico. Nesse sentido, o detalhamento dessas categorias torna-se fundamental para compreender como a narrativa sonora é estruturada no programa.

A trilha ambiental ou descritiva refere-se aos efeitos sonoros empregados para descrever as ações, os cenários e os acontecimentos narrados, funcionando como um elemento de contextualização das falas do narrador e dos personagens. Já a sonorização expressiva corresponde a uma estratégia voltada à evocação de sensações no ouvinte, marcada por forte apelo emocional, frequentemente utilizada para intensificar sentimentos como tensão, medo ou urgência.

A sonoridade narrativa e ornamental tem como principal função a construção da ambiência da cena, operando sobre dimensões como peso, ritmo e velocidade da narrativa. Trata-se de um design de som que atua como elemento estruturante da atmosfera do programa, contribuindo para a coerência e a fluidez do que é narrado. Nesse contexto, a origem dos efeitos sonoros — se construídos artificialmente pela equipe de sonoplastia ou captados diretamente por meio de gravações reais — constitui uma unidade estratégica, pois permite avaliar o grau de diversidade narrativa e as escolhas estéticas que conformam a perspectiva sonora do programa.

A perspectiva sonora, por sua vez, diz respeito à forma como o espaço e o tempo são construídos na narrativa: se de maneira estática ou variável. Essa unidade considera os deslocamentos espaciais e temporais dos radialistas e radioatores, bem como as transições entre diferentes cenários sonoros ao longo do programa.

A trilha sonora apresenta afinidades com a sonorização, mas se distingue por seu foco específico em músicas e temas musicais recorrentes. As trilhas expressivo-emocionais consistem em efeitos sonoros prolongados que definem o ritmo da trama e a tonalidade emocional da narrativa, como suspense, ação ou medo. Já a trilha narrativa atua no reforço das ações dos personagens e de sua relação com a história narrada, enquanto a trilha ornamental cumpre a função de marcar o tempo e as mudanças de ritmo do programa. Esta última é comumente utilizada em momentos de introdução, transição e encerramento, configurando-se como um elemento sonoro mais padronizado.

Por fim, a recomposição de cenários emerge da articulação entre as diferentes unidades de registro anteriormente descritas. Ela desempenha o papel de delimitar o grau de complexidade da trama e sua capacidade de construir cenários sonoros densos e elaborados, operando de modo análogo a elementos “visuais” na narrativa radiofônica. Assim, essa unidade sintetiza os recursos sonoros mobilizados pelo programa para produzir imagens mentais e estruturar sua narrativa ao longo do tempo.

A escolha da Análise de Conteúdo para conduzir o percurso analítico deste trabalho se dá pela sua capacidade de articular, de maneira sistemática e rigorosa, a investigação de fenômenos simbólicos complexos presentes nos produtos midiáticos. Trata-se de um método especialmente adequado para pesquisas no campo da Comunicação, uma vez que permite examinar para além dos conteúdos manifestos das mensagens, deslocando o nosso olhar aos sentidos latentes que emergem das condições de produção, das escolhas narrativas e dos recursos expressivos mobilizados ao longo da construção discursiva. Na investigação deste trabalho, buscamos delimitar um ponto estratégico delimitado a partir da Comunicação, a História e a trajetória narrativa da pauta de segurança pública no rádio.

> A ideia é que, como prediz a análise de conteúdo, os indicadores selecionados possam sintetizar ou indicar a complexidade do fenômeno ao classificar e construir dados que respondam às questões de pesquisa provendo estatísticas que possam ser organizadas e analisadas a partir de uma base teórica e uma perspectiva interpretativa. (Lopez. 2022. p.47).

Assim, a Análise de Conteúdo oferece instrumentos metodológicos capazes de apreender a materialidade do som como linguagem, considerando voz, trilha, efeitos, silêncios e ritmos narrativos como unidades significativas de análise. Além disso, a Análise de Conteúdo se mostra particularmente pertinente para este estudo por possibilitar a

articulação entre abordagens qualitativas e procedimentos sistemáticos de categorização, permitindo comparar objetos situados em contextos históricos distintos. Ao aplicar esse método à análise do programa Patrulha da Cidade, torna-se viável observar continuidades, deslocamentos e reconfigurações na narrativa sonora ao longo do tempo, identificando padrões recorrentes e estratégias expressivas que contribuem para a intensificação dramática das reportagens policiais. Essa perspectiva comparativa é central para compreender como determinados recursos sonoros são acionados, reiterados ou transformados, produzindo efeitos de sentido associados à urgência, ao medo e à espetacularização da violência.

Historicamente, a análise de conteúdo tem suas origens no início do século XX, no âmbito do *communication research*, período em que predominava uma orientação fortemente quantitativa e positivista, voltada à mensuração de conteúdos midiáticos - palavras, temas, espaços e frequências - como forma de garantir rigor científico à pesquisa em comunicação. Esse primeiro momento, fortemente influenciado pelas ciências sociais, buscava compreender os meios de comunicação a partir da contagem e classificação objetiva de seus conteúdos. Contudo, eventos históricos como a Segunda Guerra Mundial e o uso sistemático da propaganda política impulsionaram uma inflexão metodológica, deslocando o foco da simples quantificação para a análise dos símbolos, significados e estratégias discursivas presentes nas mensagens midiáticas (Lopez, 2022).

Esse movimento ganha sistematização teórica a partir das contribuições de Lasswell (1949) e, posteriormente, de Berelson (1952), que define a análise de conteúdo como uma técnica de descrição “quantitativa, sistemática e objetiva” (Lopez, 2022. p.45) do conteúdo da comunicação. Ainda que esse período mantenha forte ênfase na mensuração, ele já aponta para a necessidade de compreender a dimensão simbólica das mensagens.

A partir do final da década de 1950, a análise de conteúdo entra em uma segunda fase, marcada por uma ampliação epistemológica e metodológica. Nesse momento, o método passa a incorporar abordagens qualitativas de maneira mais sistemática, superando sua vocação meramente descritiva. Configuram-se, então, dois modelos epistemológicos principais: o representacional, centrado nos itens lexicais da mensagem, e o instrumental, que desloca o olhar para os significados produzidos em função do contexto e das circunstâncias de produção e recepção. Paralelamente, consolida-se uma metodologia em duas vias: uma quantitativa, voltada à frequência de determinados elementos, e outra qualitativa, atenta à presença, ausência, intensidade e articulação desses elementos. Essa reconfiguração permite

que a AC avance em direção à produção de inferências, ampliando sua capacidade explicativa.

Um terceiro momento decisivo ocorre com a incorporação das tecnologias computacionais à pesquisa, a partir da década de 1960. O uso de bases de dados e ferramentas informáticas fortalece a análise de conteúdo ao facilitar o armazenamento, a organização e o cruzamento de grandes volumes de dados. Contudo, como alerta Bardin (1977), a pesquisa não pode ser automatizada: a máquina auxilia na contagem e sistematização, mas é o olhar do pesquisador que orienta a definição das unidades de análise, a contextualização dos dados e a construção das inferências. Nesse sentido, o computador atua como instrumento, e não como substituto do sujeito pesquisador.

É essa perspectiva teórica e metodológica que orienta nosso estudo: a busca por inferências a partir do cruzamento de dados contextualizados histórica e estruturalmente, por meio de uma análise de conteúdo instrumental de natureza qualitativa, em diálogo complementar com procedimentos quantitativos. Conforme apontam Riffe, Lacy e Fico (2005), essa abordagem quali-quantitativa permite observar padrões narrativos e estéticos sem perder de vista a complexidade simbólica do objeto analisado.

A análise de conteúdo é compreendida, portanto, como um conjunto de técnicas metodológicas aplicadas à análise da comunicação, cujo objetivo é identificar indicadores capazes de permitir inferências sobre as condições de produção e recepção das mensagens (Neuendorf, 2002). Nosso foco recai prioritariamente sobre as condições de produção das narrativas radiojornalísticas policiais, considerando o contexto histórico do rádio brasileiro, suas mutações no cenário da convergência midiática e as práticas profissionais que moldam a construção sonora dos programas.

Esse olhar se ancora em uma perspectiva que articula comunicação, história e narrativa, buscando compreender como o radiojornalismo policial mobiliza gramáticas expressivas herdadas tanto do jornalismo informativo quanto da tradição ficcional do radioteatro e das radionovelas. A análise de conteúdo possibilita classificar, organizar e interpretar dados que sintetizam a complexidade do fenômeno, permitindo observar como determinadas escolhas narrativas e sonoras contribuem para a produção de sentidos e para a configuração de possíveis agendas sensacionalistas.

Do ponto de vista operacional, o estudo segue os procedimentos clássicos propostos por Bardin (1977), organizados em três grandes etapas: a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados, inferências e interpretação. A pré-análise envolve a leitura flutuante dos episódios selecionados do programa Patrulha da Cidade, momento em que se busca conhecer o corpus, dissipar impressões iniciais e formular hipóteses. É também nessa etapa que se definem os objetivos da análise e se delimitam as unidades de registro e de contexto.

As unidades de registro correspondem aos elementos mínimos de significação observados na análise, como temas, estratégias narrativas, usos da voz, efeitos sonoros e recursos expressivos, enquanto as unidades de contexto fornecem o enquadramento necessário para interpretar esses elementos, considerando o cenário histórico, social e midiático em que o programa está inserido. Essas unidades são fundamentais para a etapa de codificação, considerada o núcleo da análise de conteúdo, na qual os dados são sistematizados a partir de categorias previamente definidas.

No caso deste estudo, as categorias analíticas dialogam diretamente com as gramáticas expressivas do rádio e se organizam em dois grandes eixos: a composição narrativa e a estética sonora. O primeiro eixo observa aspectos como a organização do argumento, a polarização entre personagens, a exploração de dramas cotidianos e o papel do narrador como fio condutor da narrativa. O segundo volta-se para a apropriação dos recursos expressivos do radioteatro, como a ambientação sonora, o uso da trilha musical com função emocional, a recomposição de cenários, as perspectivas sonoras e a dramatização da voz.

A etapa final da análise consiste na interpretação dos dados, momento em que o pesquisador articula os resultados empíricos às bases teóricas do estudo, buscando identificar padrões, tensões, ambiguidades e recorrências narrativas. Aqui, a análise de conteúdo ultrapassa o nível descritivo e se consolida como instrumento interpretativo, capaz de revelar como a narrativa sonora do Patrulha da Cidade se transforma ao longo do tempo e como essas transformações dialogam com tradições estéticas do rádio e com práticas contemporâneas do jornalismo policial.

4.2 “Tiro, porrada e bomba” pelas ondas do rádio

O jargão “tiro, porrada e bomba”, amplamente difundido no Brasil para caracterizar

cenários de violência crônica, é também “historicamente empregado em áreas de favelas, especialmente nas favelas da zona norte do Rio de Janeiro” (Dos Santos Pires; Albernaz, 2022, p. 241). No programa Patrulha da Cidade, essa expressão aparece de forma recorrente como um marcador discursivo utilizado para nomear bairros e territórios associados à insegurança pública. Curta, direta e de fácil reconhecimento, a frase passa a operar quase como um bordão do programa, condensando em poucas palavras uma narrativa de caos, perigo e desordem urbana.

Essa construção discursiva não se limita ao plano verbal. As falas dos radialistas são constantemente articuladas a uma camada densa de recursos sonoros - disparos de arma de fogo, explosões, sirenes de viaturas policiais e ambulâncias, além de gritos e ruídos urbanos - que intensificam a dramaticidade da cena narrada. Esses elementos convidam o ouvinte a adentrar um universo sonoro que se afasta da experiência cotidiana imediata e se aproxima de uma “encenação radiofônica”. Ao empregar a expressão “fora da realidade”, não se pretende afirmar a ausência de fatos reais, mas destacar que o programa é produzido por uma equipe de radioatores e locutores que constroem uma apresentação fortemente dramatizada, na qual ocorrências corriqueiras, como pequenos delitos, furtos ou conflitos pontuais, são convertidas em grandes eventos narrativos, dotados de tensão, suspense e clímax.

Essa lógica de construção narrativa se ancora em um texto cuidadosamente roteirizado, conduzido pela bancada de radialistas, no uso expressivo da voz, marcada por entonações enfáticas, pausas calculadas e inflexões emocionais, e, sobretudo, na centralidade da sonoridade como elemento estruturante da narrativa. Os “personagens” que emergem dessas histórias são moldados menos por sua complexidade social e mais por suas funções simbólicas na trama, acionando um imaginário social sustentado por estratégias sonoras apelativas e exacerbadas, típicas de um modelo de radiojornalismo policial fortemente dramatizado.

Com mais de seis décadas de longevidade, transmitido diariamente ao meio-dia pela Rádio Tupi do Rio de Janeiro, o Patrulha da Cidade se apresenta como um espaço privilegiado de mediação narrativa da violência urbana. O programa capta e ao mesmo tempo reconstrói uma realidade marcada pela agitação, pela insegurança e pela complexidade social de uma das regiões metropolitanas mais populosas do país, a do Rio de Janeiro. Nesse contexto, o rádio assume o papel de interpretar, organizar e dar sentido aos episódios de violência e criminalidade, ainda que, muitas vezes, o faça por meio de uma lente

dramatizante que privilegia o impacto emocional em detrimento da contextualização social mais ampla.

É a partir dessa perspectiva que se inicia a análise empírica deste trabalho. O primeiro episódio selecionado foi ao ar no dia 30 de outubro de 1999, ao meio-dia, em mais uma edição do Patrulha da Cidade, conduzida pelo apresentador e jornalista Coelho Lima, acompanhado de sua equipe de radioatores: Cordélia Santos, Simone Molina, Maurício Manfrini e Ricardo Tocay. Esse episódio inaugura o percurso analítico da pesquisa, permitindo observar, de forma situada, as estratégias narrativas e sonoras que estruturam o programa nesse período histórico.

O episódio tem início com uma sobreposição intensa de efeitos sonoros, entre eles ruídos de colisões de veículos e sirenes de carros policiais, compondo um ambiente acústico marcado pela urgência e pelo caos urbano. Essa abertura sonora é imediatamente acompanhada pela apresentação do programa, na qual o locutor anuncia: “Está no ar o Patrulha da Cidade, que você, prezado amigo, tornou-se programa líder de audiência”. Logo em seguida, são elencados, de forma rápida e fragmentada, os destaques da edição, apresentados como manchetes curtas e impactantes: “Moradores de Niterói fazem protesto contra a violência”; “Desaparecimento de PM deixa a polícia com a pulga atrás da orelha”; “Bateu de frente com a polícia e foi pro basaralho”; “PM de pijama baleado em sacode”; “Vândalos encapetados incendeiam carros em Inhaúma”.

Essa introdução é sustentada por uma sonorização que busca conferir visualidade às cenas narradas pelo locutor. Sons de batidas de automóveis ilustram o acidente envolvendo uma viatura policial, enquanto ruídos de fogo e objetos em combustão são acionados para antecipar a temática dos episódios de vandalismo. Desde os primeiros segundos, observa-se uma sonorização expressiva, narrativa e ambiental, cujas origens são claramente construídas, com o objetivo de potencializar a dramaticidade e criar uma correlação simbólica com a “realidade” descrita nas notícias. A perspectiva sonora, nesse momento inicial, permanece predominantemente estática, situada no estúdio, com os radioatores em cena; no entanto, há uma expectativa de mobilidade, uma vez que o programa anuncia a entrada de repórteres ao vivo em diferentes pontos da cidade.

Ainda na abertura, a trilha sonora de introdução cumpre uma função expressivo-emocional, atuando como elemento narrativo capaz de intensificar a performance

vocal do locutor e ampliar o impacto das informações que serão desenvolvidas ao longo da edição. Nesse fluxo, o programa também aciona dois bordões recorrentes: “quanto mais notícia, melhor” e “a verdade nua e crua”, que sintetizam a filosofia editorial do Patrulha da Cidade. Essas expressões reforçam uma narrativa de suposta transparência, franqueza e “coragem” jornalística, construindo uma estratégia de aproximação com a audiência baseada na ideia de fidelidade e compartilhamento de valores, como se emissor e ouvinte estivessem “falando a mesma língua”.

A partir desse ponto, o programa inicia sua primeira reportagem. O apresentador passa a palavra ao repórter Davi Grandão, que entra ao vivo da rodovia Velha da Pavuna, em Inhaúma, bairro da zona norte do Rio de Janeiro. Antes da entrada do repórter, o locutor antecipa o tom da cobertura ao afirmar que “a coisa ficou feia” no local. O fato narrado envolve um acidente entre uma kombi e um Chevette; segundo o repórter, enquanto os bombeiros socorriam as vítimas, “um grupo de funkeiros que havia saído de um baile ateou fogo nos dois carros”.

Nesse momento, outro elemento central da narrativa sonora se apresenta: a atuação dos radioatores. A equipe inicia uma encenação que representa um dos supostos envolvidos no ocorrido, caracterizado como um funkeiro. Por meio do tom de voz, da entonação caricata e da dificuldade em articular frases coesas, o personagem é construído de modo a sugerir embriaguez e descontrole. A dramatização é claramente exagerada e se desenvolve por meio de um diálogo imaginário, no qual o personagem afirma: “O negócio é o seguinte! Vamos botar fogo, nós não ‘temu’ nada a perder ‘memo’, né!”. A fala é acompanhada por uma trilha sonora expressivo-emocional e por efeitos ambientais de fogo, reforçando a atmosfera de violência e desordem.

Em seguida, surge um segundo personagem, interpretado por uma radioatriz, que reage à situação dizendo: “Calma aí, isso é sacanagem”. A resposta do funkeiro, no entanto, intensifica o conflito: “Sacanagem o quê, comadre? Aqui quem sabe sou eu. Vamos barbarizar, cambada”. A partir desse ponto, a perspectiva sonora torna-se variável, alternando entre a encenação dos personagens e a voz do narrador, que retoma o controle da narrativa ao afirmar que, “numa selvageria impressionante, os funkeiros voaram na kombi”.

Esse vaivém entre dramatização ficcional e narração jornalística estrutura a reportagem, reforçando a construção de um imaginário de violência extrema. O locutor

acrescenta que os motoristas que passavam pelo local “ficaram horrorizados com a violência dos funkeiros, que deixaram os dois carros completamente carbonizados”. A ambientação sonora é então dominada por ruídos de trânsito - buzinas, freadas e murmúrios - que ampliam a sensação de caos urbano e funcionam como pano de fundo para a inserção de um comentário opinativo do apresentador.

Nesse comentário, o locutor abandona qualquer pretensão de neutralidade e afirma:

> “Esses funkeiros são vagabundos, canalhas, é bandido como outro qualquer que mistura com o pessoal da música para fazer isso aí. A moçada que precisa do funk, que gosta da música, é uma coisa; e quem vai pra lá para barbarizar é outra coisa; é vagabundo. A polícia tem que ficar esperta e meter na cadeia.” (Patrulha da Cidade, 1999).

Esse trecho sinaliza para a centralidade da opinião moralizante e até mesmo punitivista na narrativa do programa, na qual a sonorização, a dramatização e a performance vocal se articulam para sustentar uma leitura simplificada e estigmatizante do acontecimento, reforçando estereótipos sociais e consolidando uma gramática sonora típica do radiojornalismo policial sensacionalista.

Depois desse relato, o programa toca brevemente uma música de funk por quatro segundos e dá sequência a outra reportagem. Mas, antes da apresentação da próxima reportagem, cabe destacar que a sessão de propagandas se inicia e as linguagens sonora e textual do programa mantém as mesmas características, com um tom humorístico e apelativo. Na propaganda em questão, o narrador apresenta o produto “bola, porco do mato” recomendado para pessoas com bronquites e congestionamentos nasais: o locutor destaca que, ao tomar esse remédio, você “há de se livrar desse catarro enorme dessa sua bronquite”. Embora não seja o objetivo deste trabalho analisar a linguagem utilizada nas propagandas do programa, é preciso mostrar como o mesmo sustenta sua narrativa durante todo seu tempo de transmissão centrado na sonoridade e como esse fator dialoga com a estratégia do programa em ser fiel a sua gramática, a sua identidade.

A segunda reportagem do programa tem início com a entrada ao vivo da repórter Dália Brum, fora do estúdio, que anuncia: “Continua ainda sem solução o desaparecimento de soldado PM”. Imediatamente, após essa fala, uma trilha sonora de caráter misterioso é

acionada, reforçando a atmosfera de incerteza em torno do caso. O locutor, então, retoma a palavra de forma breve e irônica ao comentar: “Brincadeira, viu?”, e, na sequência, apresenta a repórter como “os olhos do povo na cidade”, reforçando a função social atribuída ao jornalismo exercido pelo programa.

Na continuidade da cobertura, a repórter contextualiza o desaparecimento do policial, informando o local onde ele foi visto pela última vez, às medidas adotadas pela polícia para conduzir as investigações e, ainda, levanta questionamentos sobre a situação da família do soldado. Nesse momento, observa-se uma mudança significativa na estratégia sonora: as trilhas e os efeitos sonoros, intensamente utilizados desde a abertura da edição, são gradualmente reduzidos, cedendo espaço à centralidade da voz da repórter. Diferentemente da reportagem anterior, não há, nesse trecho, a atuação de radioatores nem encenações de ficcionalização dos acontecimentos; a narrativa se constrói de forma mais contida, apoiada predominantemente no relato jornalístico e na entrevista ao vivo.

Após a contextualização inicial, Dália Brum inicia uma entrevista com a esposa do soldado desaparecido, formulando uma pergunta direta e pouco mediada emocionalmente: “Quer dizer que esperança de encontrar o Corti vocês não têm mais?”. A entrevistada responde relatando que a única informação recebida até então, repassada pelo batalhão onde o policial trabalhava, indicava que o corpo estaria jogado na região do Sumaré. A repórter, ao longo da conversa, adota uma postura crítica em relação à atuação institucional, afirmando haver um desleixo do batalhão na condução do caso e a ausência de respostas concretas oferecidas à família, uma postura que se destaca por tensionar diretamente um órgão público, algo pouco recorrente nas demais reportagens do programa e no jornalismo como um todo.

A esposa do policial reconhece o apoio pontual de alguns setores do batalhão, mas ressalta que, de modo geral, não houve uma mobilização estruturada para localizar o corpo de Corti. Além disso, evidencia sua dificuldade em compreender quais instâncias procurar e quais procedimentos seguir em busca de informações e apoio. Toda a entrevista é conduzida em um tom sério, contido e respeitoso, estabelecendo um contraste evidente com a narrativa dramatizada e sensorialmente exacerbada da reportagem anterior.

Esse deslocamento revela a fluidez da narrativa do programa e sua capacidade de modular o ritmo e a intensidade sonora conforme o enquadramento da pauta. Neste trecho, a sonoridade, antes marcada pelo excesso e pela dramatização, dá lugar a uma construção

narrativa mais silenciosa, na qual a entrevista ao vivo assume protagonismo. Mesmo após cerca de dois minutos de conversa, a sensação transmitida ao ouvinte é a de que o diálogo ainda está em seu início, com múltiplos aspectos do desaparecimento do policial a serem explorados.

Em um dos momentos mais sensíveis da entrevista, a esposa revela que ela e Corti têm um filho e expressa sua angústia ao relatar: “O meu filho pensa que o pai dele está no hospital e eu nem sei o que falar para ele. Para a gente está sendo um sofrimento, uma angústia. Toda hora que vem uma notícia é uma facada. É muito difícil”. Esse depoimento introduz uma dimensão profundamente subjetiva à narrativa, deslocando o foco da ocorrência policial para os impactos emocionais e familiares da violência.

Na sequência, a entrevistada faz uma revelação adicional, afirmando, ao vivo, que outros policiais do batalhão teriam sido jurados de morte. É a partir desse ponto que os efeitos sonoros voltam a ganhar protagonismo: uma trilha expressiva e narrativa é reintroduzida, funcionando como recurso de amplificação do suspense gerado pelo relato. O som, nesse caso, atua como elemento de intensificação emocional, conferindo maior dramaticidade à denúncia apresentada.

Após esse momento, a entrevista é encerrada e a entrada ao vivo chega ao fim. O que se destaca, nesse segmento, é a clara variação de ritmo e de estratégias narrativas. Observa-se uma condução mais paciente da entrevista, com perguntas de caráter subjetivo e espaço para que a entrevistada expresse seus sentimentos e angústias de maneira menos controlada e mais espontânea. Essa dinâmica mostra como o Patrulha da Cidade alterna entre diferentes regimes narrativos e sonoros, oscilando entre a dramatização sensacionalista e momentos de maior sobriedade jornalística, conforme as demandas do acontecimento abordado e conforme o grupo alvo da notícia: autoridade - sobriedade / classes populares- escárnio.

Mais adiante, o Patrulha da Cidade inicia um novo plantão informativo, estruturado de maneira semelhante aos anteriores. O locutor realiza uma chamada breve da ocorrência e, em seguida, aciona a repórter para detalhar o fato. A notícia trata de um policial reformado baleado no bairro de Itaúna, em Saquarema, no estado do Rio de Janeiro. A repórter Ana Rodrigues contextualiza rapidamente a tentativa de assalto ocorrida no local, informando que o policial teria reagido à abordagem criminosa e, por isso, foi atingido por disparos.

Na sequência, o locutor retoma a palavra e insere um comentário de forte carga opinativa ao afirmar: “A vida não está valendo nada… tem que meter essa moçada na chave e botar a ripa em cima deles”. Nesse trecho, observa-se o uso discreto de efeitos sonoros, restritos a um *background* (BG) pouco proeminente, o que confere maior destaque à voz e ao posicionamento editorial do apresentador. O som, nesse caso, atua como elemento de sustentação narrativa, sem assumir protagonismo expressivo.

Após este boletim, o programa entra em um bloco publicitário. As inserções seguem um padrão já reconhecível ao longo da edição, marcado por interpretações exageradas, performances caricatas e ampla participação dos radioatores. As trilhas sonoras e os efeitos especiais tornam-se elementos centrais na divulgação dos produtos anunciados, reforçando a estética dramatizada que atravessa não apenas o conteúdo jornalístico, mas também os momentos comerciais. Esses quadros publicitários cumprem, ainda, uma função estrutural importante ao estabelecer pausas no fluxo narrativo, sinalizando ao ouvinte a mudança de agenda e contribuindo para o ritmo geral do programa, além de manterem a estrutura humorística característica fortemente utilizada no programa.

O quadro seguinte começa de maneira distinta das reportagens anteriores. A narrativa inicia diretamente com a opinião do locutor, como se o ouvinte fosse inserido no meio de uma conversa já em andamento. O apresentador afirma: “Não tá com nada esse negócio de pichar os monumentos, as casas dos outros”, e, em seguida, complementa com uma fala de tom ofensivo: “Ô vagabundo, pinta o fiofó de vermelho e pendura num poste com uma jaca no pescoço”. Somente após esse comentário, é que o repórter é acionado para contextualizar a ocorrência, informando que “cinco menores desocupados saíram para pichar muros de madrugada no bairro de São Conrado”.

Tanto a opinião do locutor quanto a introdução da reportagem são acompanhadas por uma trilha sonora de caráter expressivo-emocional, que intensifica o tom de indignação e reprovação moral. O repórter acrescenta que os proprietários das residências acordaram durante a madrugada e “botaram a boca no trombone”. A partir desse ponto, a equipe de radioteatro retorna, encenando um suposto diálogo entre os moradores e os jovens pichadores. As vozes dos moradores são marcadas por gritos e timbres roucos, sugerindo o despertar abrupto e o estado de irritação, enquanto os jovens são interpretados com vozes mais leves e desleixadas, reforçando estereótipos associados à irresponsabilidade e à marginalidade juvenil.

Após as reclamações dos moradores, os garotos fogem, e efeitos sonoros de passos apressados são utilizados para criar a sensação de movimento, deslocamento espacial e transição de cena. Em seguida, a narrativa sonora indica a abordagem policial, com a introdução de sirenes de viaturas, culminando na detenção dos jovens e na apreensão das garrafas de spray. O narrador encerra o episódio referindo-se aos adolescentes como “cinco vagabundinhos”, reforçando o caráter pejorativo e punitivo do discurso.

Cabe destacar, ainda, a linguagem característica do locutor do programa, fortemente ancorada em discursos do senso comum e em uma postura abertamente opinativa. Ao noticiar que os jovens foram levados à delegacia, o apresentador comenta: “Sabe o que tem que ser feito com eles? Sabe essas avenidas sujas da cidade? Dá um sabão e um balde de água pra esses meninos irem lá limpar”. A fala articula humor e punição simbólica, funcionando como um comentário moralizador que extrapola a função informativa da notícia.

Observa-se, na narração dessa reportagem, a sofisticação da construção sonora do Patrulha da Cidade na articulação entre vozes, efeitos de movimento e transições de cenários imaginários. O que poderia ser apenas uma breve sonora de moradores insatisfeitos se transforma em uma performance elaborada de radioteatro, marcada por exagero interpretativo e forte carga simbólica. Essa estratégia reforça a identidade estética e a gramática narrativa do programa, evidenciando como a sonorização atua não apenas como elemento ilustrativo, mas como eixo central na construção de sentidos e na intensificação do enquadramento sensacionalista das ocorrências.

A matéria seguinte é apresentada segundo o mesmo modelo das reportagens de maior intensidade sonora do programa, fortemente sustentada pelo uso de efeitos sonoros e pelas performances da equipe de radioatores. Trata-se de uma inserção curta, com duração aproximada de dois minutos, característica recorrente desse tipo de narrativa no Patrulha da Cidade. O locutor introduz rapidamente a ocorrência, contextualizando uma situação vivenciada por um grupo de policiais na entrada da favela Nova Brasília, no bairro de Ramos, no Rio de Janeiro. Segundo sua narração, os agentes teriam sido surpreendidos por um grupo de indivíduos descritos de forma pejorativa como “filhotes do capeta, cheios de maconha nas ideias”.

Nesse momento, a equipe de radioteatro entra novamente em cena. Uma fala rápida, atribuída a uma suposta moradora da região, é encenada com a frase “dá um fim neles”,

funcionando como gatilho narrativo para a intensificação sonora do episódio. A partir daí, a ambiência é dominada por efeitos de disparos de armas de fogo, acompanhados por uma trilha sonora de caráter expressivo-emocional, que transforma o espaço narrativo em uma verdadeira zona de guerra. O uso contínuo e sobreposto de tiros cria uma atmosfera de tensão permanente, marcada pelo excesso e pela sensação de caos.

O narrador, então, retoma a condução da história, informando que os policiais solicitaram reforços para enfrentar os traficantes. A narrativa passa a alternar de forma acelerada entre as falas do locutor e as intervenções da equipe de radioatores, resultando em uma construção sonora carregada de ruídos, sobreposição de vozes e ausência de pausas. Essa organização acústica contribui para a criação de um ambiente de desordem e urgência, no qual os acontecimentos se sucedem de maneira vertiginosa, sempre impulsionados pela sonorização.

Ao noticiar a morte dos supostos traficantes, o locutor adota uma linguagem fortemente conotativa e irônica, afirmando que os indivíduos “pegaram o passaporte pro inferno” e que agora estariam “no colo do capeta”. A escolha lexical e o tom jocoso reforçam a desumanização dos personagens retratados e naturalizam a violência como desfecho narrativo. Em seguida, irrompe uma música de tom humorístico, cuja letra ecoa “parabéns, parabéns”, funcionando como comentário sonoro irônico sobre o desfecho do confronto armado. A combinação entre a música, as falas do locutor e a ambientação sonora dos tiroteios opera como um recurso expressivo que legitima simbolicamente a morte dos indivíduos retratados, apresentando-a como algo merecido ou comemorável dentro da lógica narrativa.

Na sequência, o programa apresenta mais um plantão, com duração aproximada de um minuto, retomando os desdobramentos da primeira reportagem exibida na edição, que trata do envolvimento de funkeiros no incêndio de dois veículos. Diferentemente da abordagem inicial, marcada por forte carga dramatizada, esta entrada adota um tom mais contido. A repórter entra em cena para atualizar o público, destacando de forma objetiva as motivações atribuídas aos envolvidos e as consequências do ocorrido, concentrando-se nos dados informativos do caso.

Do ponto de vista sonoro e narrativo, observa-se uma redução significativa dos recursos expressivos. A matéria é conduzida praticamente sem a utilização de efeitos sonoros,

trilhas ou intervenções da equipe de radioteatro. Além disso, o locutor não apresenta comentários opinativos ao longo do informe, o que contribui para um ritmo mais linear e informativo. Essa mudança de registro evidencia a plasticidade narrativa do Patrulha da Cidade, que alterna momentos de forte intensificação sonora com quadros mais enxutos e factuais, ainda que inseridos em uma mesma temática, revelando diferentes estratégias de construção discursiva dentro de um mesmo episódio.

A matéria seguinte retoma a temática das drogas, com foco específico na cocaína, referida pelo locutor por meio da expressão conotativa “pó do capeta”. A narrativa tem início com a representação sonora de um grupo de pessoas em uso de entorpecentes. Ainda nos primeiros segundos, observa-se um fluxo de transição sonora que introduz a atuação dos radioatores, responsáveis por encenar personagens em estado de alteração psíquica decorrente do consumo da droga. As vozes são propositadamente grogues, desarticuladas e excessivas, construindo a imagem de sujeitos descontrolados, inseridos em um ambiente festivo sugerido pela ambiência sonora.

A performance é conduzida por uma dupla de radioatores que simula um diálogo entre usuários de drogas, reforçando estereótipos associados à perda de controle e à marginalidade. Em seguida, o locutor anuncia a chegada da Polícia Militar, momento em que os efeitos sonoros de sirenes passam a dominar a cena, marcando a transição narrativa do caos para a ação policial. De acordo com o apresentador, “no sacode do sapatinho os PMs prenderam Leonardo de Oliveira e Mauro Fernandes que, entupidos de sacolé de cocaína, foram enjaulados na tranca da delegacia”, arrematando o relato com a afirmação “isso é bom demais”.

Esse trecho é conduzido com um tom celebratório e jocoso, sustentado por trilhas expressivas e emocionais que remetem à ideia de conquista e vitória, atribuindo à ação policial um caráter positivo e moralizante. Com essa reportagem, o programa se encerra mantendo a lógica que atravessa toda a edição: uma cobertura de segurança pública focada, em sua maioria, no acontecimento “policial”. Ela é marcada pela intensificação sonora, pelo tom fortemente opinativo e pelo uso recorrente de recursos ficcionais do radioteatro como mediadores da informação. Tal estrutura reafirma uma gramática narrativa que tensiona os limites entre jornalismo e dramatização, aspecto central para a análise proposta neste trabalho.

Observa-se, ao longo deste episódio, que todas as matérias são estruturadas em torno de uma figura central recorrente, presente tanto nos relatos jornalísticos quanto nas encenações dramatizadas dos personagens envolvidos nos acontecimentos noticiados. Trata-se, sobretudo, da figura do policial, cuja presença é reiterada por diferentes camadas da narrativa sonora: pelos efeitos sonoros associados à ação policial (como sirenes, deslocamentos e intervenções), pelo discurso opinativo dos narradores e, ainda, pelo próprio enquadramento das notícias. Falar sobre segurança pública no rádio, ao menos no contexto histórico analisado, equivale estritamente a falar sobre policiamento e sobre o papel da polícia no enfrentamento daquilo que o programa constrói como desordem social e violência urbana.

Essa centralidade da polícia evidencia uma abordagem reducionista da temática da segurança pública, circunscrita quase exclusivamente à lógica do confronto, da repressão e da ação imediata, deixando à margem discussões estruturais mais amplas sobre as causas da violência. Tal perspectiva é reforçada pela narrativa sonora intensa e dramatizada, que contribui para a legitimação simbólica da ação policial como resposta prioritária e, por vezes, única, aos conflitos urbanos apresentados.

Além disso, cabe destacar que o programa é intercalado por esquetes curtas de radioteatro durante as transições entre os quadros jornalísticos. Essas intervenções sonoras, geralmente de caráter humorístico e vinculadas a temas do cotidiano, funcionam como pausas narrativas que rompem momentaneamente com a agenda da segurança pública. Ainda que aparentemente desconectadas do noticiário policial, tais esquetes contribuem para a construção do ritmo do programa e para a manutenção da atenção do ouvinte, reafirmando o uso do entretenimento como estratégia estrutural da narrativa radiofônica do programa.

De modo semelhante, as peças publicitárias inseridas ao longo da programação também se valem de performances exageradas, humor e recursos sonoros expressivos, operando não apenas como intervalos comerciais, mas como extensões da própria gramática sonora do programa. Assim, tanto os quadros humorísticos quanto a publicidade cumprem uma função de transição narrativa e reforçam a identidade estética do Patrulha da Cidade, marcada pela mistura entre informação, dramatização e entretenimento.

4.2.1 “A verdade nua e crua” as continuidades e rupturas narrativas do Patrulha da Cidade

Passa-se, agora, à análise do segundo episódio do Patrulha da Cidade, veiculado em 30 de novembro de 2013. Já nos primeiros momentos da escuta, torna-se evidente uma diferença significativa em relação ao episódio de 1999, especialmente no que diz respeito às condições de produção e circulação do programa. A transmissão ocorre de forma segmentada e multiplataforma: o conteúdo é veiculado simultaneamente pela frequência FM da emissora e pelo canal do programa no YouTube. Tal configuração dialoga diretamente com as transformações tecnológicas e técnicas que marcam a virada do século XX para o XXI, em especial o advento da internet e a expansão da linguagem radiofônica para além do espectro hertziano, incorporando lógicas de convergência, circulação digital e consumo sob demanda.



Patrulha da Cidade - 30/11/2013 - Super Rádio Tupi RJ

Figura 1- Programa patrulha da cidade, edição 30 de novembro de 2013
foto:divulgação/Youtube

Diante desse novo panorama, observa-se que o início do programa preserva elementos estruturais já consolidados, ao mesmo tempo em que os reinscreve em um ambiente midiático distinto. A abertura é composta pelos destaques das matérias do dia, anunciadas por meio de manchetes como: “tiroteio levou pânico à favela pacificada da Rocinha”, “penetra foi da festa direto pra UPA”, “maluco colocou casa pra vender por metade do preço e foi parar na delegacia” e “gerentão do pó da Chatuba rodou na mão da P2”. Esses enunciados são apresentados com o uso recorrente de trilhas e efeitos sonoros de caráter expressivo-emocional e humorístico, que funcionam como dispositivos narrativos sonoros

destinados a antecipar o tom das reportagens e a contextualizar, de forma dramatizada, os acontecimentos que serão desenvolvidos ao longo do programa.

Após a apresentação dos destaques, a transmissão retoma o bordão tradicional “a verdade nua e crua”, seguido da frase “os fatos policiais do dia a dia, aqui no Patrulha da Cidade”, reforçando a continuidade identitária do programa, apesar das mudanças no suporte tecnológico. A primeira reportagem tem início com uma narração fortemente marcada pelo humor e pela ironia, evidenciada em expressões como “gerentão do pó da Chatuba”, personagem descrito pelo repórter como alguém que “não quer merda nenhuma com a vida”. Esse recurso evidencia a permanência de um tom opinativo e moralizante, característico do programa, no qual o relato jornalístico se mistura à construção caricatural dos sujeitos envolvidos nas ocorrências policiais.

No plano sonoro, a reportagem é sustentada por efeitos como sirenes de viaturas policiais, que reforçam a atmosfera de urgência e ação, a perspectiva sonora se mostra estática sem a presença do repórter em campo, porém existe uma constante alternância entre o repórter, a equipe de radioatores e a condução do apresentador Hélio Júnior. A notícia é encerrada de maneira rápida e fragmentada, limitando-se a desenvolver superficialmente o personagem central da narrativa - identificado como vigia e enquadrado como “gerentão do pó” - e a informar sua prisão pela polícia. Em meio a esse fluxo acelerado e, por vezes, confuso, a reportagem é finalizada com a inserção de músicas e efeitos sonoros que sinalizam a transição e o encerramento do bloco, reafirmando o ritmo intenso e a lógica espetacularizada da narrativa do programa.

A segunda matéria do episódio tem início com a condução do apresentador e apresenta um tom marcadamente humorístico desde os primeiros segundos. O tema central gira em torno de um sujeito que anuncia a venda de sua casa por metade do preço, situação que passa a ser explorada de forma jocosa pelos apresentadores por meio de expressões populares e comentários irônicos, como “de médico, poeta e louco, todo mundo tem um pouco” e “acordou com o parafuso solto”. Essas falas funcionam como gatilhos narrativos que antecedem a entrada da equipe de radioatores, responsável por dramatizar a situação noticiada.

A encenação se constrói a partir de um diálogo ficcional entre o personagem central e sua esposa. O homem é interpretado com uma voz rouca, instável e por vezes desconexa,

enquanto discorre sobre temas como extraterrestres, o que contribui para sua caracterização como um sujeito “fora da realidade” ou em estado de desequilíbrio mental. Essa construção sonora e performática reforça estigmas e demarca as recomposições de cenários do programa sempre marcado por alta complexidade dos seus personagens e se ancora em uma lógica caricatural, amplificada pelo uso de efeitos sonoros que contextualizam a cena e sustentam o tom humorístico do quadro. Em determinado momento, a esposa se refere ao companheiro como “pirado das ideias”, em uma fala marcada pelo exagero cômico e pela ridicularização da situação apresentada.

Na sequência, um novo personagem é introduzido na narrativa: um suposto comprador interessado no imóvel. A partir desse ponto, o enredo encenado sofre uma inflexão significativa, quando o personagem central agride fisicamente a esposa. A violência doméstica é tratada de forma banalizada pelo discurso dos apresentadores, que afirmam que a mulher foi levada ao hospital para “ajeitar a lataria”, expressão que remete, de maneira metafórica e inadequada, ao conserto de um automóvel, esvaziando a gravidade da agressão sofrida. O agressor, identificado como Vinícius, o vendedor da casa, é então conduzido à delegacia com base na Lei Maria da Penha, mas, segundo a própria apuração do programa, é liberado em seguida.

Todo esse episódio é construído por meio de um radioteatro marcado por efeitos sonoros característicos do programa, trilhas de tom humorístico e performances exageradas dos radioatores, que transformam uma ocorrência de violência doméstica em um quadro cômico, centrado no uso de sonorização que arremete a socos e agressões em determinado momento da história. Cabe destacar, de forma crítica, a ausência de um posicionamento opinativo ou condenatório - característica marcante do programa - por parte dos apresentadores em relação à agressão cometida, o que sugere uma naturalização da violência no interior da narrativa sonora. A matéria é encerrada de maneira semelhante à anterior, com a subida de músicas e efeitos sonoros que sinalizam o fim do bloco e a transição para a próxima reportagem.

Nesse fluxo narrativo, tem início a terceira matéria, que apresenta mais uma ocorrência marcada pela violência armada. O locutor anuncia o caso com expressões coloquiais e metafóricas, afirmando que “um homem sem lenços foi mais uma vítima da turma do cerol lá pela favela do Terreirão” e que “levou o abraço de tamanduá”, metáforas recorrentes no vocabulário do programa para se referir a disparos de arma de fogo. A partir

dessa introdução, a equipe de radioatores reaparece, encenando o assalto sofrido pela vítima. A dramatização é sustentada por uma sonorização intensa, composta por disparos de armas de fogo, sons ambientes urbanos e sirenes de viaturas policiais, articulados a uma trilha expressiva-emocional que transforma o acontecimento em uma cena de forte impacto acústico.

Durante a narração, o repórter reforça a lógica moralizante do discurso ao afirmar que, no Terreirão, “quem fala menos vive um pouquinho mais”, sugerindo que a vítima não deveria ter reagido ao assalto para evitar a morte. Tal enunciação transfere, de forma implícita, a responsabilidade da violência para o próprio indivíduo vitimado, reforçando uma narrativa de naturalização da morte em territórios periféricos. A notícia é encerrada de maneira abrupta com a confirmação do óbito do homem baleado, sem aprofundamento contextual ou problematização do ocorrido, sendo imediatamente emendada à matéria seguinte, o que evidencia a lógica acelerada e fragmentada da cobertura.

Na sequência, o programa apresenta uma nova ocorrência, agora envolvendo um “penetra” em uma festa que acabou sendo encaminhado à Unidade de Pronto Atendimento (UPA). O locutor introduz o caso com comentários jocosos, afirmando que “o cai pra trás foi pra Madureira tomar uma cerveja geladinha”, acionando novamente o tom humorístico que marca o programa. A partir desse ponto, os radioatores passam a encenar a situação, construindo a figura de um personagem alcoolizado por meio de uma voz arrastada, risadas exageradas e trilhas narrativas que reforçam o caráter cômico da cena.

A dramatização evolui para um diálogo entre o penetra e o segurança da festa, no qual o primeiro promete pagar uma quantia em dinheiro para conseguir entrar no evento. Posteriormente, ao ser cobrado pelo acordo, o penetra não cumpre o combinado, o que leva o segurança a sacar uma arma e efetuar disparos no interior da festa. Nesse momento, a sonorização volta a assumir papel central na narrativa, com sons de tiros, gritos e confusão coletiva, compondo uma ambiência sonora caótica que remete a um cenário de pânico.

Ao final da matéria, o locutor retoma a narração para informar que a polícia intervém e conduz o segurança à delegacia. O encerramento é marcado por uma fala de cunho moralizante e autoritário, ao afirmar que o segurança “vai aprender a não descumprir as ordens dos superiores”, reforçando a centralidade da autoridade policial como instância reguladora da ordem social. Com essa declaração, a reportagem é finalizada e a transição para

o bloco seguinte é realizada por meio de trilhas e efeitos sonoros, mantendo a cadência acelerada e performática que estrutura o programa.

A quarta e última matéria do programa tem início com a descrição de uma agressão ocorrida no estacionamento de um supermercado, envolvendo uma mulher e uma idosa. A introdução é feita pelo locutor por meio da enunciação direta da manchete, sem contextualização prévia, sendo imediatamente seguida pela entrada da equipe de radioatores. A encenação se constrói a partir de um diálogo ficcionalizado, no qual a agressora profere ofensas verbais contra a idosa, afirmando que “velha não ocupa lugar de gente”, associando a presença da vítima a espaços de exclusão social, como museus ou asilos.

Em contraponto, a idosa é caracterizada por uma voz mais calma, frágil e delicada, questionando se a mulher teria coragem de agredi-la fisicamente. A narrativa avança quando a agressora convoca a própria filha para cometer a violência, sob o argumento de que, por ser menor de idade, não sofreria punições legais. A partir desse ponto, a encenação intensifica-se por meio de uma trilha sonora descritiva e expressiva, marcada por efeitos de tapas, chutes e sons de luta corporal, criando uma ambiência sonora de conflito físico exacerbado entre a criança e a idosa.

Os efeitos sonoros assumem protagonismo na construção da cena, substituindo a contextualização jornalística por uma dramatização que privilegia o choque e o impacto emocional. Após a sequência de agressões, o apresentador retoma a narração, afirmando que “algumas pessoas tentaram ajudar, mas a velhinha já tinha sido espancada”, encerrando a reportagem com um comentário de cunho opinativo e resignado: “é, meu filho, assim fica difícil de segurar”. A matéria é finalizada sem desdobramentos informativos ou problematização institucional do caso.

Na sequência, tem início o último quadro do programa, protagonizado pelo personagem Paulinho Gogó, que passa a narrar uma história de cunho humorístico. O relato gira em torno do encontro com um amigo que teria perdido a mãe em decorrência de um suposto “infarto do milho cardio”, expressão utilizada de forma caricata pelo personagem. Ao comentar o ocorrido, Paulinho afirma ter ficado triste com a situação e diz ter prestado “meus peso” ao amigo, em referência jocosa à expressão “meus pêsames”.

A narrativa não estabelece qualquer vínculo temático ou informativo com as matérias jornalísticas anteriormente veiculadas e funciona, dentro da estrutura do programa, como um

recurso de alívio cômico. Essa função é reforçada pelo uso de efeitos sonoros pontuais e pela linguagem exagerada e performática característica do personagem, que rompe momentaneamente com a atmosfera de violência e tensão construída ao longo da cobertura policial.

Após essa breve intervenção humorística, o programa dá início ao primeiro bloco de publicidade. Diferentemente do observado no episódio de 1999, as peças publicitárias deste momento não sofrem interferência direta dos apresentadores nem incorporam de forma tão evidente a linguagem e a estética narrativa do programa. Trata-se de uma agenda publicitária mais convencional, o que evidencia uma mudança na relação entre conteúdo editorial e anúncios ao longo do tempo.

Entre as principais transformações identificadas na comparação entre o episódio de 2013 e o de 1999, destacam-se o encurtamento da duração total do programa, a ausência de entrevistas ao vivo - elemento recorrente na edição mais antiga - e a redução da participação opinativa dos locutores, que passam a adotar posicionamentos mais sutis e menos efusivos. Ainda assim, a presença da polícia na agenda jornalística permanece hegemônica, e pequenos delitos ou infrações seguem ocupando lugar central na construção das matérias.

Observa-se, portanto, que, mesmo após um intervalo de 14 anos, a cobertura de segurança pública neste programa de rádio mantém uma gramática narrativa fortemente ancorada nas dinâmicas estritamente policiais. A participação de outros atores sociais - como representantes de órgãos públicos responsáveis pela formulação de políticas de segurança, profissionais do direito ou especialistas da área - segue ausente dessas narrativas. Tal permanência indica a dificuldade do radiojornalismo policial em ampliar seu repertório interpretativo e crítico sobre os fenômenos da violência, reforçando uma gramática narrativa centrada no acontecimento imediato e na lógica da repressão, em detrimento de análises estruturais mais amplas sobre a segurança pública.

Agora direcionamos o olhar para a análise do último episódio contemplado neste percurso investigativo, veiculado em 31 de outubro de 2024. O programa possui duração aproximada de 55 minutos e, considerando as transformações tecnológicas que marcam um intervalo de cerca de 25 anos em relação ao primeiro episódio analisado, é possível identificar mudanças significativas nos aspectos técnicos e sonoros da produção. Já no primeiro contato com o material, percebe-se uma melhora substancial na captação e na

mixagem do áudio, com redução de chiados e ruídos característicos de transmissões analógicas, além de uma maior clareza e definição dos efeitos sonoros, que passam a operar de forma mais equilibrada e imersiva na construção narrativa.

4.2.2 As passagens históricas e as transposições da linguagem do rádio

Assim como observado no episódio de 2013, o programa de 2024 é transmitido simultaneamente por plataformas digitais, com destaque para a transmissão ao vivo pelo YouTube, realizada diariamente ao meio-dia. Trata-se de uma característica cada vez mais recorrente no radiojornalismo contemporâneo, especialmente em contextos de convergência midiática, já discutidos nos capítulos anteriores deste trabalho. A ampliação das formas de circulação do conteúdo radiofônico evidencia uma reconfiguração das lógicas de produção, distribuição e consumo da mídia sonora no ambiente digital. Diante desse cenário, partimos para a análise do último episódio do programa construindo nossas reflexões sobre as continuidades e rupturas narrativas do Patrulha da Cidade ao longo dos anos.



Figura 2 - Programa Patrulha da Cidade, edição do dia 31 de outubro de 2024, foto: divulgação/Youtube

O episódio começa seguindo o mesmo modelo estrutural observado nos programas mais recentes analisados, com a leitura dos destaques da edição. As manchetes apresentadas são: “A história se repete: policiais perseguem ladrões de carros e troca de tiros deixa

passageiro de ônibus baleado”; “Criminoso tenta assaltar policial e acaba no colo do capeta”; “Vândalo é visto quebrando bicicleta e acaba com a cara no asfalto”; “Ele é gay ou não é gay? Esse é o mistério do machão Elimar”; e “Polícia bota quente pra cima da bandidagem em Petrópolis”.

Todas as chamadas são introduzidas com o uso recorrente de sonoridades descritivas e trilhas expressivo-emocionais, recurso que se mantém como marca identitária do programa ao longo dos episódios analisados. A função dessas trilhas é antecipar atmosferas de tensão, violência ou humor, preparando o ouvinte para o tom narrativo das matérias que se seguirão.

Após a leitura dos destaques, entra no ar uma vinheta audiovisual, compreensível tanto no plano sonoro quanto na transmissão pelo YouTube. A melodia entoada traz versos como “esculachar a malandragem na Patrulha é um esporte pegar”, “o bicho vai pegar, a onça vai beber água e a cobra vai fumar”, reforçando a linguagem coloquial, agressiva e performática que caracteriza a identidade sonora. A vinheta opera como um marcador simbólico do projeto narrativo do Patrulha da Cidade, no qual o enfrentamento à criminalidade é tratado como espetáculo e entretenimento.

Na sequência, o programa inicia a primeira notícia do dia destacando que se trata do Dia do Saci-Pererê, personagem do folclore brasileiro. Uma trilha sonora temática e um cântico com o nome “Saci Pererê” entram em cena, demarcando outro elemento recorrente: o uso do humor e de referências do cotidiano cultural como estratégia de transição entre blocos e também como forma de amenizar ou, paradoxalmente, reforçar a dramaticidade da pauta policial. Antes do início efetivo da reportagem, estabelece-se uma conversa informal entre os apresentadores, marcada por piadas internas, comentários pessoais e trocas sarcásticas, sempre acompanhadas por efeitos sonoros associados à comédia.

Mário Belisário conduz a equipe e estabelece o tom descontraído da interação entre os locutores. Ao introduzir a primeira matéria, destaca: “A polícia bota quente pra cima da bandidagem lá em Petrópolis”, acionando, em seguida, uma memória idealizada da cidade, apresentada como um lugar onde “antigamente bandido não tinha vez”. Esse recurso discursivo mobiliza um contraste entre passado e presente, frequentemente utilizado no programa para sustentar uma narrativa moralizante sobre o avanço da criminalidade.

Na sequência, o apresentador Garcia Duarte afirma que uma moradora de Petrópolis teria realizado uma denúncia à polícia. Nesse momento, um efeito sonoro de telefone tocando

é acionado no estúdio, e entram em cena os radioatores para encenar a suposta ligação. O diálogo é construído de forma caricatural: o personagem do policial atende aos gritos e afirma não ouvir bem, enquanto a mulher responde de maneira debochada e irônica, dizendo não acreditar que “botaram um policial surdo para atender as ligações”. O diálogo se estende de forma confusa e cômica, sustentado tanto pelo exagero vocal dos atores quanto pelo uso contínuo de efeitos sonoros e risadas.

Embora a perspectiva sonora se mantenha majoritariamente estática - centrada no estúdio -, o uso do radioteatro opera como um mecanismo de variação simbólica de perspectiva, simulando deslocamentos espaciais e ações externas por meio da performance vocal e da sonorização, estratégia já observada nos episódios de 2013 e 1999.

Após a encenação telefônica, a personagem informa sobre a presença de um “barão” gíria utilizada para designar um criminoso no bairro. A partir desse ponto, o programa aciona uma trilha de ação rápida e intensa, marcando a entrada em cena do policial, que se dirige ao local, apreende o suspeito e o conduz à delegacia. Para narrar a prisão, a sonorização passa a representar um ambiente carcerário, com ruídos de portas rangendo e vozes ao fundo, criando a imagem sonora de encarceramento. Em meio a efeitos de socos e empurrões, o narrador afirma: “Empurra o barão aí”, encerrando a matéria com uma representação sonora de violência legitimada pela ação policial.

Na segunda matéria do programa, Mário Belisário aciona o célebre bordão “tiro, porrada e bomba” para introduzir a narrativa de uma perseguição policial envolvendo criminosos que haviam roubado um automóvel. Nesse momento, emerge um elemento narrativo que, até então, só havia sido identificado no primeiro episódio analisado, de 1999: a entrada ao vivo de um repórter in loco para relatar o ocorrido.

Cyro Neves entra ao vivo e inicia a descrição da perseguição policial, destacando que tanto os assaltantes quanto policiais militares trocaram tiros em plena via pública. O confronto terminou com um passageiro de ônibus atingido de raspão na cabeça por uma bala perdida, em uma rodovia do Rio de Janeiro. Embora a perspectiva sonora se torne mais variável nesse instante, em função da suposta transmissão ao vivo, observa-se que a construção sonora da reportagem permanece fortemente mediada. As trilhas e os efeitos, especialmente o uso recorrente de sirenes de viaturas policiais, seguem sendo acionados a

partir do estúdio, o que evidencia que a noção de “ao vivo” é atravessada por uma camada artificial de edição sonora, tensionando a ideia de imediatismo e autenticidade jornalística.

Cabe destacar que, na transmissão simultânea pelo YouTube, o programa exibe vídeos e imagens dos passageiros do ônibus feridos e ensanguentados. Trata-se de um recurso inédito entre os episódios analisados neste trabalho e que enfatiza uma ampliação da lógica espetacularizante da violência, agora potencializada pela convergência audiovisual e pela exploração de vídeos.

Após informar que os criminosos foram presos e que a polícia apreendeu celulares roubados e armas de fogo, o repórter veicula uma sonora de um dos passageiros do ônibus envolvidos no tiroteio. No depoimento, o entrevistado afirma adotar estratégias de autoproteção: “Eu deixo um celular em casa, com os aplicativos de banco, e saio com outro, simples, só para ligação e WhatsApp”. Em seguida, conclui: “No Rio de Janeiro não tem segurança nenhuma, é bizarro”. A fala do cidadão reforça uma percepção cotidiana de insegurança, construída a partir da experiência direta da violência urbana.

O ao vivo prossegue com a notícia de um novo tiroteio, desta vez na Avenida Presidente Kennedy, onde outro passageiro de ônibus também foi baleado. Nesse momento, os efeitos sonoros de disparos de arma de fogo são novamente acionados e passam a sustentar a ambientação dramática da narrativa, acompanhando as informações trazidas pelo repórter até o encerramento da participação ao vivo.

De volta ao estúdio, o apresentador complementa a reportagem com a afirmação: “A gente não tem sossego em lugar nenhum, essa é a grande verdade”. Mário Belisário amplia a discussão ao afirmar que os assaltantes já não buscam mais dinheiro, mas sim os celulares, apresentados como repositórios das informações mais importantes da vida cotidiana. Segundo o locutor, ninguém mais circula com dinheiro no bolso, o que desloca o foco da criminalidade para o roubo de dados e identidades digitais.

Em tom opinativo, o apresentador passa a interpelar diretamente às autoridades federais e estaduais, questionando a eficácia das políticas de bloqueio de aparelhos roubados: “Isso não funciona. O pessoal não sabe mexer com tecnologia direito, vai saber bloquear e desbloquear um aparelho?”. Na sequência, afirma que esse cenário seria uma exclusividade do Brasil, classificando-o como “uma teia de vagabundagem”, e enfatiza que “o povo não aguenta mais isso”.

O monólogo prossegue com a menção a uma reunião de superintendentes de Segurança Pública de todo o país, prevista para ocorrer no Rio de Janeiro, com a presença do governador do estado. No entanto, o apresentador antecipa seu ceticismo ao afirmar que “não vai adiantar de nada”. A trilha sonora acompanha o ritmo crescente da fala, intensificando-se à medida que o tom do locutor se eleva. O comentário é encerrado com a afirmação: “É melhor fazerem alguma coisa nesse país, senão a bandidagem vai tomar conta - se já não tomou”. Após esse fechamento opinativo, sobem os efeitos sonoros de transição e encerramento do bloco, dando lugar ao intervalo comercial, que demarca o fim dessa parte do programa.

Após um longo intervalo publicitário, que se estende por aproximadamente 17 minutos, o programa retoma sua transmissão, marcando esse retorno como um momento de transição significativo na estrutura narrativa da edição. O Patrulha da Cidade volta ao ar já com a chamada “criminoso tenta assaltar policial”, acionando imediatamente a gramática sonora característica do programa. Efeitos de risadas, sirenes de viaturas policiais e trilhas expressivas intensificam o ritmo da narrativa, enquanto o repórter inicia a contextualização dos fatos.

As informações indicam que o assaltante realizava roubos na via pública quando foi surpreendido por um policial de folga, que reagiu efetuando disparos de arma de fogo. Nesse ponto, o programa passa a exibir um vídeo amador gravado por um cidadão presente no local. As imagens mostram o assaltante baleado e caído no chão, enquanto, na transmissão sonora, risadas e gargalhadas dos apresentadores dominam a cena. A trilha de suspense é acionada para sustentar a expectativa sobre o estado do assaltante, especialmente a possibilidade de morte. O narrador afirma que situações como essa são recebidas “como um gol do Vasco ou do Flamengo”, equiparando a cena de violência a um momento de celebração esportiva.

A sonorização se intensifica ainda mais com a entrada de uma encenação conduzida pelos radioatores, que entoam uma melodia comemorativa em alusão à ação policial. A reação do policial é, assim, construída narrativamente como um ato digno de celebração coletiva. Mário Belisário encerra a reportagem e, de forma imediata, estabelece contato com outro jornalista. Nesse momento, o apresentador destaca que o profissional é recém-chegado à redação e à carreira jornalística, orientando-o a não se chocar com o conteúdo e com o modo de produção do programa. Belisário afirma que “o mundo é cruel assim mesmo” e que

“não tem como argumentar historicamente e sociologicamente sobre isso”, expondo uma postura que rejeita leituras críticas ou contextualizações mais amplas da violência urbana.

Após uma breve atualização sobre o trânsito da cidade, realizada por esse jornalista - denominado como “sentinela” um vigia do trânsito e também responsável por ficar atento às ações policiais na região - o apresentador aciona outro profissional para dar continuidade à programação. Observa-se, nesse ponto, uma alternância quase ininterrupta de perspectivas sonoras, com trocas rápidas entre vozes, quadros e temas, característica recorrente do formato do programa.

A matéria seguinte se estrutura a partir da chamada “ele é gay ou não é?”, seguida do subtítulo “o mistério do machão Elimar”. A narrativa gira em torno de Elimar, um novo funcionário de um escritório de advocacia. A equipe de radioatores conduz a narrativa e passa a interpretar uma série de personagens, articulados a efeitos sonoros descritivos que constroem o ambiente narrativo. Elimar é caracterizado com uma voz aguda, trejeitos e gestual delicados, compondo uma representação estereotipada da homossexualidade masculina.

O enredo assume um tom de suspense quando uma colega de trabalho demonstra interesse afetivo por Elimar, mas é informada por outra funcionária de que ele seria homossexual. Risadas e trilhas de suspense passam a orientar o ritmo da narrativa. Posteriormente, a personagem Carla oferece uma carona a Elimar ao final do expediente. A ambiência sonora simula o deslocamento dos personagens, com ruídos de pneus e sons internos do automóvel, sugerindo movimento e progressão espacial.

Na sequência, Carla convida Elimar a ir até sua casa, proposta que é aceita pelo personagem. A partir desse ponto, a narrativa assume um tom humorístico, sustentado por efeitos sonoros exagerados, gemidos caricaturais, uivos e comentários jocosos dos apresentadores, reforçando a dimensão performática e cômica da encenação. No dia seguinte, Carla relata o ocorrido a outro colega do escritório, Serginho, que acreditava que Elimar fosse homossexual. O personagem confronta Elimar, afirmando que “um vampiro reconhece outro”, frase que reforça o tom estigmatizante e irônico da narrativa.

A situação culmina em uma briga entre os dois personagens, acompanhada por efeitos sonoros intensos de agressão física e comentários de cunho humorístico por parte dos radioatores. Após o conflito, a trilha musical “Macho Man” é acionada, enquanto o locutor

encerra a matéria afirmando que Elimar “é machão de verdade”. A narrativa se fecha reafirmando estereótipos de gênero e sexualidade, utilizando o humor e a performance sonora como estratégias centrais de construção do sentido. Depois da última história apresentada pelo programa, os efeitos sonoros sobem, sinalizando o encerramento do bloco e o início da última seção de propagandas. Ao final dessa etapa, o programa completa 55 minutos de duração e chega ao seu encerramento.

4.3 A gramática radiofônica sobre segurança pública no rádio; desafios e identidade

Ao término deste percurso analítico, emergem reflexões centrais sobre o papel ético do Jornalismo na mediação e na difusão de temas socialmente complexos, como a violência e a segurança pública. À luz da metodologia adotada, torna-se possível identificar tanto permanências quanto rupturas na construção narrativa dos episódios analisados do Patrulha da Cidade.

No que diz respeito às continuidades, observa-se a manutenção de uma gramática sonora relativamente estável ao longo do tempo. Elementos como o uso recorrente de trilhas sonoras expressivas e emocionalizadas, as vinhetas ornamentais que marcam a abertura do programa, as frequentes mudanças de perspectiva sonora e a recomposição constante de cenários por meio de efeitos e performances dos radioatores permanecem como traços estruturantes da identidade do programa. Esses recursos reforçam uma narrativa marcada pela dramatização, pelo ritmo acelerado e pela intensificação sensorial dos acontecimentos, sobretudo nas coberturas relacionadas à segurança pública.

Por outro lado, o percurso analítico também evidencia deslocamentos e tensões narrativas, ainda que pontuais. No episódio mais antigo de 1999, por exemplo, é possível identificar momentos de desaceleração da dramatização sonora, especialmente em entrevistas ao vivo conduzidas de forma mais sensível e subjetiva, nas quais a voz da fonte ganha centralidade e os efeitos sonoros recuam, abrindo espaço para o silêncio, a pausa e a escuta. Esses momentos, embora minoritários, introduzem uma ruptura temporária no padrão dominante do programa, sugerindo outras possibilidades narrativas dentro da linguagem radiofônica.

Entretanto, ao longo dos anos, tais experiências não se consolidam como eixo estruturante da narrativa do Patrulha da Cidade. O que predomina é a reafirmação de um modelo sonoro espetacularizado, fortemente apoiado na emoção, no humor e na performance,

com poucas alterações substanciais em sua lógica de produção e enquadramento jornalístico. Assim, mesmo diante das transformações tecnológicas e das mudanças nos modos de circulação do conteúdo, o programa preserva uma identidade sonora e narrativa que se mantém relativamente contínua, revelando limites e potencialidades do radiojornalismo policial na abordagem crítica e plural dos fenômenos da violência e da segurança pública.

5. Considerações: até que ponto é possível construir um jornalismo mais ético e responsável sem romper com as gramáticas históricas do radiojornalismo policial?

Ao longo deste trabalho, buscou-se construir um percurso analítico e histórico capaz de compreender e tensionar as dinâmicas narrativas e sonoras que estruturam a cobertura de segurança pública no radiojornalismo policial brasileiro. A partir da análise do programa Patrulha da Cidade, foi possível identificar continuidades expressivas na gramática sonora do gênero, mesmo diante das transformações tecnológicas, técnicas e plataformas que marcaram o rádio ao longo das últimas décadas.

Os resultados indicam que a sonoridade ocupa um papel central na organização das narrativas jornalísticas do programa, funcionando não apenas como elemento complementar, mas como eixo estruturante do discurso. Trilhas expressivas, efeitos sonoros de tiros, sirenes, acidentes e encenações dramatizadas são mobilizados de forma recorrente para construir atmosferas de urgência, medo e tensão, contribuindo para uma percepção intensificada da violência urbana. Nesse sentido, a análise reforça a compreensão de que o sensacionalismo no radiojornalismo policial não se manifesta exclusivamente no conteúdo verbal, mas também, e sobretudo, na presença da sonoridade como elemento estruturante da narrativa.

A partir das reflexões de Bucci (2009), observa-se que a morte permanece como elemento protagonista na lógica da imprensa sensacionalista, assumindo no Patrulha da Cidade um papel central e organizador das pautas de segurança pública. Mesmo quando não há, objetivamente, a ocorrência de mortes, a narrativa aciona constantemente sua presença simbólica como mecanismo punitivo, evocada por meio de recursos sonoros de disparos de armas de fogo e expressões conotativas que tensionam os limites entre informação e dramatização. Dessa forma, a morte se transforma em um operador narrativo que orienta o enquadramento das matérias e sustenta uma lógica de espetáculo da violência.

A investigação também evidencia que, apesar das mudanças observadas na mixagem do som, na qualidade técnica da transmissão e na expansão do programa para plataformas digitais, a estrutura narrativa do Patrulha da Cidade mantém uma forte ancoragem em modelos históricos de dramatização herdados do radioteatro e das radionovelas. Essas influências seguem fertilizando a linguagem do radiojornalismo policial, reforçando personagens estereotipados, simplificações morais e a centralidade da figura policial como principal mediadora da ordem social.

Diante desse cenário, o trabalho aponta para a necessidade de se repensar criticamente os modos de produção e circulação das narrativas sobre segurança pública no rádio. A persistência de uma gramática sonora intensamente dramatizada, pouco aberta à pluralidade de fontes, contextos e interpretações, tende a esvaziar o debate público e a reforçar percepções estigmatizantes sobre a violência, os territórios e os sujeitos envolvidos. Assim, refletir sobre o radiojornalismo policial implica questionar em que medida é possível construir práticas jornalísticas mais éticas[1], responsáveis e contextualizadas, sem romper completamente com as matrizes históricas que conformaram esse gênero.

A partir do percurso metodológico adotado, fundamentado na categorização proposta por Lopez (2022), este trabalho buscou compreender como a gramática do radiojornalismo policial se estrutura, historicamente, a partir de uma lógica marcada pela criatividade e pela imaginação dos repórteres e produtores envolvidos na cobertura de segurança pública. A análise dos episódios do Patrulha da Cidade sinaliza que a sonoridade não atua como mero recurso auxiliar da narrativa jornalística, mas como elemento central na construção de sentidos, enquadramentos e interpretações sobre a violência.

As trilhas ornamentais, vinhetas e efeitos sonoros observados ao longo dos episódios analisados revelam uma elaboração minuciosa e recorrente de ambientes sonoros que extrapolam, em diversos momentos, os limites éticos do jornalismo. Essas sonoridades são acionadas de forma estratégica para intensificar emoções, capturar a atenção do ouvinte e mobilizar um imaginário popular historicamente associado à violência, à punição e à estigmatização de determinados corpos e territórios. Nesse contexto, a narrativa sonora passa a operar menos como mediação informativa e mais como dispositivo de espetacularização dos acontecimentos.

---

[1] O Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros teve sua primeira versão oficial editada em 1987, após a redemocratização, com foco na responsabilidade social e no direito à informação.

Outro aspecto relevante identificado na análise diz respeito à centralidade da bancada de radioatores na condução das narrativas, os personagens são explorados de maneira complexa, em diálogos, silêncios, efeitos e trilhas. As encenações dramatizadas, frequentemente permeadas por humor, ironia e caricaturas, orientam a interpretação dos personagens envolvidos nas notícias, transformando situações de violência em performances quase ficcionais. Esse procedimento contribui para a construção de uma narrativa fatalista e, por vezes, cômica, que relativiza o sofrimento dos sujeitos retratados e reforça estereótipos sociais amplamente difundidos no imaginário coletivo.

A dinâmica do programa também se caracteriza por uma constante mobilidade da perspectiva sonora, sustentada por transições rápidas e sofisticadas entre apresentadores, radioatores e repórteres em campo. Embora tecnicamente elaborada, essa fluidez sonora interfere diretamente na possibilidade de aprofundamento crítico das pautas abordadas. O fluxo contínuo de intervenções, efeitos e mudanças de foco fragmenta o raciocínio jornalístico e dificulta a construção de comentários mais longos e reflexivos sobre os fenômenos complexos que atravessam a segurança pública.

Nesse sentido, observa-se que, em todos os episódios analisados, os efeitos sonoros são majoritariamente construídos em estúdio e assumem, muitas vezes, maior protagonismo do que a própria locução dos apresentadores. A sonoplastia não apenas acompanha a narração, mas passa a orientar a leitura dos fatos, delimitando sentidos e reforçando enquadramentos previamente estabelecidos. Como consequência, o debate sobre segurança pública tende a ser conduzido por uma lógica de impacto imediato, marcada pela emoção e pela dramatização, em detrimento de análises mais contextualizadas e plurais.

Ao articular as observações analíticas realizadas ao longo deste estudo com o debate teórico e metodológico desenvolvido nos capítulos anteriores, torna-se possível compreender que o radiojornalismo policial ainda enfrenta significativas dificuldades para ampliar o olhar sobre a segurança pública para além do fenômeno estritamente policial e criminal. Embora esses elementos sejam indissociáveis do debate sobre segurança pública, a análise dos episódios do Patrulha da Cidade sugere que a narrativa do programa permanece concentrada em uma abordagem limitada, pouco aberta à complexidade social, institucional e política que atravessa essa temática.

Nos episódios analisados, a segurança pública não é tratada como um campo multifacetado, atravessado por diferentes áreas do conhecimento, como a sociologia, a psicologia, o direito e as políticas públicas, nem como uma dinâmica institucional que envolve múltiplos atores sociais. A ausência sistemática dessas vozes e perspectivas reforça um modelo narrativo centrado na criminalização, na punição e na espetacularização da violência, o que dificulta a construção de um debate mais amplo, crítico e contextualizado sobre os problemas estruturais que atravessam o tema.

Diante do percurso analítico e teórico desenvolvido neste trabalho, torna-se evidente a necessidade de repensar as práticas do radiojornalismo policial a partir de uma perspectiva mais ampla, crítica e socialmente responsável. Esse movimento passa, sobretudo, pelo papel dos comunicadores, jornalistas e demais atores envolvidos na produção dessas narrativas, que precisam refletir de forma mais consciente sobre quais sujeitos são sistematicamente ouvidos, quais vozes permanecem silenciadas e quais temas de interesse público podem, e devem integrar a editoria de segurança pública para além da pauta estritamente policial.

Nesse sentido, a centralidade do crime e da ação repressiva como eixos estruturantes da cobertura limita a compreensão dos fenômenos que atravessam a segurança pública. Conforme argumenta Dias (2020), uma abordagem orientada pelos princípios do jornalismo em direitos humanos oferece caminhos para tensionar essas narrativas, deslocando o foco da espetacularização da violência para uma cobertura mais contextualizada, capaz de considerar as dimensões sociais, históricas e institucionais envolvidas. Tal perspectiva exige dos repórteres um entendimento da segurança pública como um campo complexo, atravessado por políticas públicas, desigualdades sociais, dinâmicas territoriais e múltiplos atores institucionais.

Como aponta Bedendo (2013), ampliar esse olhar implica reconhecer que a segurança pública não se esgota na atuação policial, mas envolve diferentes sujeitos e instituições que raramente aparecem nas narrativas do radiojornalismo policial tradicional. A incorporação dessas vozes, como especialistas, gestores públicos, profissionais do direito, pesquisadores e representantes da sociedade civil, pode contribuir para a construção de reportagens mais densas, plurais e comprometidas com o interesse público.

Na contemporaneidade, as questões que atravessam a cobertura da segurança pública exigem reflexões cada vez mais articuladas entre o jornalismo e outros campos do

conhecimento, como o direito e a política. Vivemos em uma era marcada pela intensificação dos fluxos informacionais, na qual múltiplos atores produzem e disseminam conteúdos de forma quase instantânea, muitas vezes sem qualquer mediação profissional. Nesse cenário, a função social do jornalismo torna-se ainda mais central, sobretudo quando se trata de temas sensíveis e de alto impacto social, como a violência e a segurança pública.

No âmbito do radiojornalismo policial, essas transformações colocam desafios éticos significativos. O caso do programa Patrulha da Cidade situa esse tensionamento ao incorporar, de forma recorrente, conteúdos audiovisuais amadores em sua versão digital. A circulação desses materiais, frequentemente apresentados de maneira impactante e sem o devido contexto, fragiliza os princípios da apuração jornalística e da mediação ética. No episódio analisado de 2024, por exemplo, a exibição de imagens de passageiros feridos em um ônibus baleado, com exposição explícita de sangue e sofrimento, revela a ausência de filtros editoriais mais rigorosos e de uma reflexão crítica sobre os limites da espetacularização da violência.

Tais práticas contribuem para a descredibilização do jornalismo policial enquanto instância mediadora entre os fatos e o público. Ao priorizar a circulação de conteúdos amadores e sensacionalizar, o programa se distancia de seu papel social de informar, problematizar e oferecer elementos para uma compreensão mais ampla dos fenômenos relacionados à segurança pública. Nesse contexto, a comunicação deixa de atuar como espaço de construção de sentido e debate público e passa a operar como um fluxo contínuo de informações importantes, desprovidas de contextualização e aprofundamento.

Nesse sentido, observa-se que a comunicação jornalística, ao se manter restrita a esse enquadramento, acaba por reproduzir modelos tradicionais de produção da notícia, historicamente consolidados no radiojornalismo policial. Tal permanência não pode ser analisada de forma dissociada de sua dimensão econômica. Programas como o Patrulha da Cidade historicamente alcançaram elevados índices de audiência, o que contribui para a manutenção de formatos narrativos consagrados e pouco abertos à experimentação. A longevidade do programa, com mais de 65 anos de exibição ininterrupta, evidencia essa relação entre sucesso comercial e estabilidade editorial.

Entretanto, a permanência de um modelo não deve ser compreendida como um impeditivo para transformações. Pelo contrário, as mudanças tecnológicas, as novas formas

de consumo de mídia e as transformações sociais impõem a necessidade de revisitar pressupostos historicamente naturalizados, como a ideia de que o público deseja, prioritariamente, narrativas centradas na violência, no crime e na morte. Questionar esse imaginário é um passo fundamental para repensar o papel do radiojornalismo policial e suas responsabilidades sociais.

Assim, este trabalho sustenta que adaptações e readequações narrativas não apenas são possíveis, como necessárias. A incorporação de novos enquadramentos, de vozes plurais e de abordagens menos espetacularizadas pode contribuir para a construção de um jornalismo de segurança pública mais ético, responsável e comprometido com a complexidade dos fenômenos sociais que pretende narrar. Reconhecer as gramáticas históricas do radiojornalismo policial não implica sua reprodução acrítica, mas sim a abertura para tensionamentos e reinvenções capazes de ampliar o debate público e qualificar a mediação jornalística sobre a segurança pública no Brasil.

6. Referências Bibliográficas

ALVES, Carla Cristina Costa. **Nelson Rodrigues e a Reportagem Policial: Realidade x Ficção**. Monografia de Graduação em Comunicação Social. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

ANGRIMANI, Danilo. *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa.* São Paulo: Summus, 1995.

ARAUJO, Roberto; OLIVEIRA, Rosângela. **O sensacionalismo no jornalismo televisivo brasileiro no século XXI**. In: Anais do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Bahia, 2020.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE IMPRENSA. *Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros*. Disponível em: https://www.abi.org.br/institucional/legislacao/codigo-de-etica-dos-jornalistas-brasileiros/. Acesso em: 27 jan. 2026.

BARBOSA, Marialva; ENNE, Ana Lucia Silva. **O jornalismo popular, a construção narrativa e o fluxo sensacional**. ECO-PÓS, v. 8, n. 2, p. 67–87, ago./dez. 2005.

BARDIN, Laurence. *A análise de conteúdo*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

BAUMWORCEL, Ana. **Radiojornalismo e sentido no novo milênio**. In: MOREIRA, Sônia V.; DEL BIANCO, Nélia R. (orgs.). **Desafios do rádio no século XXI**. São Paulo: Intercom; Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

BECKER, Beatriz. **Jornalismo audiovisual de qualidade: um conceito em construção**. Estudos em Jornalismo e Mídia, v. 6, n. 2, p. 95–111, 2009.

BEDENDO, Ricardo. *Segurança pública e jornalismo: desafios conceituais e práticos no século XXI.* Florianópolis: Insular, 2013.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media.* Cambridge: MIT Press, 2000.

BUCCI, Eugênio. *A imprensa e o dever da liberdade.* Petrópolis: Contexto, 2009.

CALABRE, Lia. *A era do rádio.* São Paulo: Editora Schwarcz; Companhia das Letras, 2002.

CALABRE, Lia. *O rádio na sintonia do tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946).* Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2006.

CALABRE, Lia. **RÁDIO E IMAGINAÇÃO: NO TEMPO DA RADIONOVELA.** In: Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte-MG, 2003.

COSTA, Luciana Miranda. **"Tiros e gritos: apenas o som não convence mais"**. Trabalho apresentado no XXV Congresso da Intercom, Salvador, 2002.

CUNHA, Mágda Rodrigues da; AVRELLA, Bárbara. **O radiojornalismo no contexto do software**. Revista Rádio-Leituras, Mariana-MG, v. 10, n. 1, p. 4–21, jan./jun. 2019.

DE ABREU, Alzira Alves. *A modernização da imprensa (1970–2000).* São Paulo: Editora Schwarcz; Companhia das Letras, 2002.

DEJAVITE, Fábia Angélica. **O poder do fait divers no jornalismo: humor, espetáculo e emoção**. In: Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Campo Grande, 2001.

SCHÜTZ, DIAS Anelise. *Jornalismo de Segurança Pública: uma proposta de campo jornalístico especializado com foco em direitos humanos.* Tese de Doutorado. Tese (Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação)-Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, 2020. 10.5212/RevistaPautaGeral.

DINIZ, Adriana Leite. **Jornalismo em segurança pública: uma nova postura na cobertura da violência urbana no Brasil**. Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Docência do Ensino Superior do Instituto A Vez do Mestre. Rio de Janeiro, 2006.

DOS SANTOS PIRES, Lenin; ALBERNAZ, Elizabete Ribeiro. **"Na teoria, a prática é outra coisa!": socialização "escolar", estrutura bipartida e conflitos na Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro (PMERJ)**. Revista Brasileira de Segurança Pública, v. 16, n. 1, p. 232–251, 2022.

FERRARETTO, Luiz Artur. *Jornalismo de rádio: referencial histórico.* In: MOREIRA, Sônia Virgínia (org.). *70 anos de radiojornalismo no Brasil (1941–2011).* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

FERRARETTO, Luiz Artur; KISCHINHEVSKY, Marcelo. **Radiojornalismo no Brasil: do noticiário à convergência, alguns fragmentos históricos**. In: MOREIRA, Sônia Virgínia (org.). **70 anos de radiojornalismo no Brasil (1941–2011)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

IDD; IBCCRIM. *Direito penal para jornalistas: material de apoio para coberturas criminais.* Publicação do Projeto Olhar Crítico, 2013. Disponível em: http://www.iddd.org.br/wp-content/uploads/2014/03/OlharCritico_Guia_16_04_comCapa.pdf.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2015.

KAHN, Tulio et al. *Efeitos da exposição à mídia violenta: uma revisão sistemática da literatura (2012–2022).* Revista Brasileira de Segurança Pública, v. 18, n. 2, p. 194–213, 2024.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. *Rádio e mídias sociais: mediações e interações radiofônicas em plataformas digitais de comunicação.* Rio de Janeiro: Mauad, 2017.

KISCHINHEVSKY, Marcelo; CHAGAS, Luãn. **Diversidade não é igual a pluralidade: proposta de categorização das fontes no radiojornalismo**. Galáxia (São Paulo), n. 36, p. 111–124, 2017.

KLÖCKNER, Luciano. **O Repórter Esso e a globalização: a produção de sentido no primeiro noticiário radiofônico mundial**. In: Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Campo Grande-MS, 2001.

KRIPPENDORF, Klaus. *Content analysis: an introduction to its methodology*. Newbury Park, CA: Sage, 1980.

LOPEZ, Débora Cristina. *Radiojornalismo hipermidiático: tendências e perspectivas do jornalismo de rádio all news brasileiro em um contexto de convergência tecnológica.* Covilhã: LabCom, 2010.

LOPEZ, Débora Cristina. *Novo rádio, velhas narrativas: apropriações estéticas na ficção e no jornalismo sonoro.* Covilhã: LabCom Books, 2022.

MANOVICH, Lev. *Software takes command: extending the language of new media*. New York: Bloomsbury Publishing Plc., 2013.

MANSO, Bruno Paes. **De Gil Gomes ao true crime: uma breve história do jornalismo policial**. Jornal da USP, 27 maio 2024. Disponível em: https://jornal.usp.br/articulistas/bruno-paes-manso/de-gil-gomes-ao-true-crime-uma-breve-historia-do-jornalismo-policial/. Acesso em: 10 jun. 2025.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa.* Brasília: Editora UnB, 2013.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. *A informação no rádio.* São Paulo: Summus, 1985.

PACHECO, Alex R. **Jornalismo policial responsável**. Monografia (Graduação em Jornalismo). Universidade do Contestado, Mafra, 2005. Disponível em: http://bocc.ufp.pt/pag/pacheco-alex-jornalismo-policial-responsável.pdf.

PATRULHA DA CIDADE. **Patrulha da Cidade: 30 de outubro de 1999 – Super Rádio Tupi RJ**. YouTube, 9 jan. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xgHUBVllC6A&t=512s. Acesso em: 02 jan. 2026.

PATRULHA DA CIDADE. **Patrulha da Cidade: 30 de novembro de 2013 – Super Rádio Tupi RJ**. YouTube, 1 dez. 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MGH5Iem4ubI. Acesso em: 02 jan. 2026.

PATRULHA DA CIDADE. **Patrulha da Cidade: 31 de outubro de 2024 – Super Rádio Tupi RJ**. YouTube, 31 out. 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=m1GN2bHrpeo&list=PLKFxKN9C6pt19N8txvKewNb1aEMZdC4ch&index=32. Acesso em: 02 jan. 2026.

PORTO, Maria Stela Grossi. **Mídia, segurança pública e representações sociais**. Tempo Social, v. 21, n. 2, p. 211–233, 2009.

RAMOS, Silvia; PAIVA, Anabela. *Mídia e violência: tendências na cobertura da criminalidade e segurança no Brasil.* Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

RIFFE, Daniel; LACY, Stephen; FICO, Frederick G. *Analyzing media messages: using qualitative content analysis in research.* Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2005.

ROLIM, Marcos. *A síndrome da rainha vermelha: policiamento e segurança pública no século XXI.* Rio de Janeiro: Zahar; Oxford: University of Oxford, Centre for Brazilian Studies, 2006.

SPRITZER, Mirna. **Dizer e ouvir**. In: IV Reunião Científica da ABRACE. Belo Horizonte, 2007.

WILSON, J. **O crime pelo rádio**. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, 1984.