

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO: JORNALISMO

LAURA DE CASTRO XAVIER

**Jornalismo e seriados:**

As representações da imprensa em Law & Order: Special Victims Unit

PORTO ALEGRE

2015

LAURA DE CASTRO XAVIER

**Jornalismo e seriados:**

As representações da imprensa em Law & Order: Special Victims Unit

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marcia Benetti

**Coorientadora:** Ms. Silvana Copetti Dalmaso

PORTO ALEGRE

2015

LAURA DE CASTRO XAVIER

**Jornalismo e seriados:** as representações da imprensa em Law & Order: Special Victims  
Unit

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
Departamento de Comunicação da Faculdade de  
Biblioteconomia e Comunicação da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial  
para a obtenção do título de Bacharela em  
Comunicação Social – Habilitação Jornalismo

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marcia Benetti - UFRGS  
Orientadora

---

Ms. Silvana Copetti Dalmaso - UFRGS  
Coorientadora

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves - UFRGS  
Examinadora

---

Prof. Ms. Leandro Olegário dos Santos - Uniritter  
Examinador



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

### AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) intitulado **Jornalismo e seriados: as representações da imprensa em Law & Order: Special Victims Unit**, de autoria de **LAURA DE CASTRO XAVIER**, estudante do curso de Comunicação Social – Jornalismo, desenvolvido sob minha orientação.

Porto Alegre, 10 de novembro de 2015.

MARCIA BENETTI MACHADO

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Arlette e Luis, e ao meu irmão, Bruno, pelo cuidado, amor e carinho que me dedicaram nesses 22 anos. Obrigada pelo incentivo e apoio de sempre. À minha madrinha, Ariete, por ir sempre além e ser minha segunda mãe a amiga. Aos meus avós, Norma e Ivan, pelos momentos de relaxamento e por não levarem tudo tão a sério. Às minhas primas e primos pelas lembranças divididas e pelos exemplos dados.

Às minhas amigas e amigos, por tudo que passamos e ainda vamos passar. Ansley Blume, obrigada por me ajudar a ser quem sou. Manuela Ramos e Marina Pagno, obrigada pelo companheirismo incondicional e por dividirem comigo muito mais do que nossa trajetória na Fabico. Leonardo Herrmann, obrigada por me acompanhar e apoiar em tudo, sempre deixando minha vida mais fácil e mais feliz.

Aos profissionais com quem convivi nesses anos de estágios, por me transmitirem conhecimento, por me fazerem crescer pessoal e profissionalmente e pelas boas risadas que demos. Em especial, aos integrantes da Secretaria de Comunicação da UFRGS, aos meus queridos e inesquecíveis companheiros de HBS e aos profissionais da TVE, que sempre confiaram e acreditaram em mim.

Por fim, aos professores, técnicos e funcionários da Fabico e em especial, minha orientadora Marcia, e coorientadora, Silvana. Obrigada pelo apoio, parceria e incentivo que me deixaram segura e confiante para realizar esse trabalho. Faço um agradecimento especial também à Gisele Reginato, pela força inicial e pelos livros emprestados.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar de que forma jornalistas e veículos de comunicação são representados no seriado televisivo norte-americano Law & Order: Special Victims Unit. Através da metodologia da análise crítica da narrativa e dos estudos das teorias do jornalismo, buscou-se perceber quais valores-notícia são destacados pelo jornalismo mostrado na série, como o jornalismo faz a abordagem das pessoas envolvidas nos casos investigados nas tramas, como a imprensa age e se comporta na cobertura de casos que envolvem pessoas famosas e como os policiais se relacionam com a imprensa dentro do seriado. Para compor o recorte da pesquisa, foram selecionados sete episódios, de cinco temporadas da série, exibidos entre os anos de 2009 e 2014. A análise constatou a importância das referências ao jornalismo, e suas diferentes formas de comportamento para o andamento da trama dos episódios, e fez perceber como determinadas representações do jornalismo no seriado correspondem à realidade da profissão.

**Palavras-chave:** seriados televisivos, jornalismo na ficção, Law & Order: Special Victims Unit, narrativa

## **ABSTRACT**

The objective of this report is to analyze the way in which journalists and their means of communication are represented in the North-American television show, Law & Order: Special Victims Unit. While using a methodology of critical analysis to study narrative and journalism theories, this report attempts to understand the news values that are highlighted by the journalism shown in the series, how that journalism approaches the people involved in the cases being investigated, how the press acts and behaves during the coverage of cases that involve famous people, and how the police personnel relate with the press. To compose the excerpt of the study, seven episodes were selected from five seasons of the series that aired between 2009 and 2014. The analysis uncovered how important the different forms of references to journalism were to the development of the plot in each episode, and showed how certain representations of journalism in the series correspond with the true reality of the profession.

**Key words:** TV series, journalism in fiction, Law & Orderr: Special Victmis Unit, narrative

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1 - Anchor</b> .....	46
<b>Figura 2 - Anchor 2</b> .....	47
<b>Figura 3: Totem</b> .....	51
<b>Figura 4: Scorched Earth</b> .....	55
<b>Figura 5: Scorched Earth 2</b> .....	57
<b>Figura 6: Scorched Earth 3</b> .....	58
<b>Figura 7: Spiraling Down</b> .....	60
<b>Figura 8: Spiraling Down 2</b> .....	61
<b>Figura 9: American Tragedy</b> .....	63
<b>Figura 10: American Tragedy 2</b> .....	64
<b>Figura 11: American Tragedy 3</b> .....	65
<b>Figura 12: Funny Valentine</b> .....	69
<b>Figura 13: Funny Valentine 2</b> .....	71
<b>Figura 14: Funny Valentine 3</b> .....	73
<b>Figura 15: Reasonable Doubt</b> .....	75
<b>Figura 16: Reasonable Doubt 2</b> .....	76

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2 JORNALISMO: A PRODUÇÃO DE RELATOS E SUAS IMPLICAÇÕES</b> .....	12
<b>2.1 Os valores-notícia</b> .....	15
<b>2.2 A relação entre jornalistas e fontes</b> .....	17
<b>2.3 A responsabilidade social do jornalismo e a liberdade de imprensa</b> .....	18
<b>3 O JORNALISMO NA NARRATIVA FICCIONAL</b> .....	23
<b>3.1 Séries televisivas</b> .....	29
<b>3.2 Narrativas policiais televisivas</b> .....	33
<b>3.3 Law &amp; Order: Special Victims Unit</b> .....	34
<i>3.3.1 O jornalismo dentro de Law &amp; Order: Special Victims Unit</i> .....	37
<b>4 METODOLOGIA</b> .....	39
<b>4.1 Análise da narrativa</b> .....	43
<i>4.1.1 Eixo 1: os valores-notícia e as práticas profissionais</i> .....	43
4.1.1.1 Episódio 10 da 11ª temporada - <i>Anchor</i> .....	44
4.1.1.2 Episódio 20 da 12ª temporada - <i>Totem</i> .....	49
4.1.1.3 <i>Anchor</i> e <i>Totem</i> .....	51
<i>4.1.2 Eixo 2: As abordagens dos jornalistas</i> .....	53
4.1.2.1 Episódio 1 da 13ª temporada - <i>Scorched Earth</i> .....	54
4.1.2.2 Episódio 10 da 13ª temporada - <i>Spiraling Down</i> .....	59
4.1.2.3 Episódio 3 da 15ª temporada - <i>American Tragedy</i> .....	61
4.1.2.4 <i>Scorched Earth</i> , <i>Spiraling Down</i> e <i>American Tragedy</i> .....	65
<i>4.1.3 Eixo 3: O acompanhamento de histórias por meio do jornalismo</i> .....	67
4.1.3.1 Episódio 16 da 14ª temporada - <i>Funny Valentine</i> .....	68
4.1.3.2 Episódio 22 da 15ª temporada - <i>Reasonable Doubt</i> .....	73
4.1.3.3 <i>Funny Valentine</i> e <i>Reasonable Doubt</i> .....	77
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	78
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	81
<b>Referências Audiovisuais</b> .....	83

## INTRODUÇÃO

Os seriados de TV se popularizaram e, com a expansão do acesso à internet, seu consumo cresce cada vez mais, repercutindo nas redes sociais e nas conversas informais. Assim como os filmes, as séries são produções audiovisuais que nos contam histórias e suas personagens, referências e trilha sonora conquistam o público. Como um livro que se revela a cada página, as séries permitem um aprofundamento maior das personagens, aumentando nossa conexão com elas por mais tempo. As boas séries conseguem captar a atenção do espectador e provocar a ansiedade de assistir ao próximo episódio ou à próxima temporada. Trabalho árduo e de apostas para os roteiristas, que perdem e ganham novos espectadores a cada temporada.

Na internet é possível encontrar todos os tipos de séries. Drama, comédia e romance se misturam nas produções fazendo o espectador rir e se emocionar em um mesmo episódio. Os canais de televisão a cabo e os serviços de *streaming* oferecem diversas opções para um público que é segmentado e diversificado ao mesmo tempo. Há quem assista só um tipo de série (ficção científica, por exemplo), mas há quem acompanhe *reality shows* sobre a intimidade de celebridades e depois assista à sua série policial favorita.

Como cativar essa audiência, fazer com que as pessoas assistam a todos os episódios, queiram esperar as próximas temporadas e se conectem com o programa? Os fãs de seriados são engajados, movimentam as redes sociais, criam teorias para as histórias, grupos de discussões e fã clubes. É necessário mais do que um alto número de espectadores para manter uma série no ar. É preciso uma trama com início, meio e fim que consiga existir entre as temporadas e tenha uma história que se adapte, mas sem perder o rumo e a percepção da recepção do público.

Law & Order: Special Victims Unit (SVU) está no ar desde 1999; sua 17ª temporada começou a ser exibida em setembro de 2015. Originária da série Law & Order, que foi transmitida por 20 anos, encontrou seu espaço dentro da programação e cativou milhões de fãs. Com histórias inspiradas nas manchetes dos jornais, Law & Order: SVU busca construir alguns e desconstruir outros estereótipos, trazendo assuntos sérios e polêmicos ao debate. Com suas personagens principais focadas em resolver crimes sexuais e auxiliar vítimas especiais - crianças, idosos, portadores de necessidades -, a série busca informar ao público sobre assuntos delicados e fazer críticas à sociedade.

A preocupação em ambientar as ações das tramas faz com que a série seja gravada em Nova Iorque (onde existe uma Unidade de Vítimas Especiais dentro do departamento de polícia), nas ruas, e não nos estúdios de Los Angeles onde grande parte dos seriados é filmada.

As personagens possuem funções e problemas com os quais o público pode se identificar. Além dos policiais e advogados, médicos, psicólogos e jornalistas cercam vítimas e réus, buscando representar o real dentro da ficção. O jornalismo representado na série valida a construção das histórias. O departamento policial, principalmente a Unidade que lida com crimes sexuais, vive sob o olhar constante dos jornalistas norte-americanos, e a presença de personagens que interpretam esses profissionais possibilita aos roteiristas imprimir suas críticas na construção das personagens e histórias.

No seriado, o jornalismo se faz presente como mediador entre os policiais e o público. É através das notícias que a população fica sabendo das atividades do departamento. A relação entre a polícia e os veículos de comunicação é, por vezes, complicada. As histórias exibem momentos em que jornalistas buscam informações com a polícia e esta, em determinadas ocasiões, precisa dos serviços da imprensa e do seu poder de alcance. Há, portanto, uma troca de interesses entre jornalistas e policiais.

Os seriados, como outros produtos da ficção, constroem representações do real e criam determinados efeitos de realidade para se fazerem credíveis, e isso inclui a criação de personagens desempenhando o papel de profissionais como policiais e jornalistas. Em um seriado televisivo voltado para o gênero policial, como *Law & Order: SVU*, o destaque fica para as ações dos agentes da lei, porém, há espaço para narrativas que envolvam outros profissionais. A insistência dessa série em retratar manifestações do jornalismo através de personagens e veículos que vão contar as histórias ao público mostra a importância da profissão dentro da sociedade. Ao mostrar a participação de jornalistas e veículos de comunicação nas tramas, os seriados constroem uma imagem da profissão que é percebida pela audiência. A recorrência ou repetição dessas representações do jornalismo dentro dos seriados contribui para moldar uma ideia de senso comum, ou criar impressões dos modos de funcionamento da imprensa, por mais que o público reconheça que se trata de um produto ficcional.

Diante disso, este Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo geral examinar de que forma jornalistas e veículos de comunicação aparecem e são representados dentro de *Law & Order: SVU*. Os objetivos específicos são: a) perceber quais os valores-notícia destacados pelos jornalistas e veículos na narração das histórias dos episódios; b) apontar as formas de abordagem dos jornalistas às pessoas envolvidas em determinadas situações dramáticas mostradas na série; c) verificar como o jornalismo age e se comporta na cobertura de casos que envolvem pessoas famosas. O recorte do corpus é constituído por sete episódios selecionados das cinco temporadas da série, exibidas entre os anos de 2009 e 2014.

O segundo capítulo deste trabalho discute alguns princípios do jornalismo, com a abordagem da teoria interacionista, a partir de Traquina (2005), complementada pelas ideias de Kovach e Rosenstiel (2004) e Franciscato (2005). Começamos por apontar os valores-notícia, elaborados por Traquina (2007), como elementos fundamentais das rotinas profissionais e das ações dos jornalistas. A relação entre jornalistas e fontes também é discutida nesse capítulo, embasando as trocas que ocorrem entre as personagens da série. Por fim, discorremos um pouco sobre a responsabilidade social do jornalismo e a questão da liberdade de imprensa.

No terceiro capítulo, estabelecemos as relações entre o jornalismo e a narrativa ficcional, mostrando exemplos de produtos de ficção e as representações da profissão, baseadas em estudos de Christa Berger (2002) e Isabel Travancas (2003). Na sequência, falamos sobre as séries televisivas, suas categorizações e exemplificações, nos referenciando em François Jost (2012), especialista no campo. Posteriormente, apresentamos o seriado *Law & Order: SVU*, suas personagens e a presença do jornalismo dentro do programa.

Já o quarto capítulo é constituído pela metodologia e análise dos sete episódios selecionados. A base teórica dá-se a partir da obra “Análise Crítica da Narrativa”, de Luiz Gonzaga Motta (2013). Depois de selecionados os episódios, a partir de uma análise preliminar que considerou a participação do jornalismo nas histórias, eles foram divididos em três eixos temáticos de representações da imprensa. São eles: a) os valores-notícia e práticas profissionais; b) as abordagens dos jornalistas; c) o acompanhamento de histórias por meio do jornalismo. A divisão dos episódios por eixo permitiu um exame mais detalhado das histórias e a realização de comparações sobre as representações do jornalismo em cada situação apresentada.

## 2 JORNALISMO: A PRODUÇÃO DE RELATOS E SUAS IMPLICAÇÕES

O jornalismo se apresenta para o público como um instrumento de democracia e uma espécie de “Quarto Poder” que regula, observa e fiscaliza o governo. A população deve ser informada para que possa exercer seus direitos e manter-se consciente sobre a sociedade em que vive. O jornalista, portanto, não representa apenas a empresa em que trabalha, mas a instituição do jornalismo em suas ações e nos seus produtos finais. A evolução da imprensa e a implementação de novas tecnologias não interferiram na função central do jornalista de selecionar os acontecimentos e transformá-los em relatos. Neste capítulo, vamos apontar questões ligadas ao jornalismo que aparecem no seriado objeto desta análise, como os valores-notícia, a relação entre jornalistas e fontes de informação, a responsabilidade social do jornalismo e a liberdade de imprensa.

Há um acordo entre jornalistas e público de que tudo que é veiculado corresponde a fatos ocorridos na realidade. Como as notícias são o meio de aprender e pensar sobre o mundo, Kovach e Rosenstiel (2004) afirmam ser essencial que a informação seja boa e confiável. O produto jornalístico engloba expectativas e influências tanto dos jornalistas que o produzem quanto do público que o recebe. Há uma relação cultural, expressiva e emotiva dos receptores com o material que lhes é apresentado. Esse vínculo, para ser mantido, precisa da credibilidade, confiabilidade e legitimidade. Ao adquirir o produto, a população valida essa interação com a instituição jornalística.

Esta legitimidade social que a instituição jornalística conquistou para realizar um relato fiel das ocorrências cotidianas torna-se um alicerce ao mesmo tempo essencial e instável, pois é cotidianamente colocada em questão quando, a cada edição do jornal ou veiculação de programa telejornalístico, o indivíduo, ao exercer a sua condição de cidadão ou de mero consumidor, opta por renovar esse vínculo (FRANCISCATO, 2005, p. 172).

Essa conexão entre jornalistas e público se dá através da produção de notícias. Para compreender por que o produto final é como é, não podem ser analisados apenas os fatores externos. Como salienta Traquina (2005), é preciso buscar a cultura profissional dos jornalistas para entender o processo de seleção, formação e transformação das notícias. Esse procedimento faz com que os jornalistas e o jornalismo sejam alvos de críticas e questionamentos.

A produção jornalística transita entre um trabalho individual e um trabalho coletivo, afetando diretamente seus métodos, valores aplicados e as formas que assume perante a sociedade. Franciscato (2005) aponta que na parte individual, quase autoral, do trabalho, o produto final carrega a postura do autor perante a vida, suas emoções e valores. Já no trabalho em equipe, essas normas e valores são partilhados e a produção e decisões são divididas gerando

uma “diferença de hierarquias no processo de decisão, oscilando entre uma descentralização até uma concentração das decisões” (FRANSCISCATO, 2005, p.169).

A influência do jornalismo se estende por todas as áreas da vida. Molda e preenche a construção de sentidos da população, a direção do pensamento e das vontades e detém o patrimônio do conhecimento. O que é produzido e veiculado deve servir à sociedade, o valor desse produto está na sua tentativa de melhorar a vida dos indivíduos.

O jornalismo não tem um valor próprio, mas sim um valor ‘consecutivo’, ‘relativo aos efeitos’; sua mediação ou veiculação, como o diz a própria palavra, não é um valor em si, mas recebe valor de outros valores, primeiramente do valor de informar o ser humano da cultura moderna a respeito do ser e dos acontecimentos, do espírito e das ações no mundo em que ele se encontra como alguém que é influenciado e exerce influência (GROTH, 2006, p. 206).

A produção de notícias, a partir de uma concepção interacionista apontada por Traquina (2005), é um processo de negociação constante, onde participam diversos agentes sociais. Os agentes sociais podem estar divididos em três categorias, indicadas por Molotch e Lester (1974/1993<sup>1</sup>, *apud* TRAQUINA, 2005), de acordo com a organização do trabalho do jornalista. Em primeiro lugar estão os promotores de notícia, que identificam acontecimentos noticiáveis. Dentro dessa categoria encaixa-se tanto quem faz e participa do fato quanto quem informa os profissionais da imprensa sobre o mesmo. Depois, encontram-se os profissionais que transformam as ocorrências em acontecimentos públicos quando é feita a divulgação da notícia. E em terceiro lugar, os consumidores que têm acesso aos acontecimentos disponibilizados pelos meios de comunicação social.

Nem todas as ocorrências são acontecimentos, então a função primordial dos jornalistas é identificar estrategicamente quais fatos devem ser transformados em notícia. Da parte dos agentes sociais e dos jornalistas, há interesses na divulgação ou prevenção de certos acontecimentos. Aos jornalistas, cabe definir as ocorrências que merecem ser construídas como notícias e também definir a abordagem, a forma como serão apresentadas e qual a possível interpretação da opinião pública. Dessa maneira, o jornalismo se posiciona como alvo de ações estratégicas de diferentes campos, como o político e o policial, e os jornalistas recebem certo grau de autonomia para trabalhar a agenda jornalística. “O poder da imprensa é a influência que jornais exercem na formação da opinião pública mobilizando a comunidade para a ação política” (PARK, 2008, p. 71).

---

<sup>1</sup> MOLOTCH, H. e LESTER, M. “News as Purposive Behavior: On the Strategic Use of Routine Events, Accidents and Scandals”, *American Sociological Review*, Vol. 39. Nº.1. 1974/1993.

Os jornalistas, com a grande quantidade de acontecimentos que os cercam e a escassez de tempo, acabam tornando-se dependentes de sua rede de notícias e, principalmente, dos canais de rotina. A rotinização do trabalho implica no grande uso das fontes oficiais, o que faz com que o jornalismo se pautem nas declarações de pessoas consideradas importantes ou influentes. As consequências negativas dessa relação entre fontes oficiais e jornalistas, como aponta Traquina (2005), começam na interdependência gerada, e levam outros agentes sociais a não terem acesso ao campo jornalístico. Essa conexão faz com que os produtos jornalísticos tornem-se ferramentas importantes do governo e das autoridades. O jornalismo, dessa forma, acaba tornando-se uma força mais conservadora, o acesso a agentes sociais que contestem os valores dominantes existe, mas de forma mais reduzida. Pessoas notórias, celebridades e políticos recebem a atenção dos jornalistas, que buscam transformar suas ocorrências em notícias. “O que acontece com celebridades e personagens-tipo chama a atenção não apenas dos jornalistas, mas de qualquer pessoa” (LAGE, 2009, p. 97). A captura, do que chamam Kovach e Rosenstiel (2004), de vozes ignoradas e cantos ocultos da sociedade acontece de maneira tímida, deixando o destaque na mão do “quem”.

Esse interesse na notoriedade vem alinhado à ênfase dada a histórias sentimentais e de crimes, “que distraem, e ao mesmo tempo, projetam aspirações e angústias de grandes massas” (LAGE, 2006, p. 15). Esse tratamento emocional aumenta o sensacionalismo e a coleta de informações a qualquer preço. Com a desculpa de satisfazer a curiosidade do público, os jornais sensacionalizam os crimes, exageram banalidades e exploram a vida privada de pessoas proeminentes (ROSS, 2008). Dentro de coberturas policiais, a descrição do jornalista é, na maior parte das vezes, a única versão que o público irá conhecer. A verificação de atos criminais não pode ser feita facilmente, e as palavras publicadas são tomadas como verdade. A representação que a população tem dos crimes divulgados é aquela apresentada nos produtos jornalísticos. Como salienta Arbex Jr. (2002), dentro de coberturas televisivas, as imagens dos eventos são aquelas apresentadas na imprensa.

Esse produto final, então, é processo de interações sociais entre jornalistas e fontes, e também entre os profissionais. Como comunidade profissional com o mesmo objetivo – buscar acontecimentos e transformá-los em notícias –, os jornalistas acabam convivendo intensamente, compartilhando hábitos e formas de pensar baseados nos valores-notícia e nos critérios de noticiabilidade que orientam a produção das notícias. Os jornalistas exercem seu poder no momento de decidir o que é ou não notícia, de reconhecer e, também, de dar a última palavra na transformação do acontecimento em produto jornalístico. Como salienta Traquina (2005), as

notícias são narrativas e os jornalistas podem influenciar sobre o que pensar e, o mais importante, como se pensar.

## 2.1 Os valores-notícia

A transformação dos acontecimentos em notícia se dá através de determinados procedimentos de trabalho, técnicas e processos específicos da profissão. Para escolher o que será ou não notícia, os jornalistas usam determinados critérios de seleção. Bourdieu (1997)<sup>2</sup> diz que os jornalistas têm óculos particulares para fazer essa construção. O britânico Stuart Hall (1984)<sup>3</sup> afirma que os valores-notícia funcionam como um mapa cultural do mundo social. Sem eles, os jornalistas não poderiam tornar visíveis à audiência os acontecimentos inesperados e fora do comum. As noções da sociedade sobre seu funcionamento ajudam a marcar o que seria considerado ‘normal’ e o que seria apresentado como ‘desvio’. Algumas destas noções universalmente conhecidas aparecem retratadas nos seriados de televisão, quando estes envolvem os jornalistas ou o jornalismo em suas histórias.

Traquina (2007) destaca que o que faz um acontecimento se tornar notícia são os valores-notícia, os quais podem ser divididos em valores-notícia de seleção e de construção. Por estarem presentes em todo o processo de produção jornalística, os valores se apresentam logo na seleção do que vai ser noticiado e acompanham o jornalista no processo de elaboração da notícia.

Os valores-notícia de seleção estão subdivididos em critérios substantivos e contextuais<sup>4</sup>. A morte é considerada um valor-notícia fundamental dentro do jornalismo. “Onde há morte, há jornalistas” (TRAQUINA, 2007, p. 187), e ela é a razão do negativismo imputado ao mundo jornalístico, pois diariamente jornais, redes de televisão, emissoras de rádio e portais da internet divulgam notícias que envolvem vítimas fatais. Outro critério importante para o jornalismo é a notoriedade: a importância dos indivíduos envolvidos no acontecimento determina se a morte será notícia de capa ou de obituário. Além disso, o que os governantes, os

<sup>2</sup> BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**, Oeiras, Celta Editora, 1997.

<sup>3</sup> HALL, Stuart. **The Narrative Construction of Reality: an interview with Stuart Hall**, Southern Review, 1984, Vol, 17, nº 1.

<sup>4</sup> Os critérios substantivos “dizem respeito à avaliação direta do acontecimento em termos da sua importância ou interesse como notícia, e os critérios contextuais dizem respeito ao contexto de produção da notícia” (TRAQUINA, 2007, p. 186). Entre os valores-notícia de seleção distintos pelos critérios substantivos estão a morte, a notoriedade, a proximidade, a relevância, a novidade, o tempo, a notabilidade, o inesperado e o conflito. No texto, destacamos os três valores que estabelecem uma relação mais direta com as construções jornalísticas que aparecem em Law & Order SVU: a morte, a notoriedade e o conflito.

presidentes, as celebridades dizem é notícia porque os locutores são importantes. Já o conflito, ou a controvérsia, é considerado valor-notícia por representar rupturas na ordem social. A violência física e simbólica está dentro desse conceito. “O uso de violência distingue entre os indivíduos que se integram fundamentalmente na sociedade e os que estão fora dela. A violência está ligada a outro critério de noticiabilidade: a infração. A infração refere-se à quebra de regras, assim, o crime é percebido como notícia. Mesmo sendo recorrente na imprensa, o crime assinala, de acordo com Traquina, a transgressão das fronteiras normativas:

O que confere especial atenção às estórias de crimes é a mesma estrutura de valores-notícia que se aplica a outras áreas noticiosas: um crime mais violento, com maior número de vítimas, equivale a maior noticiabilidade. Qualquer crime pode ficar com mais valor-notícia se a violência lhe estiver associada (TRAQUINA, 2007, p. 193).

Os critérios substantivos dos valores-notícia de seleção trazem uma suposição sobre a ideia de consenso da sociedade. Assim, de acordo com Traquina (2007), alguns destes valores contribuem para a construção do ‘consenso’ social, os hábitos e comportamentos considerados normais ou padrões, que regulam as regras sociais. O consenso traz uma noção de unidade, determinando o certo e o errado, o aceito e o não aceito na sociedade. “O crime traça uma das fronteiras principais desse consenso. Envolve o seu lado negativo, visto que a lei define o que a sociedade pensa serem tipos ilegítimos de ação. Sem este conhecimento consensual de fundo, nem os jornalistas e nem os leitores poderiam reconhecer o primeiro plano das notícias” (TRAQUINA, 2007, p. 194).

Os critérios contextuais dos valores-notícia de seleção tratam do contexto de produção das notícias, em processos que ocorrem após os acontecimentos. São eles: disponibilidade, equilíbrio, visualidade, concorrência e dia noticioso.

Também é importante para esta pesquisa abordar alguns valores-notícia de construção (TRAQUINA, 2007): os critérios que orientam a elaboração das notícias por parte dos jornalistas. São eles a simplificação, a relevância, a consonância, a personalização e a dramatização. Aqui, os dois últimos atendem aos interesses deste estudo, pois podem ser notados na narrativa de Law & Order SVU.

Para Galtung e Ruge, e Ericson, Baranek e Chan (1965/1993<sup>5</sup>, *apud* TRAQUINA, 2007), a personalização é um importante valor-notícia. Traquina reclassifica-o como um valor-notícia de construção que valoriza o fator pessoa: são as pessoas envolvidas no acontecimento que fazem com que a notícia seja mais percebida, facilitando sua identificação e aumentando

---

<sup>5</sup> GALTUNG, J. e RUGE, M. **The structure of Foreign News**. Journal of International Peace Research, vol 1. (1965/1993). ERICSON, R., BARANEK, P. e CHAN, J. **Visualizing Deviance: a study of news organization**. Toronto, University of Toronto Press, 1987.

seu apelo. Quanto mais personalizada a notícia, mais chance dela ser entendida por um vasto público, pois pessoas interessam a outras pessoas. Além disso, uma figura pública e muito conhecida envolvida em algum acontecimento pode ser a justificativa para noticiá-lo. “O facto de uma figura pública estar envolvida pode ser um factor decisivo para julgar algo noticiável. Por exemplo, na cobertura de um crime, os incidentes envolvendo uma figura proeminente estão mais aptos a serem noticiados” (TRAQUINA, 2007, p.183). Neste sentido, soma-se outro valor-notícia que atua para reforçar os aspectos emocionais do acontecimento: a dramatização. As emoções e sentimentos das pessoas envolvidas e a natureza conflitual de determinados acontecimentos são destacados nas notícias, construindo quadros dramáticos muitas vezes associados ao sensacionalismo pelo carácter apelativo e emocional que apresentam.

Crimes violentos cometidos contra mulheres, crianças e adolescentes sustentam as histórias de vários seriados, entre eles *Law & Order: SVU*. Tais temas despertam o interesse do jornalismo justamente por reunir estes valores-notícia associados à morte, conflito, personalização e dramatização e justificam, em certa medida, as representações jornalísticas que aparecem nestas narrativas.

## **2.2 A relação entre jornalistas e fontes**

Os acontecimentos, como dito anteriormente, são apresentados aos jornalistas por fontes. Os jornalistas não são capazes de testemunhar todos os fatos. Como diz Lippmann (2008), não há tantos repórteres para dar conta de tudo, e nenhum deles consegue estar em mais de um lugar ao mesmo tempo. É a rotina padronizada que permite a cobertura das matérias. E o primeiro passo é ter fontes que observem os acontecimentos.

As fontes de informação têm seus interesses. Muitas notícias só são publicadas porque interessam às fontes, e o jornalismo, por sua vez, precisa de notícias. O jornalismo diário precisa se organizar para que não falem acontecimentos para seus jornais, telejornais e programas de rádio, por isso, não se pode esperar que fatos imprevisíveis aconteçam. As fontes colaboram na cobertura de atos agendados, como entrevistas, coletivas e programações políticas.

O conceito de notícia e os critérios de noticiabilidade são determinantes na relação com as fontes. É preciso que a informação da fonte seja relevante para que o jornalista possa tornar o fato conhecido. De acordo com Gomis (2004), sendo a ocorrência notícia, a informação não serve apenas para beneficiar os interesses da fonte, mas para servir ao público. Complementado por Santos (1997), a notícia depende das fontes e da forma como o jornalista as procura.

A relação entre fonte e jornalista é baseada puramente nos interesses de cada lado. O acesso às fontes também influencia na hora de transformar uma ocorrência em notícia. Os poderes públicos e as grandes fontes, como a polícia, os políticos, ou até mesmo as celebridades, têm os seus próprios canais de comunicação, geralmente na figura de um porta-voz ou assessor de imprensa. As fontes oficiais, de acordo com Lage (2009), são mantidas pelo Estado e por instituições que preservam algum poder de Estado, por empresas e organizações. Elas são tidas como as mais confiáveis e seus dados propostos são tomados por verdadeiros. Portanto, a produção de fatos dessas organizações é encaminhada aos jornalistas, que buscam cobrir sua programação diária. “As fontes oficiais fornecem notícias esperadas e inesperadas, oferecem furos e facilitam conhecimentos amplos que fazem mais completo e seguro o trabalho dos jornalistas, ao explicar-lhes o que há por trás das notícias” (GOMIS, 2004, p. 104).

As instituições públicas e fontes oficiais têm motivações diretas ao se relacionar com a imprensa: querem receber o crédito por suas atividades, manter a sociedade informada sobre suas realizações e até ganhar a simpatia dos jornalistas. Elas buscam usar seu espaço na imprensa para construir imagens positivas e fazer com que a opinião pública fique ao seu lado. A polícia, por exemplo, quer que suas descobertas, prisões e conclusões de casos sejam divulgadas para obter uma imagem de instituição que cumpre seu dever. Ela não terá interesse na divulgação e destaque dos casos não resolvidos ou das falhas. O interesse das fontes permeia sempre um retorno positivo, principalmente na sua imagem. Por isso, para a interpretação mais profunda de uma notícia, é importante saber a quem ela beneficia ou prejudica, sendo, então, descoberta a fonte.

Os jornalistas se colocam, portanto, como mediadores entre as fontes e os meios de comunicação onde trabalham. Para obterem vantagem, as fontes criam eventos e produzem fatos para se tornarem notícia, ocorrências feitas especificamente para a imprensa. São as coletivas, as inaugurações e os discursos feitos para jornalistas.

Assim sendo, a relação entre fontes e jornalistas nada mais é do que uma troca de interesses. A informação que chega ao jornalista sempre traz um efeito pretendido pela fonte, o que nem sempre é atingido. A maneira como a narrativa é contada pelo profissional de comunicação pode levar a uma interpretação diferente pela audiência, contrariando a fonte, o que influencia em futuras trocas de informações.

### **2.3 A responsabilidade social do jornalismo e a liberdade de imprensa**

A forma como o jornalismo e a mídia aparecem nos seriados e em outros produtos ficcionais revela um pouco da compreensão que a própria sociedade tem da maneira de atuar dessas instâncias. Os roteiros dessas narrativas apoiam-se em referências construídas cultural e socialmente, mas obviamente ficcionalizadas, com aspectos exagerados ou acentuados conforme o interesse das histórias contadas. De qualquer forma, o que muitas narrativas ficcionais mostram é que o jornalismo pode trazer consequências graves quando não é praticado com responsabilidade. Nos episódios de *Law & Order: SVU*, é possível perceber as interferências da mídia e a preocupação do departamento de polícia em não divulgar determinadas informações à imprensa justamente pelo seu poder de alcance e as consequências que isso pode acarretar. Assim, espera-se do jornalismo senso de responsabilidade e preocupação social. A liberdade de imprensa, por sua vez, seguidamente é citada pelos jornalistas como argumento contra acusações de publicação de informações consideradas sigilosas.

Como instituição social, o jornalismo cumpre um papel social específico, não executado por outras instituições. A instituição jornalística conquistou historicamente uma legitimidade social para produzir, para um público amplo, disperso e diferenciado, uma reconstrução discursiva do mundo com base em um sentido de fidelidade entre o relato jornalístico e as ocorrências cotidianas (FRANCISCATO, 2005, p. 167).

Para buscar um consenso sobre a responsabilidade social da mídia, foi criada, em 1942, uma comissão. Chamada de Comissão Hutchins, era composta por 13 personalidades do mundo acadêmico e empresarial, financiada pelo grupo Time Life e pela Enciclopédia Britânica. Presidida pelo então reitor da Universidade de Chicago, Robert Hutchins, ela foi montada no decorrer da Segunda Guerra Mundial. Com as constantes críticas a respeito da atuação da mídia nesse período histórico, a Comissão buscava, principalmente, definir quais seriam as funções da mídia na sociedade moderna. “O relatório da Comissão Hutchins propunha uma nova agenda a partir de um conjunto de orientações que apelaram à responsabilidade como contrapartida à liberdade de imprensa” (PAULINO, 2010, p. 38).

A abordagem da palavra ‘responsabilidade’ não intencionava criar um entrave às leis, principalmente a de liberdade de expressão, mas buscar apresentar que os erros e acertos deixam de pertencer ao domínio privado da imprensa e tornam-se questões públicas, “pois quando ela se equivoca, pode conduzir a opinião pública ao erro” (PAULINO, 2010, p. 38). O relatório da Comissão deu origem ao que chamamos de teoria da responsabilidade social da mídia.

A origem do conceito de responsabilidade social está associada à filosofia utilitarista usada na Inglaterra e nos Estados Unidos desde o século XIX e derivada das ideias de Jeremy

Bentham (1748 – 1832) e John Stuart Mill (1806 – 1873), criadores da doutrina ética do utilitarismo, que afirma que as ações praticadas pelas pessoas são boas quando tendem a promover a felicidade e são más quando tendem a promover o oposto da felicidade. Trata-se de uma moral que insiste na consideração do bem-estar de todos e não de apenas uma pessoa.

Após a Segunda Guerra Mundial, o termo tornou-se modelo para as empresas e, em particular, para as companhias jornalísticas norte-americanas. Códigos de autorregulação começaram a ser estabelecidos para o comportamento dos profissionais da mídia impressa, do rádio e da televisão. A liberdade de imprensa, o desenvolvimento do capitalismo e dos direitos civis estão ligados diretamente à criação desse modelo. Portanto, segundo Lumier (2008), a responsabilidade social se firma na crença individualista de que qualquer um que goze de liberdade tem certas obrigações para com a sociedade. No momento de levar essa normatização para a mídia, a responsabilidade social aceita que as empresas midiáticas devem servir ao sistema econômico e buscar o lucro, mas essas funções devem ser secundárias à promoção do processo democrático e ao esclarecimento do público.

O relatório final da Comissão<sup>6</sup>, divulgado apenas em 1947, traz cinco exigências aos meios de comunicação:

1. Propiciar relatos fiéis, compreensíveis e inteligentes sobre os acontecimentos do dia, em um contexto que os dê significado;
2. Servir como fórum para intercâmbio de comentários e críticas;
3. Projetar uma imagem representativa dos grupos constituintes da sociedade;
4. Apresentar e clarificar os objetivos e valores da sociedade;
5. Distribuir ao público o maior número de notícias do dia possível.

O jornalismo que aderisse a esses cinco aspectos seria considerado um “bom jornalismo”, com objetividade, isenção, interesse público, exatidão e diversidade de opiniões. Esses critérios foram adotados nos Estados Unidos e estão presentes nos Manuais de Redação de diversos jornais que fazem parte de democracias. O relatório abre precedentes para que seja feita a crítica da mídia. Scheuer (2008) traz a noção de que o relatório pode ter sido responsável pela mudança de paradigma no jornalismo, partindo da liberdade de imprensa para buscar a responsabilidade da imprensa.

A conclusão apresentada pela Comissão é de que a imprensa tem um papel muito importante no desenvolvimento e estabilidade da sociedade moderna e, portanto, é imperativo

---

<sup>6</sup> Relatório Hutchins acessado em <https://archive.org/details/freeandresponsib029216mbp>, no dia 19/08/2015, com tradução nossa.

que exista um comprometimento de responsabilidade social imposto à mídia de massa. De acordo com a teoria da responsabilidade social, a imprensa tem uma obrigação moral de considerar as necessidades gerais da sociedade quando forem tomadas decisões editoriais, buscando sempre produzir um bem maior.

A primeira emenda da Constituição dos Estados Unidos<sup>7</sup> proíbe a criação de qualquer lei que impeça o livre exercício de religião, o direito da população se reunir pacificamente, de peticionar o governo e que proíba a liberdade de discurso e a liberdade de imprensa. Foi adotada em 15 de dezembro de 1791 como uma das dez emendas que constituem a Carta de Direitos. Inicialmente aplicada apenas dentro do Congresso, foi levada aos estados norte-americanos em cláusula construída anos depois.

A liberdade de discurso e a liberdade de imprensa são similares e se encontram dentro do direito constitucional à liberdade de expressão.<sup>8</sup> A primeira emenda garante que qualquer cidadão tenha o direito de se expressar livremente através de publicação e disseminação. Portanto, a lei não concede direitos especiais para membros da mídia, nem privilégios que não sejam dados a qualquer cidadão. Incluindo a revelação de fontes: o jornalista não tem sigilo assegurado, sendo passível de obstrução da justiça caso decida não indicar sua fonte.

A primeira emenda protege a liberdade de imprensa contra censura prévia em quase todos os casos. Ou seja, o governo não pode proibir a publicação ou divulgação de qualquer material de maneira preventiva. A ação só pode ser proposta após a publicação, provando que a manifestação tenha violado as exceções à liberdade de discurso, de imprensa e de expressão limitadas na Primeira Emenda. Elas foram criadas com o passar do tempo e sob diferentes circunstâncias. As restrições se referem à reação da população a palavras, aos discursos que envolvam incitação a falsos testemunhos ou fatos, obscenidade, pornografia infantil, ameaças e discursos de propriedade de outros.

Quanto à reação da população a palavras, não há uma lista de palavras específicas que podem vir a ofender a população. Portanto, a avaliação ocorre apenas em casos levados à justiça. Discursos que incitem violência podem ser censurados previamente ou levados a processos posteriores à publicação. A definição de obscenidade também é avaliada caso a caso. Discurso de propriedade de outro é exceção quando é publicada propriedade intelectual alheia

---

<sup>7</sup> Fonte: [https://www.law.cornell.edu/constitution/first\\_amendment](https://www.law.cornell.edu/constitution/first_amendment) (acesso em 12/08/2015)

<sup>8</sup> A Constituição Federal Brasileira, de 5 de outubro de 1988, reserva um capítulo específico para a Comunicação Social, concedendo liberdade de imprensa, de discurso e de expressão. A censura, de natureza política, ideológica e artística é vedada. A Constituição assegura a mais ampla liberdade de manifestação do pensamento, tanto da população quanto da imprensa. Diferentemente dos Estados Unidos, a Constituição brasileira assegura o sigilo da fonte quando necessário ao exercício profissional.

sem autorização. Ameaças também não recebem proteção da Primeira Emenda. A pornografia infantil é classificada quando imagens de menores realizando atos sexuais são divulgadas, e não entram, sob nenhum aspecto, na cláusula de liberdade de imprensa, de discurso e de expressão, sendo passível de processo criminal.

Assim sendo, o jornalismo e suas publicações se encarregam de moldar a construção de sentidos da população e auxiliam na manutenção de democracias. O ato de transformar acontecimentos em notícias traz toda uma cultura profissional e um trabalho desenvolvido coletivamente. As ações dos jornalistas são tão importantes que acabam sendo retratadas em obras de ficção. Seja pelo fascínio da profissão ou para funções dramáticas, o jornalismo inspira diversas histórias e personagens e, se na vida real são as notícias que constroem nossas percepções, na ficção são as narrativas que moldam nosso imaginário.

### 3 O JORNALISMO NA NARRATIVA FICCIONAL

Algumas narrativas ficcionais – sejam livros, filmes ou peças de teatro – possuem claras inspirações na realidade. O espaço, o tempo, a trama e as personagens são criados e trabalhados para contar as histórias da melhor forma possível, de preferência da forma mais verossímil, a fim de provocar a identificação e o vínculo com o público. Positiva ou negativamente, as personagens dessas narrativas constroem representações da realidade. Muitas obras ficcionais contribuíram para criar mitos, heróis, idealizações e romantizações de algumas atividades profissionais retratadas na ficção.

A imprensa, os jornalistas, e principalmente a figura do repórter são comuns no mundo da ficção. A atração dos produtos ficcionais pelo jornalismo ou pela figura do jornalista se justifica, em parte, pela imagem de glamour da mídia e da profissão. Este glamour está associado à facilidade de circulação dos jornalistas pelos eventos sociais, o contato destes profissionais com personalidades e fontes de informação importantes e influentes, o poder de deter informação privilegiada e a impressão passada de que o jornalista é um ser culto e sábio. Os próprios profissionais ajudaram na consolidação dessas representações e, assim, influenciaram também a criação destas personagens em tantas obras.

A atividade profissional do jornalista apresenta requisitos para ser utilizada nas tramas das narrativas ficcionais. Berger (2002) lista alguns, como a localização de problemas, a investigação de causas, a descoberta de fatos e a apresentação de soluções. Ou seja, a personagem do jornalista pode atuar para resolver a trama ficcional. Se um acontecimento precisa ser investigado ou descoberto, a figura do jornalista pode cumprir muito bem com este papel. “Os personagens cinematográficos são construídos através de ações (ações perspicazes, inteligentes e de atuação) quando acompanham, interferem e solucionam questões no filme” (BERGER, 2002, p. 15). O encerramento do papel do jornalista nas ficções se dá, por exemplo, com a publicação das matérias, a impressão do jornal ou até a imagem da manchete nas bancas de jornal, conectando a ação do jornalista com a trama.

Outro uso dos profissionais de jornalismo nas obras de ficção é o de mostrar os bastidores e trazer o conhecimento dos fatos em primeira mão. Detendo antes as informações, a personagem jornalista pode levar o público aos acontecimentos e seus desdobramentos antes que a notícia vá para as páginas do jornal ou aos programas de TV.

Esta é mais uma das tantas razões que explica a quantidade de filmes sobre jornalismo: eles contam histórias acontecidas e, ao mesmo tempo, contam o processo de como os jornalistas chegam aos acontecimentos e de como estes são transformados em notícia.

Todos conhecemos os acontecimentos através da mídia, com os filmes sobre jornalismo, sabemos também de como os acontecimentos tornaram-se notícia (BERGER, 2002, p. 16).

A representação dos jornalistas no mundo da ficção se dá quando desempenham tanto o papel de herói quanto o de vilão. Nos universos dos quadrinhos, dois exemplos simbolizam as representações dos jornalistas como super-heróis: o repórter Clark Kent, disfarce do Super-Homem, e o foto-jornalista Peter Parker, ocupação do Homem-Aranha.

As façanhas do herói devem afirmar uma verdade na qual o grupo social a que pertence acredite. Portanto, cabe ao grupo social validar o heroísmo. O herói busca apresentar a verdade acima de tudo, tem um compromisso ético com seu público, zela pela liberdade de expressão e traz informações isentas e objetivas. O jornalista-herói foi representado em algumas obras, como em *Todos os homens do Presidente* (*All The President's Men*, 1974), de C. Bernstein e B. Woodward, que traz a cobertura do escândalo Watergate<sup>9</sup>. Esse caso, baseado na realidade e no trabalho de dois jornalistas, representa o profissional que põe o trabalho acima de tudo e busca a verdade incansavelmente. O livro virou filme com o mesmo título, lançado em 1976.

No cinema norte-americano, as possibilidades de heróicização das personagens se dão desde os clássicos filmes *western* até as histórias policiais. O indivíduo jornalista é retratado como um sujeito com qualidades, como senso de justiça e de verdade, noção de oportunidade e revelador da verdade, como no filme *O Homem que Matou o Facínora* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962). No gênero policial, a representação é associada à imagem de um detetive. O jornalista precisa buscar e descobrir a verdade e perseguir os criminosos. O prolongamento da figura do detetive se dá no aspecto investigador e aventureiro do jornalista, que corre riscos para cumprir com sua atuação profissional.

Por outro lado, como destaca Berger (2002), as representações do jornalista funcionam tanto para o bem como para o mal. A interpretação negativa vem quando a personagem desempenha o papel de vilã, como pessoa ambiciosa e mal intencionada. Nas narrativas policiais, os jornalistas buscam a eficiência de descobrir a identidade do criminoso e até mesmo intervir com ações imprudentes. O jornalista-vilão, ou “bandido”, é apresentado como aquele profissional sem ética ou caráter que faz o que for necessário para atingir seus objetivos e buscar a notícia exclusiva. Um dos maiores exemplos dessa personagem vilão é encontrado no filme

---

<sup>9</sup> Em 1972, a sede do Comitê Nacional Democrata, localizada no complexo de prédios Watergate foi assaltada. Dois repórteres do Washington Post, Bob Woodward e Carl Bernstein investigaram durante meses o assalto e encontraram ligações da Casa Branca ao crime. Uma fonte, o ex-vice presidente do FBI, revelou aos dois jornalistas que o então presidente Richard Nixon sabia das operações ilegais. Dois anos depois, Nixon renunciou após a comprovação de seu envolvimento.

*O Abutre* (Nighcrawler, 2014), que narra a história de um homem que decide tornar-se repórter cinematográfico visando o lucro e que comete crimes e toma atitudes antiéticas para conseguir “a melhor imagem”.

Travancas (2003) comenta que a representação do repórter vilão é muito presente na ficção. São histórias que mostram uma personagem sem caráter, próxima ao crime e colocando a carreira acima de tudo, sem hesitação. Na literatura, de uma maneira ampla, o jornalista não é o herói. É ambicioso, não se preocupa com o bem comum, é sedutor e boêmio. Alguns romances em particular apresentam essa construção, conforme aponta Travancas: *Bel ami*, de Guy de Maupassant, *Adeus Princesa*, de Clara Pinto Correia e *O Voo da Rainha*, de Tomás Eloy Martinez.

Em *Bel ami*, publicado em 1886, é contada a história de George Duroy, que começa a trabalhar como jornalista buscando mudar sua vida pobre. Mesmo sem saber construir notícias, é contratado pela sua ambição e poder de sedução. É incentivado pela esposa de Forestier, seu amigo que lhe deu o emprego, e constrói uma trajetória de sucesso, tanto profissional quanto pessoal. Para alcançar o que deseja, Duroy não se preocupa com questões éticas, nem trata o jornalismo como missão ou paixão; a profissão é um apenas um meio para adquirir poder e influência dentro da sociedade. As notícias escritas por ele, em parceria com seus colegas, não buscam a veracidade dos acontecimentos. As consequências do que será publicado também não aparecem como preocupação da personagem. “As rotinas deste profissional demonstram o quanto ele valoriza o lugar que conquistou na sociedade graças ao jornalismo, ao mesmo tempo em que despreza seu ofício” (TRAVANCAS, 2003, p. 3).

A obra *Adeus, princesa*, de Clara Pinto Correia, traz a história de um assassinato no interior de Portugal, contado pela cobertura jornalística de um estagiário e de um fotógrafo vindos de Lisboa por causa do crime. Publicado em 1989, apresenta personagens descontentes com suas realidades e profissões. O único que se esforça em seu trabalho é o estagiário, apresentado como inexperiente e que busca crescer na carreira, mas que, ao fim da cobertura, decepciona-se com a versão final da reportagem e com o rumo que as coisas tomaram. Seu colega fotógrafo usa da experiência profissional e pessoal que acumulou para dizer ao jovem que esse momento de desapontamento sempre chega aos jornalistas: “Há sempre um momento bestialmente doloroso em que vocês descobrem que o que escrevem nunca é o que as pessoas envolvidas gostariam que tivessem escrito” (CORREIA, 2001<sup>10</sup>, apud TRAVANCAS, 2003, p. 5).

---

<sup>10</sup> CORREIA, Clara Pinto. *Adeus, princesa*. RJ: Rocco, 2001.

Do escritor argentino Tomás Eloy Martínez, *O Voo da Rainha* foi lançado no Brasil em 2002 e pertence à coleção “Plenos Pecados”, da editora Objetiva. Martínez escreveu sua obra pensando no pecado capital da soberba. Sua história é baseada na vida de um jornalista que acaba adquirindo poder e tomando decisões questionáveis.<sup>11</sup> Camargo é um profissional bem sucedido, mas que enfrenta dificuldades na sua vida pessoal, principalmente no que se refere ao aspecto amoroso. Vivendo em Buenos Aires, Camargo se dedica completamente ao seu jornal. Todas as decisões editoriais são tomadas por ele e sua ambição faz com que ele se disponha a tudo para conseguir o que quer. A alteração na sua vida acontece quando se apaixona por uma repórter e ela o abandona. Camargo, então, usa seu poder e a influência de seu jornal para tramar uma vingança contra a amada. O jornalismo é associado à arrogância e à presunção, onde repórteres, editores e o próprio Camargo não se importam com questões éticas e, sim, com seus objetivos pessoais.

Para Travancas (2003), cada uma dessas obras, com suas particularidades e distinções, constroem uma representação desencantada dos jornais e dos jornalistas. Não há espaço para o jornalista herói, mas para o vilão, que busca se beneficiar e obter status e poder. Os espaços construídos para estes personagens geralmente são urbanos, com a cidade figurando como ambiente de maior diversidade, onde o jornalista transita por áreas distintas, traçando o mapa dessas regiões. A realidade urbana apresenta características que se misturam ao jornalismo. Simmel (1979<sup>12</sup>, *apud* Travancas, 2003) traz como particularidades dos indivíduos da cidade a superficialidade, o anonimato, as relações passageiras, a sofisticação e a racionalidade. A cidade determina um novo modo de vida, novas relações sociais e uma ampliação das ocupações resultantes do desenvolvimento técnico associado ao transporte e à comunicação. O “jornalista cidadão do mundo” atravessa fronteiras e tem acesso livre aos lugares e às fontes, desde oficiais, como autoridades do governo e da polícia, até marginais, pertencentes a submundos. Essa ampla circulação e convivência traz ao repórter o contato com diferentes segmentos da sociedade no seu dia a dia. Essa vivência, como afirma Travancas (2003), se torna marcante para a obtenção de status social:

O jornalista está atrás de um “furo” que nada mais é do que a possibilidade de diferenciação dentro da profissão, de individualização, de conquista de notoriedade e, portanto, de escape do anonimato, o que significará ter seu nome impresso na primeira página do jornal e ser reconhecido pelos colegas e pela sociedade (TRAVANCAS, 2003, p. 6).

<sup>11</sup> Travancas (2003) lembra que “o livro faz referência explícita ao caso do diretor do jornal O Estado de São Paulo, Antonio Pimenta Nezes, que em 2001, depois de ter contratado e promovido a namorada, a assassina por não ter suportado ser abandonado por ela”.

<sup>12</sup> SIMMEL, Georg. **A metrópole e a vida mental**. VELHO, Otávio (org). O fenômeno urbano. RJ: Zahar, 1979.

A relação do cinema com o jornalismo apresenta também outra interface: diretores, produtores e roteiristas são muitas vezes jornalistas. Profissionais intercambiáveis que usam suas experiências como inspiração. O filme mais característico sobre jornalismo, *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), foi escrito por um jornalista: Herman J. Mankiewicz. Inspirada na vida do jornalista William Randolph Hearst e dirigido por Orson Welles, a produção norte-americana conta a história de Charles Kane, homem rico e dono de um jornal. Kane usa sua publicação para denunciar políticos corruptos, assim interpretando a figura do jornalista íntegro que busca informar a população. No entanto, logo Kane passa para o outro lado, tornando-se político e candidatando-se a governador. Quando perde as eleições - com a descoberta de um envolvimento romântico extraconjugal -, vemos Kane usar seu poder e influência em busca de benefícios próprios. Não bastava informar a população, a participação que Kane buscava era entrar no imaginário de seus leitores, influenciando suas escolhas políticas. O crescimento da comunicação de massa nos Estados Unidos na década de 1940 só faz com que Kane queira construir seu império de comunicação. A representação da figura do jornalista nessa obra é de alguém que busca o poder e o ganho pessoal acima da informação e do bem da sociedade.

Em uma adaptação da Broadway ao cinema, *A Primeira Página* (*The Front Page*, 1974) mostra a dinâmica entre profissionais. Por um lado, a rivalidade entre repórteres em suas descobertas e por outro o conflito entre chefe de redação e repórter. A construção dramática dos personagens, como aponta Berger (2002), coincide com a definição do imaginário do jornalista. As figuras apresentadas no filme fazem de tudo para vencer seus jogos de poder, trabalham em troca de favores, estão dispostas a distorcer os fatos para driblar a concorrência e seriam preguiçosas intelectualmente.

*A Montanha dos Sete Abutres* (*Ace in the Hole*, 1951) talvez seja a obra cinematográfica que melhor mostra a figura do “jornalista-vilão”. O filme confirma o jornalista como “um sujeito cínico e sem princípios, bem como charmoso e sedutor” (BERGER, 2002, p. 27). Na trama, o personagem de Kirk Douglas, Charles Tatum, interfere no acontecimento (um acidente em uma mina onde há um homem preso) e põe em risco a vida da fonte com o objetivo de que a notícia renda por mais dias. O repórter atrasa deliberadamente o resgate para poder continuar fazendo a cobertura e atrair a grande imprensa e curiosos. As habilidades profissionais como a credibilidade que o repórter constrói, a sua capacidade de contar histórias e de convencer, o processo de tomada de decisões e a falta de escrúpulos apresentada por Charles são os destaques dados na construção do enredo. As consequências da sua cobertura o alcançam, junto com um momento de avaliação e reflexão do personagem.

Tais obras de ficção contribuem para a criação de um imaginário coletivo sobre a figura do jornalista. Como vilão, as características físicas também compõem essa representação: a aparência é ligada ao desleixo e a um estilo de vida de consumo de álcool e cigarro, além da personalidade pessimista e solitária. O jornalista normalmente não apresenta laços familiares com o passado, pois sua vida é dedicada ao trabalho, reforçando “a ideia da profissão para independentes, solitários e destemidos (pois não têm nada a perder)” (BERGER, 2002, p. 31). Essa imagem é construída pela literatura, teatro, cinema e televisão e atinge também a produção de séries televisivas que, embora busquem produzir novos materiais, se alimentam do imaginário do público para criar laços e possibilitar reconhecimento nos personagens retratados.

São diversos os seriados que contam com a participação de um jornalista ou repórter no enredo, ou pelo menos participando de determinados episódios. Alguns exemplos valem a pena ser citados. Na série *Demolidor (Daredevil, 2015)*, adaptada do mundo dos quadrinhos da Marvel, um premiado jornalista investigativo atua para revelar a verdade sobre crimes que ocorrem na cidade; inclusive, o jornal em que trabalha conta com funcionários infiltrados se passando por poderosos criminosos. Na segunda temporada do seriado dramático *The Fall (2013)*, um jornalista, preocupado em contar uma boa história sobre os crimes cometidos por um serial killer, repassa as informações obtidas com autoridades e fontes para outro criminoso da cidade, o que acaba atrapalhando as investigações e mudando o rumo das ações da trama. Na primeira temporada da série *Hannibal (2013)*, uma jornalista inescrupulosa obtém informações de forma ilícita e provoca atos violentos ao repassar informações privilegiadas a parentes de vítimas, suas ações têm como consequências mais violência e morte. Em *House of Cards (2013)*, as relações entre políticos e jornalistas aparecem nas três temporadas de diferentes formas. Na primeira, exibida em 2013, uma ambiciosa jornalista se envolve sexualmente com um político importante, e ambos adquirem vantagens profissionais desse relacionamento através da troca de informações. Em *Narcos*, que estreou em 2015, uma jornalista de TV se envolve com o narcotraficante Pablo Escobar e atua mediando encontros entre ele e políticos importantes. Além de fornecer informações ao grupo de traficantes, a jornalista chega antes de todos aos acontecimentos que envolvem os conflitos entre os criminosos por ter acesso direto às fontes. Já a série *The Newsroom (2012-2014)* mostra a rotina de uma redação de um telejornal diário. A figura principal é o apresentador do jornal que, juntamente com sua produtora executiva e uma equipe da redação, luta diariamente para fazer um “bom” noticiário, apesar da realidade corporativa que visa somente o lucro. Os episódios giram em torno da produção do telejornal com acontecimentos reais, como a morte de Osama

Bin Laden, como pano de fundo. Estes são apenas alguns exemplos das dezenas de seriados que apresentam referências ao jornalismo ou contém personagens interpretando jornalistas. Isso mostra a inserção e a importância do jornalismo no imaginário ficcional.

### 3.1 Séries televisivas

A produção norte-americana domina o mercado de seriados, atualmente em grande expansão mundial. Os Estados Unidos é o país que mais produz e exporta séries; na temporada de 2013/2014 foram exibidas 302 séries: 150 em canais abertos, 120 nos canais a cabo, 30 para canais com assinaturas especiais que exibem programação exclusiva, como o HBO, e duas para serviços de vídeo por demanda, que seriam os serviços de *streaming*, como Netflix, HBO Go e Hulu<sup>13</sup>.

Diversos canais e estúdios optam por diferentes formatos. Normalmente, a duração varia entre uma hora (com ou sem intervalos) e meia hora (com intervalos). Há dois períodos no ano em que as temporadas estreiam: junho e setembro. As séries mais famosas costumam ser veiculadas no período de setembro a maio, com interrupções. Geralmente, apenas um episódio é exibido por semana nos canais de televisão.

No Brasil, a maior parte das produções importadas é norte-americana e as séries se fazem presente em canais abertos e fechados. Dubladas ou legendadas, elas costumam ser transmitidas com atraso de, no mínimo, uma semana. As séries mais atuais são normalmente exibidas no Brasil através da televisão a cabo, restringindo mais o público. Na TV aberta, algumas produções nacionais também se fazem presentes, principalmente pela Rede Globo, em formatos semelhantes aos das séries norte-americanas, como *Dupla Identidade*, exibida em 2014.

A importação de seriados dos EUA começa no Brasil no início da atuação da televisão brasileira, na década de 1950. Com a falta de volume na produção local, as emissoras transmitiam conteúdo vindo dos Estados Unidos, trazendo também a divulgação da cultura e dos valores norte-americanos. A categorização simplificada desses produtos pode dar-se entre comédia e drama. As comédias normalmente são focadas no cotidiano de uma determinada família ou grupo de amigos. Já os dramas, assim como aponta Furuzawa (2013), são mais

---

<sup>13</sup> Pesquisa feita pelo site Statista, com informações das emissoras dos Estados Unidos coletados pelo IDATE. O período da pesquisa foi entre setembro de 2013 a maio de 2014. <http://www.statista.com/statistics/320959/number-of-series-produced-tv-usa/> acesso em 27/08/2015.

multifacetados, abordando uma quantidade de temas diversificados, incluindo tramas centradas em médicos ou policiais.

As séries se colocam em uma posição de menor televisividade do que telejornais e jogos, pois, segundo Jost (2012, p. 24), esses produtos “só podem ser concebidos no fluxo incessante da televisão, essa torneira de imagens e sons”. Já os seriados podem ser acompanhados fora desse fluxo, por *streaming*, DVD ou gravações.

As séries são produzidas em temporadas e renovadas de acordo com o sucesso ou continuação da história. Para Jost, o sucesso de uma série diz mais sobre o ganho simbólico que ela traz aos espectadores do que aos procedimentos de produção que usa, como processos visuais, narrativos e retóricos. O modo de produção das séries norte-americanas faz com que elas pareçam próximas aos espectadores de diferentes países. “Elas se fundem em ideologias transnacionais, lugares comuns (...) como o complô, a rejeição das elites, colocando em destaque as manipulações” (JOST, 2012, p.29). As reações das personagens, motivadas por seus objetivos, as coloca em posições que o espectador possa se identificar.

O realismo se coloca como traço fundamental, principalmente nas séries policiais. A verossimilhança, a intuição de uma verdade, é o que cativa o espectador. Nesse sentido, Alain Badiou (2002<sup>14</sup>, *apud* FURUZAWA, 2013, p.115) traz que “a ‘semelhança’ com o real só é exigida na medida em que envolve o espectador da arte de ‘agradar’, ou seja, em uma identificação, a qual organiza uma transferência, e, portanto, uma disposição das paixões”.

A concepção da atualidade também é usada pelos roteiristas americanos para dar um acesso universal às séries com o conceito de persistência. “É atual aquilo que persiste, aquilo que os telespectadores, sejam eles americanos ou não, sentem como contemporâneo” (JOST, 2012, p. 29). Os telespectadores buscam encontrar nos mundos construídos pelas séries uma familiaridade reconfortante de uma realidade que possa ser compartilhada, como as contradições humanas que conhecemos.

Outra característica das séries americanas atuais é a de retratar profissões e transmitir seu saber-fazer. A maioria das séries exibidas tem uma profissão em destaque, sejam os policiais em *Law & Order* (1990), médicos em *Grey’s Anatomy* (2005) e *House* (2004), advogados em *The Good Wife* (2009) e *Suits* (2011) ou até físicos, como em *The Big Bang Theory* (2007). Mostrando o saber-fazer desses grupos sociais, os autores das séries contemporâneas usam alguns métodos para fazer o público acreditar no conhecimento das personagens: uso de jargões profissionais, termos específicos, fórmulas ou descrições de

---

<sup>14</sup> BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

sintomas e doenças. O conhecimento pode ser parcial ou as falas podem ser apenas aproximações, mas esses trechos preenchem o desejo de saber do telespectador, de conhecer além, de emergir em diferentes realidades. O conteúdo dessas séries sugere que essas narrativas também podem ser um meio de aprendizagem e que “o conhecimento que elas abordam é bem mais extenso do que aquele fornecido pela cultura oficial” (JOST, 2012, p. 46).

Dentro dessas séries voltadas a mostrar o cotidiano de uma profissão, a recorrência das séries policiais demonstra o interesse do público em questões atuais. Nichols-Pethick (2012) afirma que histórias policiais vão além da disputa entre o bem e o mal. “Elas responderiam a algumas das nossas mais prementes preocupações sociais: preocupações sobre como imaginamos e mantemos um senso de comunidade em uma sociedade vasta e muitas vezes alienante, e também sobre nossos direitos e responsabilidades como cidadãos” (p. 113).

Para compreender melhor as ficções televisuais, o canadense Northrop Fyre (1969<sup>15</sup>, *apud* JOST, 2012) definiu modos ficcionais: o mimético alto e o mimético baixo. O modo mimético alto aparece em ficções que apresentam um “herói em grau superior, em relação aos outros homens, mas não ao seu ambiente” (JOST, 2012, p. 34). Esse modo aborda a definição mais comum de herói: uma pessoa que se parece com as outras, mas que possui qualidades especiais. Os policiais clássicos entram nessa categoria, bem como os heróis de séries como *The Mentalist* (2008) ou *Lie to me* (2009) que são possuidores de dons quase paranormais, o que os coloca acima de seus ambientes.

O modo mimético baixo aparece nos produtos ficcionais que se desenvolvem a partir de roteiros sobre personagens iguais aos seres humanos e ao seu ambiente. Nessa categoria estão as séries nas quais os heróis oscilam entre sua vida profissional e privada. Segundo Jost (2012), a maioria das séries conta a trajetória de personagens utilizando o modo mimético baixo, identificando-se com o realismo e permitindo que cada um dos telespectadores se reconheça em alguma personagem. O que atrai o público, então, não é o retrato fiel da realidade, mas encontrar um modo de narração ou um discurso com o qual estamos acostumados. Reconhecer em uma personagem os percursos da vida, as dificuldades e descobrir junto com ela como contornar os problemas.

As narrativas dos seriados também costumam atribuir funções sociais às suas personagens. Ou elas estão envolvidas no trabalho, ou estão em crises nos relacionamentos, ou ainda tentam resolver questões sociais. Por isso, Jost (2012) classifica as séries quanto aos quesitos pessoal, social e profissional.

---

<sup>15</sup> FYRE, Northrop. **Anatomie de la critique**. Paris: Galimard, 1969.

Na esfera pessoal, aspectos da vida privada das personagens são ressaltados, como a busca de realizações, felicidade e equilíbrio. *Sex and the City* (1998), *Desperate Housewives* (2004) e *Modern Family* (2009) são alguns exemplos de shows que apresentam a vida íntima e pessoal das personagens como plano principal.

As séries centradas na sociedade apresentam personagens que confrontam o funcionamento ou buscam uma forma de sobreviver dentro da comunidade em que estão inseridas. “A questão central da intriga não é somente o destino individual, mas, e prioritariamente, a sociedade, seu funcionamento ou sobrevivência” (JOST, 2012, p.48). Séries prisionais, como *Orange Is The New Black* (2013) e *Prision Break* (2005), e séries de ação, como *24 Horas* (2001) e *Heroes* (2006), se encaixam nessa categoria.

As ficções centradas na vida profissional usam o aspecto pessoal apenas como um pano de fundo ou uma fonte de conflitos nos quais os heróis modulam suas identidades para serem capazes de resolver os problemas relacionados aos seus trabalhos. *Law & Order: SVU* e outras séries policiais se encaixam nessa perspectiva. Algumas séries ambientadas em hospitais ou centradas em escritórios também apresentam essas características. Os heróis que habitam as séries centradas na vida profissional têm suas motivações reveladas ao decorrer da trama. Eles têm em comum o fato de ter vivenciado algum acontecimento traumático que possa ou não ser conhecido pelas outras personagens que o cercam. Nas séries policiais, esse segredo é o que os leva a colocar seus dons a serviço da polícia. “O herói é movido por um segredo que lhe confere ao mesmo tempo a motivação e o dom para descobrir o segredo do outro” (JOST, 2012, p. 62).

O uso de personagens recorrentes, interpretadas pelos mesmos atores, permitem que o público crie laços e simpatize com os heróis. Nas séries atuais, esses heróis precisam ser mais realistas e devem deixar que o público consiga colocar-se no lugar deles. “O espectador se afeiçoa a seu herói e espera com expectativa a cada semana um novo episódio” (FURUZAWA, 2013, p. 116).

A personalidade dos heróis atuais é baseada nessas experiências transformadoras e formadoras que lhes permitem uma comunicação com outras personagens. “Eu sei o que você está passando” ou “eu entendo” são frases comumente utilizadas pelos heróis para criar vínculos e dividir suas vivências. Em *Law & Order: SVU*, a motivação que levou a personagem Oliva Benson a trabalhar na Unidade de Vítimas Especiais é a sua história de vida. A mãe da personagem engravidou através de um estupro e, com essa experiência e vivência, Olivia busca ajudar e consolar as vítimas. A revelação é feita nas primeiras temporadas, mas com a troca de parceiros e de promotores, Olivia conta sua história sempre que sente ser necessário,

principalmente quando tem a intenção de criar laços com as vítimas. Histórias sobre a trajetória dos detetives, como o problema de alcoolismo do Capitão Cragen e do vício em jogos da Detetive Amanda Rollins, são resgatadas em episódios específicos, buscando criar a identidade pessoal das personagens e fazer com que o público consiga se relacionar com elas e entender a formação desses heróis em suas vidas profissionais. As séries policiais produzidas atualmente buscam uma imersão na vida e na verdade cotidiana dos oficiais, detetives e comandantes.

O sucesso dessas séries estaria, segundo Jost (2012), na capacidade de fornecer compensações simbólicas. As séries americanas conseguem trazer uma consolação para a perda de transparência nas sociedades democráticas. Se o processo policial não é conhecido pela população de forma geral, é através das séries que esse conhecimento é adquirido. As mentiras são desmascaradas e o espetáculo oferece uma verdade com face humana. No gênero policial, a conquista do espectador se justifica também pela relação que estabelece com a narrativa, buscando nela “sanar suas preocupações com a segurança ou buscar um senso de justiça” (FURUZAWA, 2013, p. 113).

A capacidade de refletir a sociedade de uma forma realista não está no centro da discussão; embora profissionais possam atestar que a agilidade com que os acontecimentos são desenvolvidos e os métodos utilizados não são os mesmos que os policiais usam nas ruas, a compensação simbólica chega ao telespectador, que absorve o conteúdo da série como verdadeiro e transparente.

### 3.2 Narrativas policiais televisivas

O gênero policial se faz presente desde a literatura do século XIX, passando pelo cinema e pela televisão, até chegar às séries. Nos produtos televisivos, a estrutura costuma ser de histórias independentes entre si a cada episódio apresentado. Cada novo episódio possui um enredo principal completo, com início, meio e fim, e tramas secundárias que são desenvolvidas durante as temporadas da série. Enquanto as tramas principais usualmente não se estendem entre um episódio e outro, as tramas secundárias são utilizadas para contar a vida pessoal das personagens e ser o elo entre uma temporada e outra.

Segundo denominação de Jean-Pierre Esquenazi (2011<sup>16</sup>, *apud* FURUZAWA, 2013), as séries que possuem essa estruturação são chamadas de *police procedurals* ou séries nodais. Cada episódio começa com um crime em andamento ou com a sua descoberta, os policiais

---

<sup>16</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Editora Texto & Grafia, 2011.

chegam à cena do crime, processam as evidências, questionam as testemunhas, lidam com as possíveis reviravoltas do caso e, geralmente, conseguem uma confissão do criminoso. A franquia *Law & Order* se encaixa nessa classificação.

Em oposição a este formato, outras séries policiais são evolutivas, ou seja, desenvolvem a trama principal durante toda a temporada e as histórias secundárias são usadas como pano de fundo para fechar os episódios. A série *Dexter* (2006) pode ser classificada como evolutiva, pois a história principal é mais semelhante a uma telenovela, sem a aparição de casos novos a cada episódio.

Além do formato dos episódios, há também a maneira como as séries são conduzidas. Carlos (2006<sup>17</sup>, *apud* FURUZAWA, 2013) aponta que as séries podem ser do tipo *plot-driven*, *character-driven* ou *ensemble show*. Quando a série é conduzida pelos acontecimentos da trama, ela se encaixa na denominação *plot-driven*. *Law & Order* está nesse quadro, pois o andamento das temporadas é definido pela trama, os crimes que acontecem e o acompanhamento dos processos são o que desenrola os episódios e conseqüentemente as temporadas. Quando a série é *character-driven* a narrativa acompanha o desenvolvimento psicológico das personagens. É a maneira como elas reagem que determina o andamento da temporada. *Breaking Bad* (2008) é uma trama conduzida pela maneira com que seu personagem principal vai mudando de personalidade. Nos *ensemble shows*, as tramas são desenvolvidas por episódios, mas também há tramas secundárias, que dizem respeito a alguma personagem específica que, em determinadas ocasiões, viram tramas principais, podendo ser desenvolvidas ao longo de uma ou mais temporadas. É também o caso de *Law & Order: SVU*, onde a vida pessoal dos detetives é explorada ao longo da série e eventualmente viram histórias principais de episódios. Os problemas pessoais do Detetive Elliot, citados em tramas secundárias, ganham episódios próprios para serem explorados. A questão do vício em jogos da Detetive Amanda recebe atenção maior quando três episódios em diferentes temporadas trazem essa trama para o plano principal.

### 3.3 *Law & Order: Special Victims Unit*

O seriado *Law & Order: Special Victims Unit* começou a ser exibido em 1999 nos Estados Unidos pela emissora National Broadcasting Company, NBC. A série é criada e produzida pelo ganhador do Emmy Award, Richard ‘Dick’ Wolf, especializado em séries

---

<sup>17</sup> CARLOS, Cássio Starling. *Em tempo real: Lost, 24 Horas, Sex and The City e o Impacto das Novas Séries de TV*. São Paulo: Alameda, 2006, p. 27.

criminais, como *Miami Vice* (1984), toda a franquia *Law & Order*, *Chicago Fire* (2012) e *Chicago PD* (2014). Ambientado e filmado na cidade de Nova Iorque, *Law & Order: SVU* retrata a rotina do esquadrão policial responsável pelas vítimas especiais e crimes sexuais. São atendidas vítimas de abuso sexual, violência doméstica, maus tratos infantis, abandono de menor e vítimas portadoras de necessidades especiais. Cada episódio tem seu diretor e seus escritores. Embora os escritores sejam mais recorrentes, os diretores têm grande rotatividade. Por exemplo, na décima quinta temporada, exibida entre os anos de 2013 e 2014, enquanto a dupla de escritores Warren Leight e Julie Martin foram responsáveis por 15 episódios, o diretor Alex Chapple foi o único a participar de 4 episódios, seguido por Michael Slovis que dirigiu 3. Outros três diretores foram responsáveis por dois episódios cada e mais onze diretores participaram da décima quinta temporada, com um episódio dirigido por cada um.

*Law & Order: SVU* é um *spin off* (série baseada em série) da franquia *Law & Order*, também de Wolf. Foi ao ar entre 1990 e 2010, com 20 temporadas. No mesmo estilo da série original, os episódios são frequentemente tirados das manchetes de jornais ou inspirados em histórias reais que receberam atenção da mídia. Em setembro de 2015, estreou a 17ª temporada de *Law & Order: SVU*. Até o presente momento, a série conta com 16 temporadas e 366 episódios.

No Brasil, a série é exibida pelo canal pago Universal Channel. Nos Estados Unidos a audiência tem justificado a produção da série. O episódio de estreia da décima quinta temporada contou com 9,58 milhões de telespectadores, de acordo com o relatório Nielsen, sistema de medição de audiência desenvolvido pelo Nielsen Media Research, utilizado nos Estados Unidos.

A franquia *Law & Order* é desenvolvida de uma maneira *plot-driven*, que permite que o telespectador comece a acompanhar a série a partir de qualquer episódio. *Law & Order: SVU* apresenta, também, características de *ensemble show*, com uma dinâmica que prioriza o desenvolvimento de uma trama por episódio.

A tradução para o português do nome da série nos apresenta a divisão dos episódios. ‘Lei e Ordem’ são representadas na figura dos promotores e dos policiais. Cada episódio começa com a descoberta de um crime, passando pelo acompanhamento das vítimas, a busca pelos agressores e a interrogação dos suspeitos, tudo ao comando dos detetives, responsáveis pela ‘ordem’. Depois, o caso é resolvido perante a ‘lei’, com a condução do caso ao tribunal que irá dar o veredito final. Dessa maneira, cada episódio tem seu início, meio e fim, mostrando ao longo dos acontecimentos as técnicas da polícia, dos promotores, dos advogados e o

funcionamento do sistema penal e judiciário norte americano. A história também é traçada através da vida pessoal dos detetives, personagens principais do seriado, permitindo àqueles que assistem à série em ordem cronológica acompanhar o lado íntimo dos detetives.

Quando lançada em 1999, a série apresentava como personagem de destaque o Detetive Elliot Stabler e, na sequência, sua parceira, Oliva Benson. Elliot era interpretado pelo ator Chris Meloni, que permaneceu na série até o final da 12ª temporada. Elliot representava o estereótipo do detetive másculo e bruto, que utilizava sua força física sempre que considerava necessário. Sua dedicação ao trabalho prejudicava o convívio com a família, trama essa que era desenvolvida em segundo plano durante as temporadas.

A atriz Mariska Hargitay interpreta o papel da Detetive Olivia Benson desde a estreia do seriado até os dias de hoje. Na 15ª temporada chegou a dirigir e atuar em um episódio. Mariska já venceu um Emmy e um Globo de Ouro por sua atuação na série. Sua personagem tem um passado conturbado que a motiva a permanecer na Unidade de Vítimas Especiais. Como citado anteriormente, Olivia é fruto de estupro, e a difícil relação que teve com sua mãe a aproxima das vítimas. O desenvolvimento da personagem é mais aparente com a troca de parceiros na 13ª temporada. Olívia passa a receber o foco principal, e, com isso, suas ações são acompanhadas mais de perto, permitindo o crescimento da personagem.

O Detetive Nick Amaro passa, a partir do início da 13ª temporada, a ser o novo parceiro da detetive. Interpretado por Danny Pino, Nick é apresentado como uma versão mais suave do ex-parceiro Elliot. Sua falta de experiência com crimes sexuais o faz levar os casos com mais cautela e questionamentos. Sua história pessoal é explorada enquanto ele enfrenta o divórcio e a descoberta de um filho.

Outros detetives incluem o Odafin “Fin” Tutoula (interpretador pelo ator Ice T) e Jonh Munch (Richard Belzer). Fin entra na série na segunda temporada, no ano de 2000, e sua experiência com o departamento de Narcóticos lhe permite uma compreensão maior sobre crimes com envolvimento de drogas. John Munch, que está desde a primeira temporada, é seu parceiro. Sendo o mais velho entre os detetives, é apresentado como o detetive desconfiado e meticuloso. No decorrer do seriado, Munch torna-se sargento e se aposenta no quinto episódio da 15ª temporada. A partir do 13º ano de exibição da série, a nova parceira do Detetive Fin passa a ser a Detetive Amanda Rollins, interpretada pela atriz Kelli Giddish. O passado da personagem começa a vir à tona no decorrer das temporadas, mostrando seu problema com vícios e a relação dependente com sua irmã mais nova.

No comando do esquadrão, até a 15ª temporada, está o Capitão Donald Cragen, interpretado por Dann Florek. Cragen é a figura paterna da Unidade. Deposita sua confiança em seus detetives, permitindo que eles tenham autonomia dentro do departamento. Quando decide se aposentar, incentiva a Detetive Olivia a se tornar sargento para que ela possa comandar o escritório. Com a saída de Cragen da série, Oliva passa a ser a responsável pela unidade, também assumindo uma posição de figura materna dentro da série.

Em relação à promotoria, a rotatividade dos personagens é maior. Enquanto os detetives da Unidade sofrem pequenas alterações, diversos atores desempenharam o papel de promotor responsável pelo esquadrão. As entradas e saídas são justificadas pelas personagens por motivos pessoais e políticos, como eleições ou até esgotamento psicológico dos promotores em lidar com casos tão complexos e difíceis como os da Unidade de Vítimas Especiais.

As promotoras que ficaram mais tempo foram Alex Cabot (Stephanie March), que cuidou dos casos da SVU por sete temporadas entre idas e vindas, e Casey Novak (Diane Neal), responsável por seis temporadas, sendo cinco delas consecutivas. Desde 2012, o promotor responsável por processar os acusados é Rafael Barba, interpretado por Raúl Esparza e tido como “o promotor que ganha casos que ninguém quer processar”.

### *3.3.1 O jornalismo dentro de Law & Order: Special Victims Unit*

A série tornou-se renomada, com o passar dos anos, por abordar assuntos polêmicos e pesados. Estupro, abuso infantil, violência doméstica e uso de drogas são tópicos divulgados dentro do jornalismo, inclusive como maneira de alertar a população. Nas investigações, detetives e promotores usam a mídia diversas vezes para diferentes fins. Há a divulgação dos crimes, a busca por suspeitos ou pelo reconhecimento de vítimas sem nome (crianças desaparecidas, corpos encontrados sem identificação), além de alertas à população sobre ataques em série.

O poder da mídia é demonstrado principalmente na hora em que o esquadrão opta por não divulgar determinadas informações. Pequenos detalhes dos crimes, que apenas o autor e a vítima saberiam, não são publicados para evitar que a imprensa atralhe as investigações. A ordem de manter partes das histórias em sigilo é justificada pelas personagens para que detalhes mais pesados ou íntimos sejam conhecidos apenas pelos investigadores, impossibilitando a contaminação do júri pela influência da mídia e a remota possibilidade de que alguém cometa um crime parecido tentando se passar pelo criminoso original.

Nos Estados Unidos há uma lei federal (conhecida como *Rape Shield Law*, traduzida livremente como Lei do Escudo do Estupro), instituída pelo Ato de Violência Contra a Mulher em 1994, que protege a identificação de vítimas de estupro e proíbe a publicação de seus nomes em veículos midiáticos. O nome das vítimas não é divulgado e, principalmente com vítimas menores de idade, é mantido sigilo.

Na série, tanto os promotores quanto os detetives informam às vítimas que, até que o caso chegue ao tribunal, suas identidades conseguem ser mantidas em sigilo, mas em casos de maior repercussão ou que despertem o interesse da mídia, a proteção não consegue ser eficaz e as vítimas acabam tendo suas identidades reveladas pelos jornais e televisão. Em situações com envolvimento de políticos ou celebridades, a divulgação, na série, é feita sem pudores e informações, fotos e vídeos acabam sendo publicados.

Nesses casos envolvendo pessoas públicas, é comum que os personagens fiquem receosos em dar depoimentos ou até mesmo prestar queixa para evitar ter sua vida exposta pelos jornalistas. Quando há o envolvimento de políticos, a tentativa de manter o sigilo é maior e amplamente solicitada pelos chefes dos departamentos, tanto policial quanto judicial.

Há alguns episódios específicos na série que apresentam a insistência dos jornalistas em burlar esse controle feito pelos departamentos; a pressão sobre os detetives é grande e até mesmo investigações paralelas são realizadas. O argumento mais utilizado pelos jornalistas diante de questionamentos e críticas à divulgação de certas informações é o uso da Primeira Emenda da Constituição dos Estados Unidos.

## 4 METODOLOGIA

Como nossa intenção é perceber e apontar aspectos da representação do jornalismo em um seriado, optamos por aplicar o método de análise crítica da narrativa, utilizando a obra de Luiz Gonzaga Motta (2013) como orientação. É por meio da trama, das personagens, do texto e da sequência de ações que *Law & Order: SVU* apresenta as construções narrativas sobre a atuação e as consequências dos jornalistas nas histórias que constituem a série.

O ato de narrar é inerente às pessoas, é uma experiência que já está enraizada na existência humana e que embasa nossas vivências (MOTTA, 2013). Os povos, as nações e as culturas foram construídos através de narrações. “Narrar é uma forma de dar sentido à vida” (2013, p. 18). É um modo de expressão universal que atravessa o cinema, a fotografia, o jornalismo, a publicidade, os seriados e todos os produtos culturais em construção. Constituímo-nos pelas narrativas e nossa moral, leis, valores, costumes e crenças são produzidos através delas. O que incluímos ou excluimos das nossas narrações vai depender de qual imagem moral queremos construir e repassar. Como salienta Motta, “a narrativa não é uma expressão ingênua, nem é uma obra fechada sobre si mesma, mas um sentido em construção” (2013, p. 12).

O senso comum que compartilhamos é de natureza narrativa. Por isso, é importante analisarmos como o jornalismo é representado em uma narrativa que atinge milhões de pessoas e que, de certa forma, vai construir uma imagem da profissão, mesmo que dentro de uma obra ficcional. O estudo das narrativas ajuda a compreender como construímos nossas autonarrações, como representamos o mundo e por que, às vezes, tentamos reconstruí-lo de maneira fiel e outras vezes o criamos; além, é claro, como traz Motta, “estudá-las para melhor contá-las” (2013, p. 27).

A enunciação narrativa é uma atitude com intenções e argumentos. A intencionalidade, - o efeito de sentido pretendido -, é transferido no ato de fala narrativo, interferindo na configuração da estória.<sup>18</sup> Já na construção do roteiro, a intenção pragmática do narrador pode ser encontrada, e o uso de recursos argumentativos com a finalidade de produzir efeitos (sensibilizar, surpreender, divertir) acompanha esse propósito.

A narratologia pode ser utilizada como um procedimento analítico para compreender mitos, fábulas, ideologias e valores subjetivos, bem como para a crítica de romances, filmes,

---

<sup>18</sup> O termo “estória” é utilizado aqui, bem como na obra de Motta, para se referir às narrativas inventivas da ficção, como contos, romances, filmes e seriados.

contos e novelas. “A análise da narrativa passa a lidar com a questão da construção dos significados, servindo para observar os valores canônicos de uma cultura e os seus desvios” (MOTTA, 2013. p. 80). Os discursos narrativos são construídos através de estratégias comunicativas e se utilizam de artefatos linguísticos e extralinguísticos para realizar suas intenções e objetivos e gerar determinados efeitos em seu destinatário.

Para que a produção de efeito da narrativa alcance o público, é indispensável que narrador e destinatário compartilhem o que Motta (2013) e alguns autores chamam de contexto extraverbal composto pelo contexto físico (coisas que estão à vista), contexto empírico (coisas que conhecem aqueles que falam, mesmo que elas não estejam à vista), contexto prático (conjuntura na qual se desenvolve o ato comunicativo), contexto histórico (circunstâncias conhecidas pelos dois) e um contexto cultural, além de compartilharem o mesmo código ou idioma. Assim, é possível observar a construção de significações na narrativa e analisar como o mundo é compreendido, representado e argumentado pelas pessoas através de seus atos narrativos.

Enquanto objeto, as narrativas apresentam três instâncias, que, sobrepostas e sem hierarquias, facilitam a compreensão do que é narrado. São elas o plano de expressão (linguagem e discurso), plano da estória (ou conteúdo) e o plano da metanarrativa (tema de fundo). Separar esses planos na hora da análise faz com que as intenções do narrador fiquem claras, podendo ser observado o que é apresentado como discurso, conteúdo e interpretação da narrativa. Na presente análise, vamos considerar estes três aspectos, observando o que os personagens dizem no plano da expressão, como o conteúdo de cada caso é apresentado no plano da estória e a construção da imagem do jornalismo no plano da metanarrativa.

A metodologia apresentada por Motta (2013) contém sete movimentos para analisar criticamente a narrativa. Eles se referem à sinopse do enredo, aos recursos discursivos do narrador, à produção de efeitos dramáticos do plano da intriga, à apresentação do conflito principal da trama e sua resolução, às personagens, às estratégias argumentativas e recursos linguísticos e extralinguísticos para obter determinados efeitos de sentido e, por fim, às metanarrativas, a “moral da história”. Estes movimentos serviram como guias da análise do nosso corpus de pesquisa.

Para essa análise foi necessário, em cada episódio assistido, “compreender a intriga como síntese do heterogêneo” (MOTTA, 2013, p. 140). É necessário que seja visualizado pelo analista onde está o início, o desenvolvimento e o fim do enredo e que sejam identificados seus conflitos, sequências e protagonistas para compreender como o narrador compôs a continuação

e a comunicação da sua estória. Partindo do pressuposto de que a narrativa é construída para atrair, persuadir, convencer ou até satisfazer a um desejo, o narrador procede de acordo com as possibilidades que tem para atingir seus objetivos. Para fazer isso, utiliza recursos discursivos presentes nas falas dos personagens além da caracterização e seleção dos atores.

O posicionamento das personagens e a maneira como os conflitos são resolvidos constituem passos importantes para que essa análise se desenvolva. É percebendo as intenções implícitas e explícitas das personagens que será possível compreender a narrativa. É no conflito dramático (Motta, 2013) que são percebidas as ações determinantes das personagens e onde são apresentados seus pontos de vista. As personagens que realizam os enfrentamentos e fazem parte do conflito são essenciais à narrativa. A sua identificação como rélicas de humanos faz com que elas assumam tipos e traços e recebam caracterizações, como uma “metamorfose de pessoa a persona” (MOTTA, 2013, p. 172) pela qual passam. O comportamento das personagens carrega a intenção do narrador, e seus papéis dentro do conflito as colocam como causadoras ou como solucionadoras. A construção de tipos auxilia na análise, no momento em que cada personagem assume uma posição. Em *Law & Order: SVU*, o Detetive Tutoula, por exemplo, encarna a figura de quem tem uma visão mais crítica da imprensa, sempre desconfiando das intenções dos jornalistas e acreditando que as verdadeiras problemáticas não são debatidas pelos jornais.

A personagem é figura central da narrativa, eixo em torno do qual gira a intriga da trama. Para o roteirista norte-americano Syd Field (2001<sup>19</sup>, *apud*, MOTTA, 2013, p. 174), “a personagem é o coração, a alma e o sistema nervoso da estória. (...) Ação é personagem e personagem é ação”. As personagens são escolhas do projeto dramático do narrador, é ele quem as faz se moverem na estória, as transforma em sujeitos simpáticos ou antipáticos, que lhes impõe conquistas ou derrotas. Interessa à análise da narrativa identificar as razões estratégicas “pelas quais a personagem possui esta ou aquela qualidade ou defeito, e principalmente porque ela age de uma ou outra maneira na estória, como resultado da premeditação enunciativa do narrador” (MOTTA, 2013, p. 177).

Nenhuma narrativa é imparcial, ingênua ou neutra. O uso de recursos linguísticos e extralinguísticos é o que vai trazer a argumentação. As estratégias argumentativas serão utilizadas para construir a imagem apresentada do jornalismo e de seus representantes. Essa alegação é feita no seriado pelas personagens de maior prestígio e credibilidade: os detetives. O que é dito por eles é tomado como real e busca despertar sentimentos na audiência.

---

<sup>19</sup> FIELD, S. **Manual do roteiro**. São Paulo: Objetiva, 2001.

As estórias apresentam os fundos morais e as razões éticas que as situam, fazendo o papel de metanarrativas. A “moral da história” se apresenta nas intrigas e conflitos seguidos das ações dos personagens, buscando produzir mudanças no estado de espírito do leitor, ouvinte ou espectador. Uma característica de *Law & Order: SVU* é a de buscar conscientizar o público sobre assuntos como violência contra mulheres, abuso infantil e preconceitos. Determinados episódios, alguns baseados em fatos reais, mostram, inclusive, que a justiça nem sempre é feita, pois os acusados pelos crimes acabam sendo absolvidos. Nossa análise dos episódios buscou identificar determinados fundos morais e éticos trazidos da participação das personagens que representam o jornalismo.

*Law & Order: SVU* apresenta em cada episódio uma narrativa própria, com início, meio e fim e o conjunto desses episódios – as temporadas – vão formando a narrativa maior da série. As representações e construções de sentidos vão sendo traçadas ao longo das temporadas, com a repetição de temas e a ênfase dada. Ao longo das temporadas do seriado, os jornalistas e a imprensa são retratados de determinadas formas, a fim de contribuir com o entendimento da narrativa. A escolha dos atores que representam os jornalistas, a sua caracterização, a quantidade de falas que lhe são atribuídas e a sua posição dentro da narrativa ao longo das temporadas vão construindo os sentidos atribuídos aos jornalistas e ao jornalismo.

Das dezesseis temporadas da série *Law & Order: Special Victims Unit*, foram selecionados para este trabalho episódios entre a 11ª e a 15ª temporadas. A escolha foi determinada por serem as últimas cinco lançadas à época do projeto, facilitando o acesso ao material na internet, principalmente pelo serviço de *streaming* Netflix<sup>20</sup>.

O início de cada temporada se dá em setembro de um ano e termina em maio do ano seguinte. A décima primeira temporada estreou nos Estados Unidos em 23 de setembro de 2009 e teve seu último episódio exibido no dia 19 de maio de 2010. A décima quinta temporada foi lançada em 25 de setembro de 2013 e encerrou em 21 de maio de 2014. As temporadas selecionadas possuem 24 episódios cada, totalizando 120 episódios assistidos por esta autora. Verificou-se que em 52 episódios há menções diretas à imprensa, aos jornais e a jornalistas. Essas citações vão desde o comentário sobre alguma publicação, críticas à imprensa e a jornalistas específicos, coletivas de imprensa, participações em programas de TV, divulgação de fotos e retratos falados e o envolvimento direto de jornalistas nos casos.

---

<sup>20</sup> Durante esse trabalho, no mês de outubro, a série foi retirada do catálogo brasileiro do Netflix, permanecendo no catálogo dos Estados Unidos.

Embora 52 episódios apresentem envolvimento com a temática da pesquisa, para possibilitar uma análise mais aprofundada selecionamos sete episódios que apresentam tramas mais específicas envolvendo a imprensa e os jornalistas. Após uma análise preliminar desses sete episódios, optamos por separá-los em três eixos temáticos correspondentes aos elementos que tiveram mais destaque nas referências ao jornalismo.

#### **4.1 Análise da narrativa**

A análise que segue apresenta uma sinopse dos episódios, o conflito principal e os fatos e diálogos que se referem aos jornalistas e à imprensa. A análise será feita em três eixos, buscando abordar diferentes representações do jornalismo e de seus profissionais dentro da série. Serão eles: os valores-notícia e as práticas profissionais; as abordagens dos jornalistas e o acompanhamento de histórias por meio do jornalismo. Através de um olhar atento aos elementos narrativos dos episódios, das personagens, ações e diálogos, procuramos chegar a determinadas interpretações relacionadas ao jornalismo e retratadas no seriado. É importante dizer que a análise que acompanha o contar e o desenrolar da trama não se prendeu somente ao assunto do eixo escolhido, mas também foram tecidos comentários e inferências sobre outros aspectos relacionados ao jornalismo conforme eles iam aparecendo na estória. Além disso, alguns episódios forneceram maior número de elementos e referências a serem analisados do que outros, por isso, não foi possível realizar uma análise totalmente simétrica ou linear do conjunto dos episódios, visto a peculiaridade e singularidade de cada estória apresentada e suas referências ao jornalismo. Também procuramos relacionar alguns pontos de análise aos estudos de jornalismo a fim de fazer entrecruzamentos entre o que se estuda a partir da realidade do jornalismo e o que é retratado na narrativa.

##### *4.1.1 Eixo 1: os valores-notícia e as práticas profissionais*

A construção da notícia percorre diversos caminhos, desde o acontecimento até a sua publicação. As escolhas são feitas já com os valores-notícia em mente, fazendo com que o jornalista e o veículo de comunicação optem por alguns acontecimentos invés de outros. A concepção da notícia é influenciada pelo jornalista e também pela empresa na qual trabalha. Nossas percepções de mundo e nossa cultura moldam a maneira como descrevemos os fatos e, por consequência, como transmitimos as informações. Mas o contexto organizacional onde está

inserido o jornalista é tanto ou mais participante na apresentação final do produto. A notícia chega a sua forma final depois de passar pelo tratamento do jornalismo e pelos processos editoriais do veículo. A construção da notícia envolve a palavra das fontes - oficiais ou não -, as imagens existentes, o envolvimento do jornalista, o espaço destinado à matéria, a aprovação dos chefes e também a linha editorial do veículo/empresa. “O jornalismo tem uma autonomia relativa e os jornalistas têm poder; os jornalistas são participantes ativos na definição e construção das notícias, e, por consequência, na construção da realidade” (TRAQUINA, 2007, p. 14).

O seriado *Law & Order: SVU*, através de suas personagens e da composição de sua narrativa, traz questionamentos sobre o processo de construção das notícias e, principalmente, sobre os valores-notícia. Dois episódios da série sinalizam dinâmicas editoriais, constrangimentos e práticas possíveis de acontecer no ambiente jornalístico. Embora pertençam a temporadas distintas, as histórias se complementam na construção dos sentidos relacionados aos processos editoriais. Da 11ª temporada foi escolhido o episódio de número 10, e da 12ª temporada, o de número 20.

#### 4.1.1.1 Episódio 10 da 11ª temporada - *Anchor*

O episódio de número 10 da 11ª temporada, intitulado “*Anchor*”, foi exibido no dia 9 de dezembro de 2009 e traz a abordagem de uma publicação – o jornal fictício *New York Ledger* – frente ao assassinato de duas crianças. O Detetive Tutoula investiga a morte de duas meninas, uma negra e outra latina, que foram assassinadas pela mesma pessoa. Pela falta de testemunhas e de evidências físicas, o detetive pede para que o caso seja divulgado na imprensa. O seu chefe, Capitão Cragen, nega veementemente, alegando que o departamento não quer chamar a atenção para esse caso, para não causar comoção do público e alarmar a sociedade. Esse posicionamento da personagem nos traz a dimensão e o poder de alcance do jornalismo, influenciando diretamente na vida da sociedade. Se a informação tem o poder de alarmar ou acalmar a população, alterando a sua realidade, ela deve sempre ser pensada com cuidado. “Os jornalistas não são simples observadores passivos, mas participantes ativos na construção da realidade. As notícias devem ser encaradas com o resultado de um processo de interação social” (TRAQUINA, 2005, p. 204). Essa percepção não vem só dos jornalistas. As fontes oficiais, como integrantes do governo ou policiais, sabem quando a notícia pode ser usada para mexer com a rotina e os sentimentos das pessoas. O Capitão Cragen traz essa experiência com casos

de crianças para compreender que a publicação da morte de duas meninas pode transtornar as pessoas e causar pânico desnecessário.

Tutoula acata a ordem, em um primeiro momento, e decide ir às ruas distribuir panfletos com a foto de uma das meninas e buscar possíveis pistas. Sem sucesso, ele reclama para seus colegas detetives que sua panfletagem atinge um número limitado de cidadãos, mas que “um noticiário de TV alcança milhares de pessoas” (tradução nossa)<sup>21</sup>, reforçando novamente o poder do alcance da mídia e classificando a televisão como o meio que consegue atingir o maior número de pessoas. Ouvindo isso, a Detetive Benson, usando de sua experiência e conhecimento sobre os jornalistas da cidade, se propõe a apresentar uma repórter que poderia ter interesse no caso, alertando que o encontro dos dois deve parecer ser de caráter amoroso para que ele não se prejudique por estar desobedecendo às ordens de seus superiores. Aqui também se verifica como se dão os relacionamentos entre fontes interessadas e jornalistas. “A difusão dos fatos começa por iniciativa daqueles que esperam ganhar algo com ela” (GOMIS, 2004, p. 107). Tutoula deseja a publicação do seu caso para além do motivo de informar a população. Ele precisa de ajuda para conseguir alguma pista para a investigação e despertar o interesse da sociedade, o que ele não menciona claramente para a repórter. Como fonte interessada, apresenta o lado positivo da sua motivação: obter justiça pela morte das meninas. Deixando os “aspectos negativos da sua organização” (SANTOS, 1997, p. 34) de lado, sem passar para a repórter que a investigação está parada e que não há interesse da chefia do esquadrão em tornar a questão pública.

A repórter, representada por uma atriz negra, após tomar conhecimento dos fatos, diz que vai escrever a matéria, alegando que o público, e principalmente os pais, têm o direito de saber que há um assassino solto cujos alvos são crianças. O jornalismo, representado na figura da repórter, aparece como uma maneira direta de alertar a população, mantendo sua responsabilidade moral. Esse alerta, porém, é visto de maneira diferente pela repórter e pelo Capitão Cragen. Para o Capitão, como agente da lei, alarmar a população não traz benefícios e pode prejudicar a rotina da polícia, mas para a jornalista é um serviço prestado à sociedade, com vista a protegê-la. Maria Pilar López Rodríguez (1988<sup>22</sup>, *apud* GOMIS, 2004) traz, em suas conclusões sobre as motivações das fontes, que, no que diz respeito às instituições públicas, um dos possíveis incentivos para falar com a imprensa seria a obrigação moral de manter a sociedade informada sobre suas atividades. Mas, como a instituição representada no

<sup>21</sup> “TV news could reach thousands”.

<sup>22</sup> LÓPEZ RODRIGUEZ, Maria Pilar. **Motivaciones de las fuentes informativas locales para suministrar datos a los medios de comunicación.** Universidade Autònoma de Barcelona, 1988

seriado pela polícia de Nova Iorque não conseguiu executar uma de suas atividades – a de capturar o responsável pela morte das crianças – o Capitão Cragen não tem interesse em divulgar o caso, tentando evitar uma imagem negativa do seu departamento perante a sociedade.

Após receber do detetive as fotos das meninas, a repórter afirma que “fotos escolares sempre ficam ótimas na primeira página” (tradução nossa)<sup>23</sup>, indicando que a matéria será capa do jornal onde trabalha, *New York Ledger* (Figura 1).

**Figura 1** - *Anchor*



Reprodução Law & Order: SVU.

A fala sem pudores da personagem traz a questão da notícia como produto vendável. No jornal impresso, a capa é de extrema importância para a comercialização, pois é a primeira imagem que o público tem da publicação. Assim, o caráter comercial de um acontecimento aparece como um dos critérios de seleção para exposição das notícias na capa. Os assuntos que ganham o destaque são aqueles que os jornalistas creem ter maior potencial de consumo. Para a personagem repórter, o fator morte, um dos valores-notícia apontados por Traquina (2007), é um atrativo para a venda de jornais, potencializado pela idade das vítimas. As fotos escolares trazem a inocência da criança, portanto, seu uso em capas de jornais traria o contraponto da morte, despertando sentimentos de tristeza, preocupação e solidariedade da população, que ficaria mais propensa a comprar o jornal.

No dia seguinte ao encontro com a repórter, Tutoula vai à banca de jornal e descobre que as fotos das vítimas não foram publicadas na capa, que estampa uma matéria e fotografia

<sup>23</sup> “School photos always play great on the front page”.

sobre um urso panda (Figura 2). A morte das meninas sai na página 17, em uma nota de sete centímetros sem fotos, o que também minimiza a importância da notícia, pois no jornal impresso o uso de fotos agrega valor ao texto, chamando a atenção do leitor.

Assim, pode-se inferir que, embora para a repórter a morte das meninas merecesse o maior destaque no jornal – a capa –, seu chefe optou por outro critério de noticiabilidade, trazendo aqui a imprevisibilidade do jornalismo e as decisões editoriais, nem sempre voltadas à relevância social. O dia noticioso, ou seja, as notícias de um período de tempo específico, também contribuem para a decisão do que vai ser veiculado ou não. Em um dia com muitos acontecimentos, o destaque para alguma notícia pode ser menor do que seria em outro dia.

**Figura 2 - Anchor 2**



Reprodução Law & Order: SVU.

Frustrado, o Detetive acredita que houve preconceito racial por parte do jornal em relação ao caso. Quando confrontado pelo Capitão Cragen, afirma que só se arrependia de não ter conseguido a capa do jornal, mas que isso se refere à cor da pele das meninas. Há uma certeza de Tutoula de que o jornal não divulgou as fotos por causa da cor da pele e da origem das crianças. O argumento utilizado é a comparação com outros casos semelhantes: “se nossas vítimas se parecessem com Elizabeth Smart<sup>24</sup> teríamos uma força tarefa e um milhão de dólares

<sup>24</sup> Elizabeth Smart foi sequestrada e repetidamente estuprada em 2002, quando tinha 14 anos, na cidade de Salt Lake City, nos Estados Unidos. Ela foi encontrada nove meses depois, em 2003. Seus sequestradores, um casal, foram presos e depois considerados culpados. O sequestro e o salvamento de Elizabeth foram amplamente transmitidos pela mídia e depois transformados em material para um livro e um filme. Ela é loira e de olhos claros e sua família tinha dinheiro.

em recompensa” (tradução nossa)<sup>25</sup>. Essa abordagem refere-se também ao valor-notícia da notabilidade, descrito por Traquina (2007) como a importância dada às pessoas da elite. Nesse caso, não basta ser uma criança morta, seria preciso que fosse uma criança branca e rica para merecer a atenção desse veículo.

O Capitão Cragen discorda da hipótese de racismo do detetive. A nota sobre o crime no jornal, porém, faz com que o esquadrão receba ligações e pistas sobre a morte de uma das meninas. No decorrer da investigação, outra criança, dessa vez um menino asiático, é morto pela mesma pessoa. Um programa de TV de auditório e de entretenimento levanta a discussão sobre o assunto, pois todas as crianças mortas eram filhos de imigrantes. O convidado desse programa, um advogado que se coloca em oposição à imigração, convoca um protesto na frente da sede da Unidade de Vítimas Especiais para mostrar sua insatisfação com a polícia na proteção aos imigrantes. A convocação do advogado na televisão mostra, de maneira efetiva, o alcance da mídia, indo ao encontro da fala anterior do Detetive Tutoula. Enquanto uma panfletagem atinge um número pequeno de pessoas, uma nota em um jornal já consegue levar a notícia mais longe e o programa de TV teria, nas proporções apresentadas pela série, o maior alcance possível, pois o protesto acontece de fato e reúne um grande número de presentes.

Durante o protesto, os participantes se alteram e o advogado pressiona o Detetive Tutoula ao dizer que a polícia ainda não conseguiu resolver o caso das crianças. Tutoula se exalta, afirmando que se não fosse por ele a população não teria conhecimento sobre o caso. Além dos civis, há a presença da imprensa, novamente representada pela repórter do *New York Ledger*, que está com um cinegrafista para cobrir o protesto e o desentendimento entre o advogado e o Detetive Tutoula. O protesto em frente ao departamento de polícia traz repercussão e atrai a imprensa que, agora, tem de falar sobre o caso.

As imagens da discussão entre o Detetive e o advogado são divulgadas, mostrando o momento em que Tutoula empurra o advogado e a legenda utilizada é “Unidade de Violência Especial”, em uma alusão ao nome do esquadrão. Pode-se notar a utilização da imagem para diversos fins conforme os interesses dos veículos. A imagem utilizada pode ser a mesma, mas, dependendo da motivação de cada veículo, o uso e o enquadramento editorial dela serão diferentes.

Por uma ordem do Capitão Cragen e de seu superior, o Detetive vai até o escritório do advogado pedir desculpas por ter se alterado durante o protesto. Ao sair do local, uma van identificada como *Notícia Móvel* espera o Detetive e o advogado saírem para entrevistá-los.

---

<sup>25</sup> “If our victims looked like Elizabeth Smart, we’d have a task force and a million dollar reward”.

Tutoula mostra seu descontentamento com a mídia se referindo aos jornalistas como “urubus”. Esse comentário hostil representa uma crítica à atitude dos jornalistas, principalmente em momentos de tensão. O jornalismo se faz presente apenas nos acontecimentos que se encaixam em seus valores-notícia, “orientado para os acontecimentos e não para as problemáticas” (TRAQUINA, 2005, p. 30). Ao fazer a comparação com os urubus, Tutoula quer dizer que os jornalistas procuram tirar proveito da morte conforme seus interesses.

Depois do encontro com o advogado, o Detetive recebe a visita da repórter do *New York Ledger* no esquadrão, ilustrando os bastidores da construção da notícia. Ela diz que quer ajudá-lo com a investigação e, quando confrontada sobre o pequeno espaço dado no jornal para o caso, afirma que quem não autorizou que a matéria fosse capa foi seu chefe, portanto teria sido uma decisão editorial que teve que ser acatada pela repórter. Tutoula não acredita nas intenções da jornalista, que perde sua credibilidade com Detetive por ter ido cobrir o protesto e mostrar a briga com o advogado. Tutoula, após a saída da repórter, reafirma para a Detetive Benson que o problema é a cor da pele das crianças, o que faz com que ninguém pareça se importar com o caso.

No último encontro do Detetive com a jornalista, depois que é encontrado o possível responsável pelos assassinatos e após o seu julgamento, a repórter traz o jornal que circulará no dia seguinte e mostra que a capa se refere ao resultado do julgamento. “Pelo menos você conseguiu a capa” (tradução nossa)<sup>26</sup>, diz ela, em tom irônico. Pelo que se apreende da narrativa, a jornalista acreditava ser importante divulgar a morte das meninas para alertar a população e ajudar na investigação, o que poderia ter evitado a morte da terceira criança. No entanto, para o chefe do jornal em que trabalha, a chegada de um urso panda no zoológico da cidade teria maior relevância para estar na capa. Assim, repórter e chefe demonstraram ter diferentes valores-notícia e conflitam sobre escolhas editoriais. O jornal opta por não dar destaque à morte das meninas e apenas dá destaque ao caso na primeira página com o veredito do júri, colocando o acusado como história principal e não as crianças.

#### 4.1.1.2 Episódio 20 da 12ª temporada - Totem

---

<sup>26</sup> “For what’s worth, you finally got the front page”.

No outro episódio que faz referência a noções de valores-notícia, a trama também tem o envolvimento de crianças. O episódio de número 20 da 12ª temporada, “*Totem*”, teve sua exibição em 30 de março de 2011.

O episódio começa com a descoberta do corpo de uma criança que havia desaparecido no dia anterior. Para buscar mais informações ou possíveis testemunhas, a Detetive Benson convoca uma coletiva de imprensa pedindo a colaboração da população, explicando o caso e mostrando a foto da menina que morreu. Essa cena mostra o poder e o alcance da imprensa em casos como esse. A repercussão dada pela mídia pode vir até a influenciar na investigação policial. A vítima tem 10 anos, é loira e vem de uma família abastada, frequenta escola particular, faz aulas de piano e tem empregada doméstica. O interesse da imprensa pode ser justificado pelo critério de notabilidade da vítima devido à situação social e financeira da família.

Na cena da coletiva, todos aparecem de costas, e a identificação da imprensa se dá pelo aparecimento de câmeras e bloquinhos nas mãos dos jornalistas. Também não há nenhum questionamento prévio da parte dos detetives se o caso deve ou não ser levado à imprensa: logo após a descoberta do corpo e o encaminhamento para a perícia, a coletiva é realizada no local onde foi achada a menina.

O segundo momento em que a imprensa se faz presente é no funeral da criança, o que remete ao hábito da imprensa no acompanhamento de casos de grande comoção; a finalidade, muitas vezes, é provocar um efeito de dramatização da tragédia. Como o caso não foi resolvido, os desdobramentos da morte também são transformados em notícia. Ir ao funeral serve para abordar o estado emocional do acontecimento e a relação com os familiares. A cena mostra a família retirando o caixão da igreja onde ocorreu o velório e há um cercamento na calçada para impedir que as pessoas se aproximem. É visível ao espectador a imagem de duas mulheres com bloquinhos na mão, representando a imprensa, enquanto o corpo é retirado e a família da menina aparece abatida (Figura 3).

**Figura 3: Totem**

Reprodução Law & Order: SVU.

Nesse episódio, o envolvimento da imprensa não é o destaque, mas ela está presente figurando o interesse do jornalismo por este tipo de acontecimento e a forma de acompanhamento. Não há indicação se o caso foi amplamente divulgado ou não, além da coletiva de imprensa lotada e da multidão em frente à igreja. Não há personagens interpretando jornalistas, mas a importância do jornalismo está presente na convocação da entrevista coletiva, realizada para divulgar a foto da vítima e a busca por informações sobre o crime. O jornalismo, assim, aparece como um prestador de serviço, já que seu poder de difusão e abrangência pode contribuir para a investigação policial. A presença da imprensa no funeral mostra seu interesse no acompanhamento de um caso trágico – a morte de uma criança inocente – que deve ser mostrado ao público; por outro lado, a cobertura de funerais deste tipo de caso geralmente possui um apelo dramático-emocional que, muitas vezes, carece de informação e sentido. Em relação à referência do Detetive Tutoula no episódio 10 da 11ª temporada, a vítima, nesse episódio, se parece com a menina citada por ele: loira e de família rica.

#### 4.1.1.3 Anchor e Totem

Uma das características de Law & Order: SVU é a retomada de assuntos em diferentes episódios e a apresentação de novos pontos de vista. A narrativa do episódio *Anchor* nos permite algumas interpretações. Uma delas é o questionamento dos valores-notícia da imprensa e outra a do funcionamento das empresas jornalísticas. Mesmo com o interesse da repórter em publicar

o assunto, acreditando ser importante que o público saiba da morte de duas meninas e que a publicação de uma matéria de capa sobre o caso ajudaria nas investigações, seu chefe no jornal acredita que o caso não merece destaque e que a foto de um urso panda tem mais apelo ao público, além de ser mais vendável.

A conduta e as motivações das personagens são construídas durante a narrativa do episódio. Para o Detetive Tutoula, a aproximação com a imprensa só se faz útil na divulgação dos casos, buscando “consolidar ou incrementar seu prestígio como instituição” (GOMIS, 2004, p. 105). Tutoula é gentil no primeiro encontro com a repórter por estar pedindo um favor e também por acreditar no que está fazendo, mas assim que não consegue o que quer – a capa do jornal – muda sua atitude com relação aos jornalistas, chamando-os de ‘urubus’, e acredita em uma suposta discriminação racial por parte da imprensa pelo fato das vítimas serem duas meninas, uma negra e outra latina. Na visão de Tutoula, a morte ou o sequestro de crianças brancas e de famílias ricas seria sempre divulgada, mas o assassinato de crianças negras, latinas ou asiáticas não mereceria a mesma atenção dos veículos de comunicação norte-americanos. Essa crença do Detetive é reforçada por meio da comparação com um outro caso semelhante que envolvia uma criança branca e de família abastada. Essa diferença quanto à notabilidade dos casos (TRAQUINA, 2005) é comum no jornalismo, e não é raro constatarmos essa diferença de tratamento conforme a classe socioeconômica da vítima na cobertura da imprensa no dia a dia.

Essa conduta é reforçada com o episódio *Totem* em que a presença da mídia é considerada como natural. A falta de identificação de uma personagem como jornalista mostra que a coletiva de imprensa e o acompanhamento do funeral são fatores esperados da imprensa frente à morte de uma criança loira e de família abastada. Em nenhum momento desse episódio são citadas as palavras ‘imprensa’, ‘jornalismo’ ou ‘repórter’ e a presença da mídia funciona como uma metanarrativa; ela está presente porque é natural e esperado que ela esteja presente nessa situação. É significativo fazer uma coletiva de imprensa e mostrar que o acompanhamento jornalístico também é motivado pela notoriedade da família. Já em *Anchor* a personagem jornalista é fundamental para a construção da narrativa e a identificação de uma personagem, junto com a sua aparição em diversas cenas, faz com que ela também faça parte do desenvolvimento da trama.

Com esse eixo de análise, podemos perceber que há duas posturas diferenciadas da polícia em relação ao jornalismo. A postura apresentada no episódio da 11ª temporada, de evitar divulgar casos que possam causar pânico na população, e a postura demonstrada no episódio

da 12ª temporada, de utilizar do poder de difusão de informações da imprensa para obter informações que ajudem na investigação da polícia. A relação polícia e imprensa apresenta um conflito centrado na liberação ou retenção de informações conforme os interesses de cada parte envolvida.

A repórter do episódio 10 da 11ª temporada é apresentada como alguém eficiente, que tem uma visão parecida com a dos detetives e que busca ajudar com o seu trabalho. Já a figura do seu chefe representa os jornalistas que buscam a venda dos jornais e valorizam mais o entretenimento do que o jornalismo, bem como a lógica comercial do jornal, desempenhando também o papel da empresa. Com isso, a série traz a imagem característica do jornalista que só pensa nos seus interesses no papel do chefe do *New York Ledger* e a exceção à regra se coloca na personagem da repórter, que tenta se sobressair e colaborar com os detetives, fazendo o que acredita ser certo.

Os dois episódios lidam com um tema muito sensível à população: a morte de crianças. Para o jornalismo, não é apenas o critério de noticiabilidade da morte, é uma fatalidade inesperada e dolorosa. A inocência e a falta da habilidade de se defender das crianças fazem com que suas mortes sensibilizem a sociedade e, por isso, também sejam motivo de serem noticiadas. O que essa análise nos mostrou é que o jornalismo segue esse critério, mas aliado a outros. Nos dois casos apresentados nos episódios, a situação é a mesma – a morte de crianças –, mas o comportamento adotado pela imprensa e a própria postura da polícia se diferenciaram e revelaram conflitos, sobre valores-notícia e relevância, existentes no jornalismo.

#### *4.1.2 Eixo 2: As abordagens dos jornalistas*

As coberturas jornalísticas não são realizadas da mesma maneira, cada caso recebe um espaço, uma abordagem e um tratamento diferentes. Fatos de grande repercussão ganham mais atenção da imprensa e isso pode ser verificado através do número de jornalistas que está presente nos eventos e pela insistência da mídia na abordagem das fontes. Alguns critérios fazem com que a imprensa insista na cobertura de determinado acontecimento. Quando há uma pessoa pública ou famosa envolvida em algum crime, a divulgação do caso é maior, assim como a persistência dos jornalistas na cobertura.

O segundo eixo dessa análise volta-se às abordagens dos personagens repórteres às pessoas envolvidas nos casos investigados. A cultura jornalística traz aos seus participantes uma maneira própria e comum de agir, falar, ver e analisar os acontecimentos dentro das suas

comunidades. “Devido ao papel dos valores-notícia (...) gera-se um *group think*, a partilha de ‘hábitos mentais’ que criam fenômenos bem documentados de jornalismo de matilha (*pack journalism*) e *media frenzy* (a cobertura massiva e frenética de um acontecimento)” (TRAQUINA, 2005, p. 202). Para isso, trazemos à discussão três episódios que ilustram como a série aborda o processo das coberturas jornalísticas e os seus efeitos sobre as fontes. Os episódios escolhidos são os de número 1 e 10 da 13ª temporada e o de número 3 da 15ª temporada.

#### 4.1.2.1 Episódio 1 da 13ª temporada - *Scorched Earth*

No episódio 1 da 13ª temporada, intitulado de “*Scorched Earth*” e exibido no dia 21 de setembro de 2011, a Unidade de Vítimas Especiais é chamada para socorrer uma camareira de hotel que alega ter sido sexualmente abusada por um homem. O suspeito é um diplomata italiano<sup>27</sup> que visitava a cidade de Nova Iorque. Por se tratar de um político internacional e de alto escalão, o Capitão Cragen pede para seus detetives que tenham cuidado na abordagem do caso. A promotoria decide fazer as acusações e, a partir desse momento, busca evitar a exposição da camareira e de seus filhos ao que chamam de “circo da mídia”, em referência à procura e à pressão da imprensa para obter fotos e declarações da vítima.

Enquanto a camareira é levada sem o conhecimento da mídia para um hotel com sua família, o diplomata é encaminhado para o esquadrão policial na frente de um grande número de jornalistas (Figura 4). É importante salientar que o Capitão Cragen pede à Detetive Benson e ao Detetive Tutoula que busquem o suspeito sem chamar atenção e, embora os dois detetives respondam positivamente ao pedido do Capitão, o suspeito é algemado e colocado dentro do carro da polícia diante da imprensa, fazendo o que os detetives chamam de “*perp walk*”, que seria expor, intencionalmente, o acusado em local público, permitindo que a imprensa possa presenciar e registrar o momento. É uma prática que serve aos interesses policiais e da mídia, onde a polícia consegue expor seu trabalho e a imprensa consegue imagens para cobrir a história do crime. A *perp walk* e a divulgação da foto do fichamento do suspeito são, na maioria dos casos, a única referência visual disponível para contar a história do crime. Essa prática é comum em casos que envolvam pessoas importantes, celebridades, políticos, pois possibilita também à

---

<sup>27</sup> A história foi inspirada no caso do francês Dominique Strauss-Khan, que em 2011, quando diretor do Fundo Monetário Internacional, foi acusado de assediar sexualmente uma empregada de um hotel.

polícia mostrar seu serviço. As imagens do suspeito algemado fazem com que ele seja previamente condenado pela imprensa, mesmo antes do julgamento.

No caso verdadeiro que inspirou o episódio, o então diretor do Fundo Monetário Internacional, Dominique Strauss-Kahn, acusado de assédio sexual, foi submetido a uma *perp walk*, o que chocou os repórteres franceses. Na França, ao contrário dos Estados Unidos e do Brasil, é ilegal publicar imagens de uma pessoa usando algemas ou sob custódia policial até que ela seja condenada. Portanto, usando dessa comparação entre a representação no seriado e do caso real, a realização dessa prática de exibir o suspeito traz benefícios apenas à polícia e aos jornalistas. O acusado é exposto e pode ser condenado pela opinião pública antes do desfecho no tribunal. A imprensa, ávida por imagens para ilustrar suas matérias, aceita essa evidenciação do réu e aproveita para sensacionalizar o caso.

**Figura 4:** *Scorched Earth*



Reprodução Law & Order: SVU

Nesse episódio, a cena da prisão apresenta a perspectiva do suspeito, que encontra uma grande quantidade de jornalistas à sua espera. De maneira irônica, a Detetive Benson diz ao italiano que ele sorria para as câmeras, o que o deixa ainda mais irritado: “pensei que na América se fosse inocente até que se provasse o contrário, mas vocês deixam que eles tirem a minha foto” (tradução nossa)<sup>28</sup>. A resposta, mais uma vez em tom debochado do Detetive Tutoula é “liberdade de imprensa, querido” (tradução nossa)<sup>29</sup>, como se estivesse justificando

<sup>28</sup> “I thought in America you were innocent until proven guilty, but you let them take my picture”.

<sup>29</sup> “Freedom of the press, baby”.

a presença dos jornalistas. Quando, na verdade, os detetives também se beneficiam das imagens feitas pela mídia, pois aparecem como os responsáveis pela prisão. Em momentos como esse, os detetives têm interesse na presença da imprensa, o que não acontece durante as investigações.

A cena mostra essa conversa entre os detetives e o suspeito que estão cercados por gritos e flashes vindos das equipes de imprensa. Não há a identificação de nenhum jornalista em particular, eles são representados por suas câmeras, gravadores e pela abordagem que fazem ao italiano ao gritar perguntas que não são compreensíveis. Esse trecho ilustra o que Traquina (2005) apresenta como o *pack journalism*, ou jornalismo de matilha. O termo foi criado por Timothy Crouse em 1973, em seu livro “*The Boys on the Bus*”, que trouxe a cobertura jornalística da campanha presidencial norte americana de 1972. Os jornalistas seguiam candidatos políticos, por semanas ou meses, como o que Crouse (1973) comparava com uma matilha de lobos. Embarcados no mesmo ônibus ou avião, esses jornalistas comiam, bebiam, passavam tempo juntos, comparavam suas anotações com outros colegas, produzindo material semelhante. “Mesmo o repórter mais independente não conseguia escapar completamente da pressão do grupo” (CROUSE, 1973, p. 15, tradução nossa)<sup>30</sup>. Protess (1992) classifica o mesmo fenômeno como “jornalismo de ultraje” (tradução nossa)<sup>31</sup>, em que uma coleção de comportamentos e condições permitem que grupos substanciais de repórteres de diferentes veículos colaborem no mesmo espaço físico para cobrir a mesma história. Esses grupos se alimentam da mesma informação disponível, executando os mesmos métodos de reportagem.

No episódio, o diplomata se encontra novamente com a imprensa após ser liberado da custódia policial sob fiança. O advogado e a esposa do italiano dão suas declarações aos jornalistas que se exaltam com a chegada do acusado. A cena é mostrada de novo da perspectiva do italiano, com a inquietação da imprensa que grita suas perguntas. Nenhuma fala é compreensível, os jornalistas são vistos como pessoas agitadas, sem a seriedade mínima de conseguir se comunicar com calma. E, mesmo sabendo disso, continuam gritando palavras que não serão ouvidas.

Quando o julgamento começa, o advogado da defesa é cercado por repórteres e câmeras por todos os lados enquanto dá sua declaração. Dessa vez é possível compreender a pergunta feita: “senhor, como sente-se em relação a esse julgamento?” (tradução nossa)<sup>32</sup>, questão que parece não ter pertinência, já que, como advogado, ele deve responder por seu cliente e não sobre seus sentimentos em relação aos eventos que vão ocorrer. A imagem descreve o que os

<sup>30</sup> “Where even the most independent reporter cannot completely escape the pressures of the pack”.

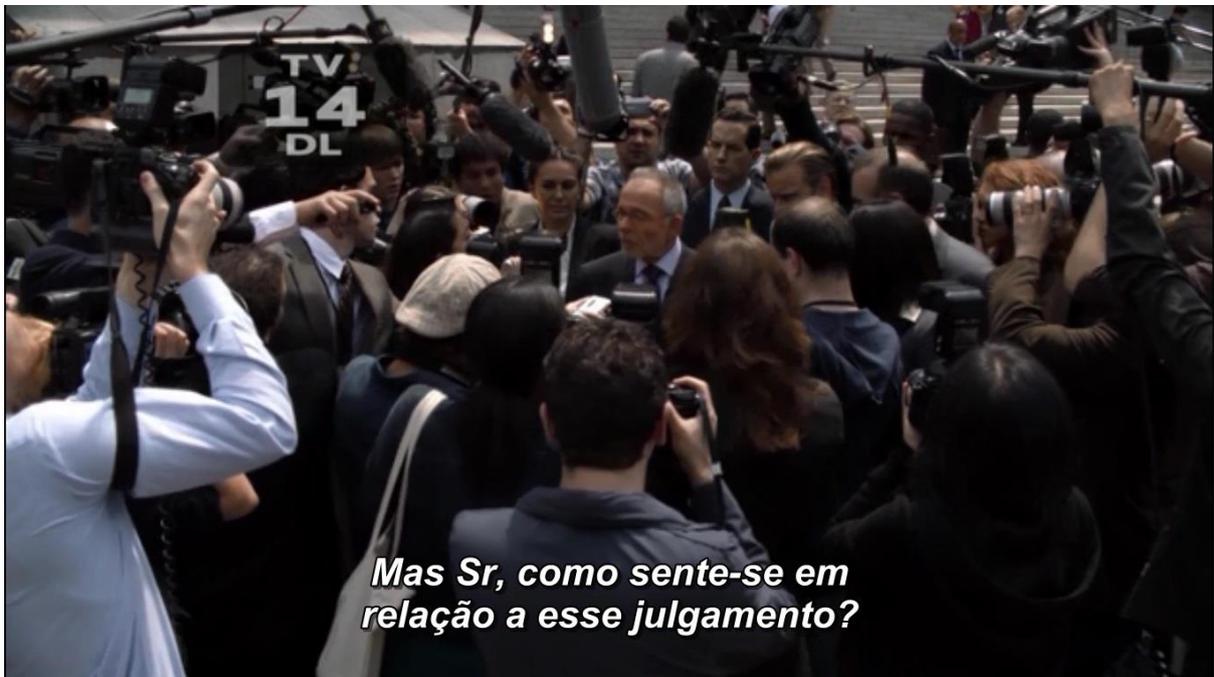
<sup>31</sup> Journalism of outrage.

<sup>32</sup> “Sr., how do you feel about this trial?”.

detetives mais cedo chamaram de “circo da mídia” que se aplica quando pelo menos uma das partes envolvidas no crime é alguém notório, considerado importante ao ponto de atrair dezenas de repórteres e veículos. O advogado, de estatura baixa, quase some em meio aos jornalistas, forma-se um círculo ao seu redor, sem ceder espaço ao homem que está dando entrevista (Figura 5). Os fotógrafos colocam câmeras no seu rosto e aqueles que estão mais afastados do centro fazem o possível para chegar mais perto.

O *pack journalism*, novamente representado no seriado, é responsável, muitas vezes, pela preguiça dos jornalistas. Em um caso que traz uma relevância política internacional, seria de se esperar que os repórteres perguntassem algo mais substancial do que os sentimentos do advogado. Mas o grupo busca as mesmas fontes, utiliza as mesmas perguntas e produz um material muito parecido, mesmo pertencendo a veículos diferentes.

**Figura 5:** *Scorched Earth 2*



Reprodução Law & Order: SVU

A imagem mais representativa do episódio *Scorched Earth* para esse eixo da análise é o momento no qual a vítima chega para o julgamento (Figura 6). O advogado é abordado em frente ao tribunal, a promotoria é acompanhada quando chega para o início do julgamento, o italiano e sua esposa são fotografados já saindo de casa, mas a vítima tem de ser levada pela porta lateral do tribunal debaixo de um lençol para ter sua privacidade mantida. A única maneira de evitar que ela seja fotografada, filmada ou vista pela imprensa é escondendo-a completamente.

O valor-notícia da notoriedade não se aplica à vítima. Ela não é famosa, conhecida ou tem relevância social. Ela é desacreditada durante o julgamento por sua condição de imigrante e tem sua privacidade invadida quando uma colega de trabalho grava uma conversa entre elas – na qual a mulher afirma que gostaria de receber dinheiro do diplomata – e vende para os jornais, que a condenam por suspeitarem que a motivação da acusação seja para receber dinheiro. Ela é uma vítima de estupro que está confrontando seu agressor e, como se essa situação não fosse complicada o suficiente, ainda tem que lidar com a pressão que a imprensa faz em cima dela. Enquanto o diplomata italiano se posiciona em frente às câmeras com confiança e ao lado de sua esposa, a vítima tem de se esconder para entrar no tribunal. A camareira teme se expor, pois sabe da posição privilegiada do réu e não quer sofrer retaliações. Além disso, ela o está acusando de um crime hediondo, que pode o levar a receber uma pena mais severa.

**Figura 6:** *Scorched Earth 3*



Reprodução Law & Order: SVU

Dentro do tribunal, é possível ver a presença de algumas pessoas que anotam as palavras ditas pelo acusado, mas elas não são identificadas como imprensa, pois sentam junto aos advogados de defesa e acusação. Portanto, a construção da narrativa dá a entender que não foi permitido o acesso da imprensa ao julgamento, provavelmente para evitar cenas como a da chegada das partes ao tribunal.

#### 4.1.2.2 Episódio 10 da 13ª temporada - *Spiraling Down*

O episódio de número 10 da 13ª temporada, “*Spiraling Down*”, apresentado em 7 de dezembro de 2011, traz um outro olhar sobre a pressão e a abordagem que a imprensa faz em determinados casos. A trama mostra uma operação feita pelos detetives da Unidade de Vítimas Especiais para prender os clientes de uma prostituta menor de idade. Um dos clientes é Jake, um ex-jogador de futebol americano famoso.

Embora o ex-jogador demonstre ter problemas de memória, a promotora Alex Cabot decide processá-lo junto com os outros clientes. Alex afirma aos detetives que se o que eles buscavam era mandar uma mensagem aos homens que solicitam prostitutas, prender um homem famoso seria o melhor recado possível. Ou seja, a promotora deixa claro que a presença de um acusado famoso vai atrair atenção para o caso. E esse pensamento é comprovado pela Detetive Benson, que constata que há 16 vans da imprensa esperando a saída do ex-jogador do tribunal, após a acusação<sup>33</sup> – imagem que não é apresentada durante o episódio.

Pelas lesões sofridas na cabeça enquanto ainda era jogador, o réu desenvolveu problemas mentais, comprovados durante o julgamento. Seu advogado lhe faz perguntas simples, que ele não consegue responder, atestando suas fraquezas. Jake é considerado inocente pelo júri e liberado aos cuidados de sua esposa.

Quando Jake sai do tribunal, há um grande grupo de jornalistas o esperando para uma entrevista coletiva sobre o resultado do processo – pois sua notoriedade faz com que suas ações sejam notícia. Depois de fazer sua declaração, os repórteres fazem perguntas pessoais sobre a saúde do ex-jogador, que foi arduamente discutida durante o julgamento. Embora os especialistas trazidos pela defesa para testemunhar não conseguissem dizer claramente qual mal o atingia, Jake apresenta severas dificuldades de memória e de compreensão.

“Você tem demência? Algum problema de saúde? Qual é o diagnóstico oficial? Agora que isso é público, você acha que pode ajudar outros jogadores?”<sup>34</sup> são as questões feitas que podem ser claramente identificadas (Figura 7). Na intensidade do momento, a imprensa grita, os flashes disparam e o desconforto do ex-jogador é visível no seu rosto. A câmera faz uma

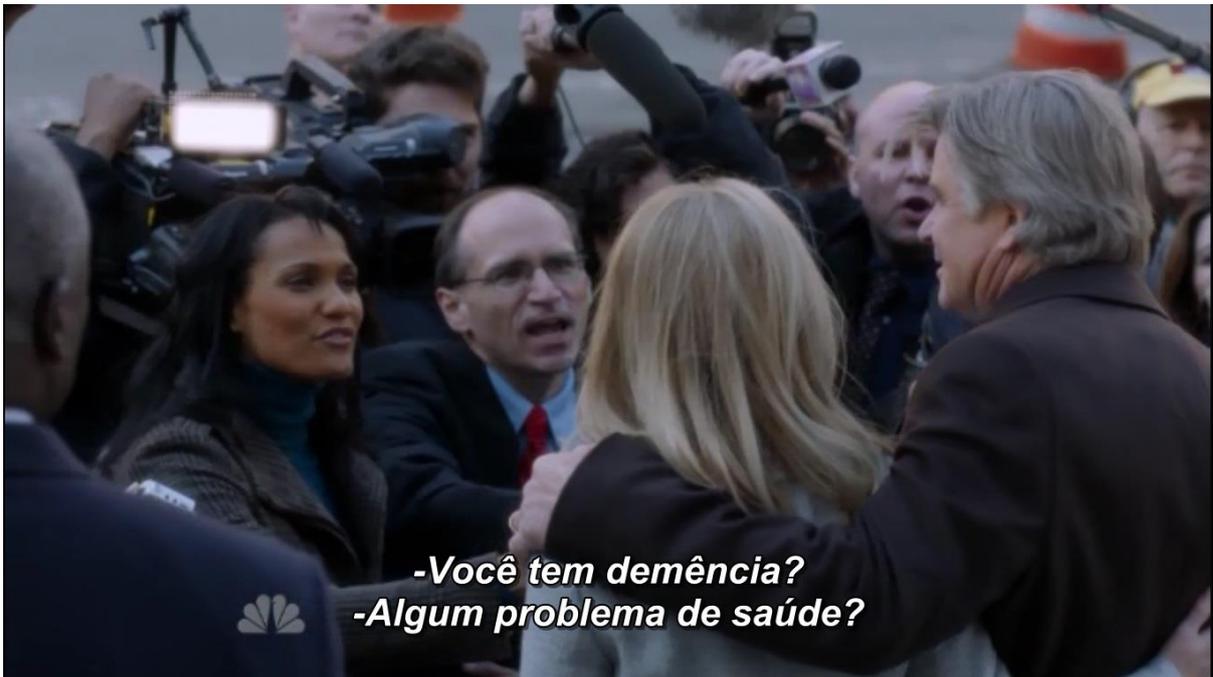
---

<sup>33</sup> Momento em que é feita a leitura do processo, informando ao réu quais são as acusações e quando é decidido se o réu será liberado com fiança ou ficará preso até o julgamento.

<sup>34</sup> “Do you have dementia? Any health issues? What’s the official diagnosis? Now that this is public, do you think it can help other players?”

panorâmica aproximada da coletiva e, ao retornar para ele, Jake está com cabeça baixa, levemente desorientado, e busca o conforto da esposa.

**Figura 7:** *Spiraling Down*



Reprodução Law & Order: SVU

Durante as perguntas, o ex-jogador vira a cabeça de um lado para o outro acompanhando os jornalistas e o som da fala deles fica abafado, indicando que o personagem não está mais prestando atenção no que ouve e que o som ao redor dele torna-se um barulho de fundo, confuso. A imagem volta a ser uma panorâmica, mas dessa vez em câmera lenta, mostrando os rostos dos repórteres, o microfone que está próximo a Jake, as lentes aproximadas e os flashes, representando a desorientação do ex-jogador, que está sobrecarregado pelo momento.

O *pack journalism*, claramente representado nessa cena, faz com que os jornalistas desconsiderem a privacidade das suas fontes, podendo ser “perigosamente intrusivos na vida privada de pessoas que desejam ser deixadas sozinhas, mesmo que o resultado inerente de ser uma ‘estrela’ é que a mídia estará sobrevoando como ‘moscas em uma carcaça’” (BREEN; MATUSITZ, 2008, p. 4).

Jake parece retomar os sentidos quando um policial que está fazendo o cercamento da coletiva pede para tirar uma foto. Mas quando o homem se aproxima, ele puxa a arma do policial e a coloca em sua cabeça (Figura 8). Quem estava na coletiva se afasta correndo, mas é possível ver que um cinegrafista ainda aponta a câmera para a cena enquanto se distancia.

**Figura 8:** *Spiraling Down 2*

Reprodução Law & Order: SVU

A imagem é fechada no rosto do ex-jogador e o reflexo dos *flashes* continua sendo visível. Mesmo com a tentativa dos detetives, de sua esposa e advogado de dissuadi-lo, Jake comete suicídio e seu corpo cai nas escadas do tribunal. A câmera sobe, mostrando que não há mais ninguém por perto, nenhum jornalista ou fotógrafo. Essa cena dramática constrói as características finais do personagem, que se sentia sozinho, perdido, e nos permite interpretar a atitude da imprensa. Enquanto ele está aparentemente bem e dando entrevistas, a mídia o cerca e tenta explorar seu estado de saúde, com uma abordagem voltada à exploração da vida privada e ao sensacionalismo. Porém, quando ele morre, apenas sua esposa fica por perto.

#### 4.1.2.3 Episódio 3 da 15ª temporada - *American Tragedy*

O terceiro episódio usado para compor a análise desse eixo é o de número 3 da 15ª temporada, “*American Tragedy*”, exibido em 2 de outubro de 2013. A trama começa com um caso de um estupro em série que ataca três mulheres. O Sargento Munch, responsável nesse episódio pela Unidade de Vítimas Especiais, pede para os detetives liberarem o retrato falado construído pelas vítimas à imprensa, buscando identificar o agressor. Enquanto a polícia faz uma força tarefa para solucionar o caso, uma cena mostra o que poderia ser mais uma vítima sendo seguida perto de sua casa por um homem negro de capuz – descrição do estupro. A cena volta para a busca dos policiais, que estão na mesma região da cidade, quando um tiro é

disparado. Chegando ao local do crime, os detetives encontram uma mulher loira com uma arma na mão e o homem baleado no chão. Ela alega legítima defesa, afirmando que estava sendo atacada pelo homem.

Ao chegar ao hospital, é descoberto que o homem, na verdade, é um adolescente de 16 anos que levou um tiro no peito. E que a mulher, Jolene, é uma chef de cozinha renomada, com status de celebridade.<sup>35</sup> Ela afirma aos detetives que notou que estava sendo seguida quando entrou na rua onde mora. Após passar o portão da sua casa, o adolescente, que era alto para sua idade e por isso aparentava ser mais velho, também cruzou a entrada. A chef diz que pediu que ele parasse, mas quando ele teria andado em sua direção, ela sacou sua arma da bolsa e atirou. Ela ainda salienta que achou que ele pudesse ser o estuprador que está sendo procurado, pois viu os cartazes com o retrato falado.

Uma das vítimas do estuprador está no mesmo hospital, pois foi severamente machucada em seu ataque. O Detetive Amaro vai conversar com ela para mostrar fotos e tentar identificar o suspeito. A mulher diz que viu que a imprensa está na frente do hospital, mas Amaro a tranquiliza dizendo que eles não vão falar com ela. A presença da mídia se dá por conta do envolvimento da chef e a possibilidade de ter sido descoberto o estuprador em série. O episódio mostra novamente o critério da notoriedade: quando há uma pessoa famosa, a imprensa se interessa pelo caso. O que antes era ‘apenas’ uma série de estupros, agora virou o caso da Jolene.

Duas das três vítimas identificam o adolescente como sendo o agressor. O promotor Barba é chamado para avaliar o caso e se mostra preocupado com a repercussão: “uma rica e branca celebridade atira em um adolescente negro, os jornais já a estão chamando de ‘mulher em fúria’, precisamos ter certeza de que ele é o estuprador” (tradução nossa, Figura 9).<sup>36</sup> Os jornalistas usam apelidos para se referir aos casos e expressar suas opiniões. Jolene é condenada pela imprensa antes do final da investigação. Fox, Van Sickle e Steiger (2007) chamam esse tipo de cobertura jornalística de justiça dos tabloides: grande parte das notícias criminalísticas tem se transformado em entretenimento invés de focar na educação do público. “A grande mídia, em ambas suas formas tradicionais e emergentes, foca predominantemente no

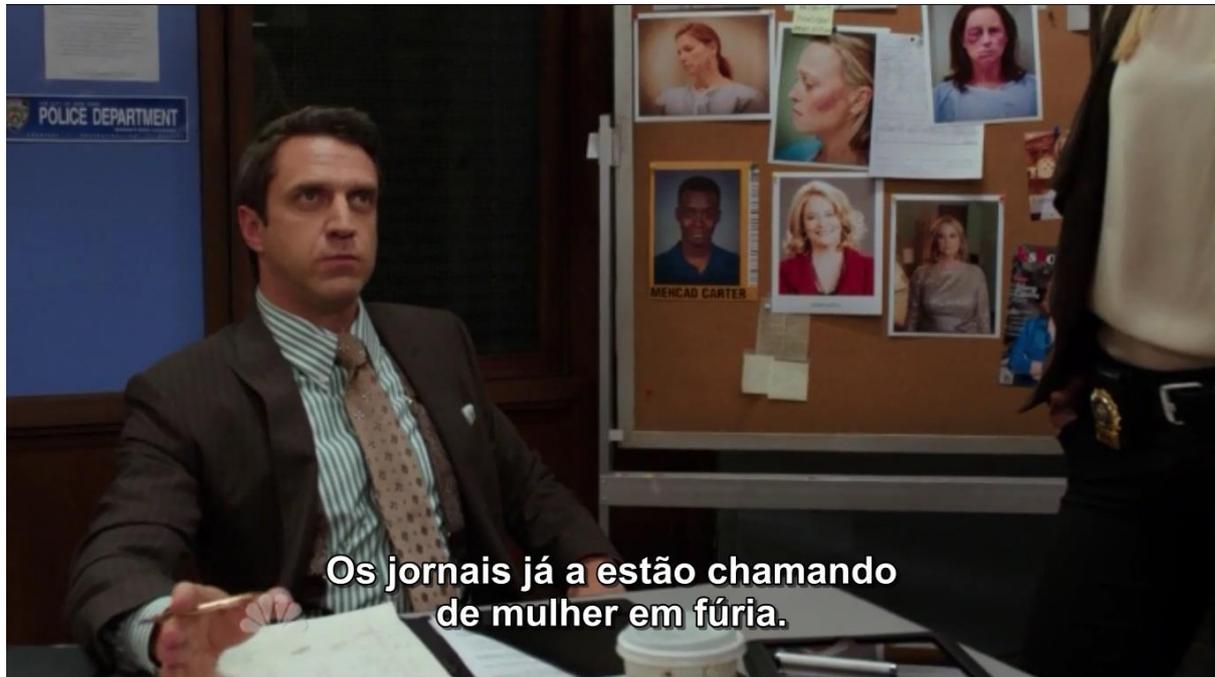
---

<sup>35</sup> Esse episódio é inspirado parcialmente na história do assassinato do adolescente negro Trayvon Martin, que foi morto, aos 17 anos, por um vigilante de um bairro na Flórida que o considerou suspeito por estar andando na rua de noite. Outra inspiração para a trama é a controvérsia em que se envolveu uma chef de cozinha famosa, Paula Deen, que usou termos racistas para se referir a negros em seu programa de televisão.

<sup>36</sup> “A rich white celebrity shoots a black teenager, the papers are already hailing her as the raging cajun. Let’s just make sure this kid is the rapist”.

sensacionalismo, no pessoal e nos chocantes detalhes de investigações e julgamentos incomuns e de alto padrão” (FOX; SICKEL; STEIGER, 2007, p. 6, tradução nossa)<sup>37</sup>.

**Figura 9:** *American Tragedy*



Reprodução Law & Order: SVU

Quando os médicos informam que o menino morreu, os detetives recebem um chamado de que outro estupro com o mesmo *modus operandi* está acontecendo. O novo suspeito afirma que não foi ele quem cometeu os estupros, diz que já saiu nos jornais que foi o menino que levou um tiro, e que, por isso, não poderia ser ele. O rapaz usa a publicação de uma notícia no jornal para legitimar uma história como quem diz que se está no jornal é porque é verdade.

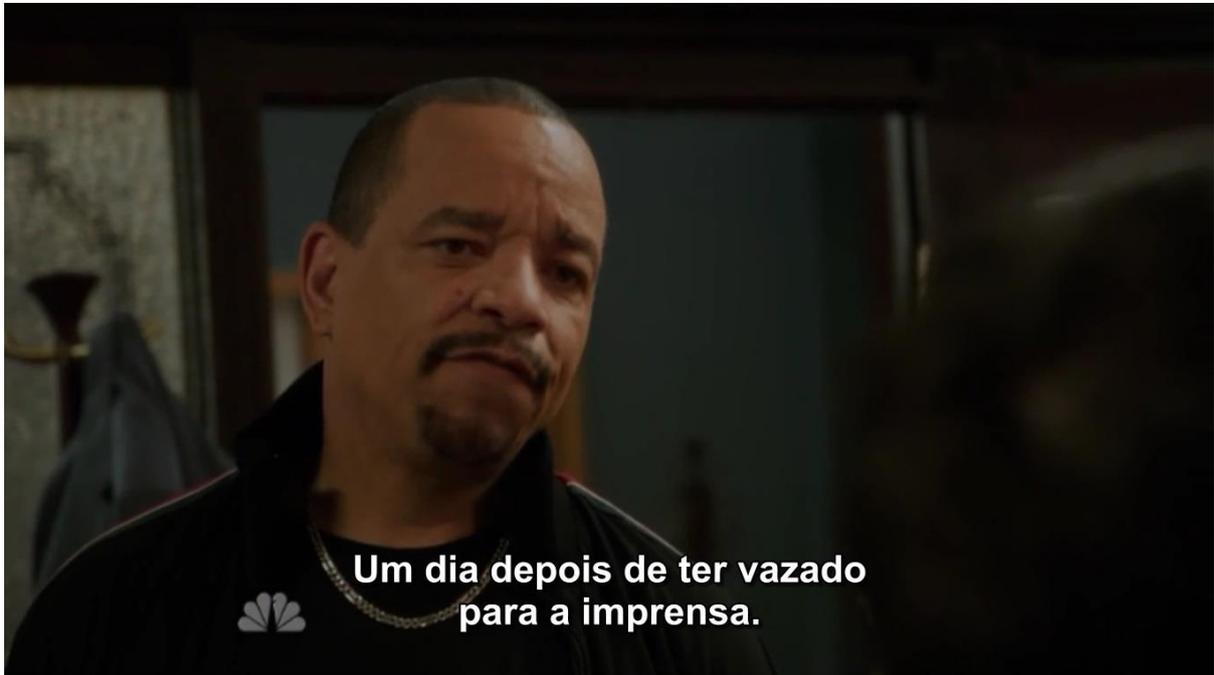
Como uma das vítimas não havia identificado o adolescente como seu agressor, o promotor Barba decide mostrar o novo suspeito para ela. A identificação é positiva e quando a segunda vítima também o identifica fica claro que o menino que morreu não era o estuprador. Começa uma nova fase da investigação, onde os detetives buscam saber se a chef realmente atirou em legítima defesa. Ao ser novamente interrogada, ela repete que fez o que precisou para evitar ser estuprada e que ele havia dito para ela “eu sei que você quer”. Essa frase foi dita por todas as três primeiras vítimas, mas nunca pela chef até esse momento.

Os Detetives Amaro, Benson e Tutoula vão conversar com o promotor. O segundo suspeito realmente é responsável pelos três estupros e Amaro afirma que o menino que morreu era apenas uma criança de capuz no lugar errado e na hora errada. Já Tutoula confronta que o

<sup>37</sup> “The mass media, in both their traditional and emerging forms, focus predominantly on the sensationalistic, personal, and lurid details of unusual and high-profile trials and investigations”.

que ele tinha de errado era a cor da pele, acusando a chef de ter atirado por preconceito racial. Benson e Tutoula explicam para Barba que ela está aumentando sua história, incluindo a frase das outras vítimas. A frase teria sido publicada na imprensa no dia anterior, tendo sido vazada por um dos departamentos envolvidos com o julgamento (Figura 10).

**Figura 10:** *American Tragedy 2*



Reprodução Law & Order: SVU

O promotor decide processá-la pela morte do adolescente, alegando motivações raciais. Ao chegar ao tribunal para o julgamento, há repórteres esperando a defesa e a promotoria, além de um protesto contra a chef. Um jornalista pergunta ao promotor se a chef não teria direito a se defender. Já na chegada da acusada, os gritos são tanto da imprensa quanto dos protestantes. A única pergunta compreensível feita à chef vem de uma jornalista negra: “Jolene, você é racista? Por isso que atirou no Mehcad?” (tradução nossa, Figura 11)<sup>38</sup>. Ela responde de maneira negativa e seu advogado pede que não sejam feitas mais perguntas. A cobertura massiva e frenética desse caso representa outro termo que Traquina (2005) aponta: o *media frenzy*. A história é discutida, dissecada, analisada por todos os veículos e meios. “Esse frenesi da mídia pode ser ilustrado pela variedade de repórteres de polícia que viajam até a locação desses julgamentos e investigações. (...) Há um alto investimento em recursos e energia que

<sup>38</sup> “Jolene, are you a racist? That’s why you shot Mehcad?”.

redes de notícias colocam para cobrir esses casos” (FOX; SICKEL; STEIGER, 2007, p. 6, tradução nossa)<sup>39</sup>.

**Figura 11:** *American Tragedy 3*



Reprodução Law & Order: SVU

Depois de um julgamento complicado, a chef de cozinha é considerada inocente. Na saída do tribunal, um jornalista branco pergunta se ela se sente vingada e uma repórter negra pergunta o que ela gostaria de dizer aos pais do adolescente. Nenhuma das duas perguntas é respondida. A escolha dos atores que interpretam os jornalistas constrói, também, a metanarrativa. Deixar que as perguntas mais diretas fossem feitas por repórteres negras traz o posicionamento dessas personagens, que já a condenam por racismo, crime pelo qual ela não está sendo acusada. “Você é racista?”, “O que você diz aos pais?” são questões que pressionam a acusada a sair completamente de sua zona de conforto. Ela está sendo acusada de assassinato, mas com motivações raciais. Esses questionamentos representam não só o trabalho dos jornalistas, mas também o que os detetives queriam dizer nesse episódio e não podiam.

#### 4.1.2.4 Scorched Earth, Spiraling Down e American Tragedy

<sup>39</sup> “This media frenzy can be illustrated by the veritable army of professional legal reporters and commentators who travel to the location of these trials and investigations. (...) the heavy investment in resources and energy that news networks put into covering them”.

O que esses três episódios nos trazem é a construção de uma narrativa onde a imprensa, de uma forma geral, pressiona os envolvidos nos crimes e faz abordagens que podem ser interpretadas como agressivas, despropositadas e até insensíveis. Outro aspecto em comum é o valor-notícia da notoriedade, os três casos envolvem figuras famosas, seja na política, no mundo dos esportes ou do entretenimento. A pressão é exercida, normalmente, em cima do famoso.

No primeiro episódio analisado, *Scorched Earth*, os detetives se referem ao “circo da mídia” para se aludir à maneira como os jornalistas agem nesse tipo de cobertura. Escândalos sexuais que envolvam políticos são altamente explorados nos EUA pela imprensa. Nenhuma das partes envolvidas é americana, o diplomata é italiano e a camareira é imigrante africana, mas mesmo assim a pressão em cima dos dois é intensa, com abordagens diferentes. A pressão na vítima é de outro tipo, a relação de poder entre um diplomata e uma camareira é reforçada pela imprensa. Ela foi abusada, está passando por um processo difícil e, ainda assim, a imprensa não quer respeitar sua privacidade. Ela precisa ser movida para um hotel com seus filhos, impedida de manter sua rotina e quando vai ao tribunal tem de cobrir-se com um lençol para não ser fotografada e filmada contra sua vontade.

Já a abordagem no episódio *Spiraling Down* é diferente. O acusado é conhecido por suas façanhas atléticas, portanto não há a cobrança de ele ser um representante político. Ele já tem uma imagem construída perante a imprensa, de fama e de sucesso. Mesmo também tendo sido inocentado de um processo que envolvia um crime sexual, a abordagem da imprensa ao ex-jogador é diferente do que a feita ao diplomata italiano.

Essa relação se mostra diferente na coletiva que o ex-jogador dá: mesmo com a constante falta de sensibilidade, a exaltação do momento está na tentativa de cada jornalista em se fazer ouvido pelo entrevistado. Mas, nesse caso em específico, essa exaltação é o suficiente para levar o entrevistado a uma situação limite, deixando-o desorientado, desconfortável e deprimido. As perguntas sobre seu estado de saúde são muito invasivas e a ideia de ter a imprensa falando sobre seus problemas sobrecarrega o personagem, o levando ao extremo de cometer suicídio. Mais uma vez a questão da notoriedade pesa. Ele dá declarações sobre o julgamento, mas o questionamento dos repórteres não é sobre isso. Os jornalistas querem entrar na vida pessoal dele, explorar a intimidade, saindo da notícia do crime e entrando no jornalismo de celebridade, podendo atrair o público por outro aspecto.

O que a narrativa nos permite concluir é que o estresse e a desorientação do seu estado de saúde já fazem com que a vida do ex-jogador seja complicada, mas o pensamento de ter esse aspecto tão íntimo divulgado e o fato de ouvir essas perguntas o pressionam mais do que ele

poderia suportar. A construção da cena nos ajuda a perceber como é feito esse constrangimento, a câmera lenta e o reflexo dos flashes mostram o incômodo e a intimidação sofrida.

O terceiro episódio analisado, *American Tragedy*, traz a questão das celebridades e também do uso das informações divulgadas na imprensa dentro de um processo criminal. A chef está sendo cobrada por suas ações pelos jornalistas, chegando ao ponto de uma repórter dizer “Você é racista? Por isso atirou.”, implicando uma resposta e uma justificativa ao crime. O segundo ponto desse episódio, que é o único analisado que traz essa colocação, é a de como as notícias podem influenciar o andamento de processos. O que é publicado em jornais é tomado como verdade absoluta pela população, o que faz o estuprador achar que não será considerado culpado pelas suas atitudes, já que o jornal ‘disse’ que foi o menino assassinado que estuprou as vítimas. Também é mostrado como a divulgação de detalhes de crimes pode ser perigosa. A frase dita pelo estuprador a suas vítimas é vazada para a imprensa e usada pela chef em uma tentativa de validar sua história. A imprensa, nesse momento, pode vir a prejudicar o andamento da investigação.

A situação apresentada nos três episódios, de não ter nenhuma personagem nomeada e identificada como jornalista, também nos ajuda a chegar a conclusões. Não há uma personalização, uma diferenciação de veículos ou de posições: todos estão gritando, tentando conseguir a atenção da fonte e se posicionando fisicamente como um grupo para obter vantagem com o entrevistado que, geralmente, é apenas uma pessoa. Um grande coletivo de pessoas se dirigindo da mesma maneira à apenas uma pessoa traz uma situação de opressão e de coerção que o seriado atribui aos jornalistas. A narrativa construída, portanto, é a dos ‘urubus’ que se agrupam em cima da fonte para conseguir o que querem.

#### 4.1.3 Eixo 3: o acompanhamento de histórias por meio do jornalismo

O jornalismo é o caminho pelo qual a população busca se informar e obter conhecimento do que está acontecendo a sua volta. A polícia, ao contrário da sociedade, usa outras estratégias e procedimentos para adquirir as informações que precisa, como a instauração de investigações, interrogatórios e a própria autoridade policial. No entanto, em alguns casos, e por questões legais, a polícia pode não ter acesso livre a informações importantes e fica impossibilitada de agir.

Os policiais podem ter o conhecimento de um crime, mas não terem alcance à vítima ou ao suspeito para dar seguimento às investigações. Dentro da Unidade de Vítimas Especiais,

apresentada na série, essa circunstância é comum quando a vítima não quer prestar queixa. Em situações de abuso ou violência doméstica, não é raro a vítima rejeitar ajuda dos policiais. No caso de suspeitos, que também conseguem se tornar inacessíveis ao manter silêncio ou até fugindo, a polícia pode usar do jornalismo como meio de informação, quando o caso é amplamente divulgado. Para esse eixo da análise, foram observados dois episódios, o de número 16 da 14ª temporada e o de número 22 da 15ª temporada.

#### 4.1.3.1 Episódio 16 da 14ª temporada - *Funny Valentine*

O episódio 16 da 14ª temporada, “*Funny Valentine*”, foi televisionado no dia 27 de fevereiro de 2013. A trama, inspirada no romance dos cantores norte-americanos Chris Brown e Rihanna<sup>40</sup>, mostra uma jovem cantora, Micha, que está em um relacionamento abusivo com o seu namorado, Caleb. O rapaz, também cantor de sucesso, a agride fisicamente em um estúdio, o que faz com que a cantora e seu produtor busquem a Unidade de Vítimas Especiais. Micha colabora com a investigação, prestando seu depoimento e fazendo o exame de corpo de delito. Caleb é preso quando estava em uma festa e um vídeo dele saindo algemado do lugar é publicado na internet, o que dá início à divulgação do caso.

Quando Micha começa a perceber a repercussão, a assistir às matérias e saber que estão discutindo sua vida pessoal nas redes sociais, começa a ficar hesitante sobre o processo criminal. A sua preocupação é ter de testemunhar em público sobre a agressão. A Detetive Benson conversa com Micha, que está vendo seu namorado na TV, e, quando percebe como isso a está afetando, usa a imagem da televisão para convencer Micha de que Caleb está aproveitando o momento de destaque na imprensa. Enquanto é levado ao carro da polícia, ele dá declarações aos jornalistas dizendo que sabe que será liberado em breve da custódia policial (Figura 12). Benson mostra para Micha como as pessoas estão vendo o caso, tendo acesso somente à versão dele.

---

<sup>40</sup> Em 2009, após uma discussão que escalou para a violência física, Chris Brown agrediu sua então namorada, Rihanna. O caso foi amplamente divulgado e discutido pela imprensa de vários países. As fotos da perícia da cantora foram vazadas, fazendo com que o público pudesse ver o estado dos machucados em seu rosto. Chris Brown conseguiu um acordo na justiça, onde se declarou culpado e sua pena foi convertida em cinco anos de trabalho comunitário e aconselhamento, além de uma ordem de restrição, o mantendo afastado de Rihanna.

**Figura 12:** *Funny Valentine*



Reprodução Law & Order: SVU

O espaço dado a Caleb na mídia permite que apenas o seu lado tenha visibilidade, fazendo com que as pessoas tenham simpatia por ele. Mesmo que Micha não queira aparecer em público, até por estar fisicamente machucada, a imprensa deveria dar espaço para os dois lados, não apenas beneficiando o cantor. O papel do jornalismo de informar e conscientizar a população deveria usar de casos como esse para abordar questões sociais, como a violência doméstica, e não apenas promover o entretenimento.

Após ser liberado sob pagamento de fiança, Caleb, concede uma entrevista coletiva dizendo que ama sua namorada e que só ela sabe o que realmente aconteceu. O promotor Barba diz que essas declarações dele são tentativas de convencer Micha a desistir do caso e de convencer o público e os possíveis jurados de que é inocente. É bom lembrar que em casos onde há um júri, essas pessoas são selecionadas entre a sociedade; são cidadãos que são convocados a prestar esse serviço. Portanto, podem ser influenciados antes mesmo de serem chamados, se estiverem acompanhando o caso pela imprensa. Esse amplo espaço dado à Caleb poderia trazer consequências para dentro do tribunal, em uma situação onde o júri já ouviu sua versão da história na televisão.

As fotos do rosto machucado de Micha são vazadas na internet, fazendo com que o seu empresário cobre explicações do promotor. Tanto a polícia quanto o escritório da promotoria têm acesso a essas imagens. A imprensa explora casos como esse em todos os aspectos que encontra e evidências fotográficas do crime são utilizadas para sensacionalizar o acontecimento.

Imagens que deveriam ser vistas apenas dentro de um tribunal são banalizadas ao serem publicadas em diversos meios e veículos.

Preocupado com a imagem e a marca da cantora, o empresário argumenta que isso é inaceitável, mas seus motivos não são a privacidade e a dignidade de Micha. Ele diz que ela está prestes a lançar um álbum e fechar uma parceria com uma marca de cosméticos, mas que o rosto que aparece nas fotos vazadas na imprensa “não é o rosto que eles querem para vender maquiagem” (tradução nossa).<sup>41</sup> O seriado nos permite ver onde está a verdadeira preocupação do empresário: na imagem midiática. Para a imprensa, a cantora jovem de sucesso poderia passar a ser a ‘cantora que apanhou do namorado’, construindo rótulos e estereótipos utilizados para chamar a atenção, sensacionalizar, dramatizar e aumentar a venda dos jornais e audiência para os programas.

A Detetive Benson tenta argumentar com Micha, dizendo que ela serve de exemplo para mulheres e que a atitude dela de enfrentar Caleb publicamente poderia ajudar outras pessoas, usando a atenção dada ao caso de maneira positiva. Mas Micha decide não dar seu depoimento no julgamento. Seu mentor que a acompanha ainda diz que essa decisão é porque Caleb quebrou a lei, mas quem foi punida foi ela, se referindo à opinião pública. O agressor acaba sendo menos difamado que a própria vítima, o que é uma constante em casos de violência doméstica, onde o machismo presente na sociedade também é representado na imprensa. A falta de respeito da imprensa com ela – aliada ao grande espaço dado a Caleb para se desculpar e mostrar seu lado da história – faz com que Micha seja prejudicada mais uma vez. Ela acaba protegendo seu agressor por optar não testemunhar contra ele.

Um boletim de uma repórter em frente ao tribunal mostra a visão da imprensa sobre a situação:

“Uma surpreendente reviravolta no caso contra o **superstar da música** Caleb Bryant, que foi acusado de agredir sua namorada, a jovem cantora Micha Green. Fontes próximas aos *entertainers* nos informam que Micha retirou sua queixa contra o **popular performer** na esperança que de o casal possa reparar seu relacionamento na sua privacidade”<sup>42</sup> (tradução e grifos nossos).

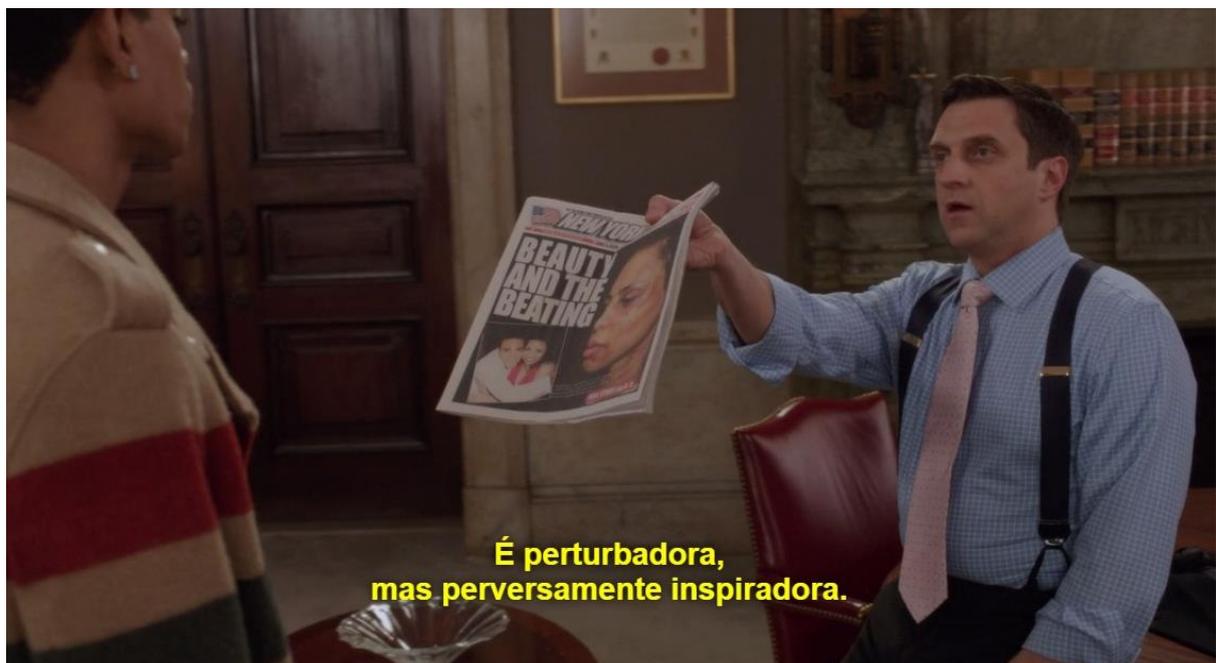
Caleb recebe adjetivos e mais destaque enquanto Micha é apresentada como “sua namorada”, mostrando que o relacionamento ainda é mantido e tratando o caso como algo que possa ser resolvido dentro de casa. Novamente não há uma abordagem à problemática do episódio, a violência doméstica, e o pedido de privacidade feito pelos cantores não é respeitado.

<sup>41</sup> “This is not the face that they want selling make up”.

<sup>42</sup> “A surprising turn today in the case against music superstar Caleb Bryant, who had been charged with assaulting his girlfriend, the young singer Micha Green. Sources close to the entertainers tell us that Micha has withdrawn her complaint against the popular performer in the hope that the couple can repair their relationship in private”.

A partir desse momento, quando a queixa é retirada pela vítima, os detetives passam a ter acesso limitado à Micha, pois ela não quer cooperar com a investigação, dificultando a construção do caso da promotoria. Na tentativa de conseguir um acordo com o réu, o promotor mostra a capa do jornal fictício *New York Ledger* que traz a foto do rosto machucado de Micha com o título “beleza e agressão” (tradução nossa, Figura 13)<sup>43</sup>, uma manchete altamente sensacionalista, que visa a venda de exemplares e explora o lado dramático do conflito entre celebridades, pois não há informação alguma nessa capa. Barba argumenta que a imagem dos machucados de Micha pode trazer repercussão negativa para a imagem de Caleb. A proposta do promotor é de que ele se declare culpado pela agressão e cumpra cinco anos de serviço comunitário<sup>44</sup>, além de um pedido público de desculpas à vítima registrado no tribunal.

**Figura 13:** *Funny Valentine 2*



Reprodução Law & Order: SVU

Caleb tenta, mais uma vez, se beneficiar da atenção que recebe na mídia e participa de um programa de TV onde alega ter uma mensagem para Micha. O Detetive Tutoula, que está no esquadrão acompanhado dos outros detetives e do promotor assistindo à entrevista, salienta que a mensagem será vista por dois milhões de pessoas e não apenas por ela. Benson completa que ao invés de se desculpar e se declarar culpado no tribunal, ele faz isso na TV, “o tribunal das pessoas” (tradução nossa)<sup>45</sup>, sem se responsabilizar criminalmente. Ambos os detetives mostram ter conhecimento da tática utilizada por Caleb para se promover. Fingindo estar

<sup>43</sup> “Beauty and the beating”.

<sup>44</sup> Mesma pena aplicada no caso Chris Brown.

<sup>45</sup> “The people’s court”.

falando diretamente com sua vítima, Caleb dá uma sensação falsa para o público de que eles estão acompanhando a intimidade do casal. É pelo jornalismo que a sociedade acompanha os casos criminais e cria suas concepções próprias de culpados e inocentes. A imagem construída de Caleb na imprensa é a que será recebida pela audiência.

A polícia acompanha, então, os depoimentos do cantor na TV e nos sites, sem poder interferir ou ter acesso direto. Sem a colaboração da vítima, o caso da acusação perde força e a presença constante de Caleb na mídia o ajuda a construir sua defesa – que alega ter sido um ato impulsivo que só diz respeito à intimidade do casal. Micha não atende aos telefonemas da Detetive Benson e começa a dar declarações na imprensa de que a polícia está atrapalhando seu relacionamento, enquanto a ordem de restrição ainda está em vigor. A cantora fala que está tudo resolvido entre eles, sem falar em detalhes sobre a agressão. E a jornalista que a entrevista, a mesma que recebeu Caleb em seu programa, não a confronta, é simpática, buscando detalhes do romance do casal. A entrevistadora ainda se mostra feliz com a reconciliação dos jovens, implicando um sentimento que será passado para o seu público.

Esperando que Caleb apareça na festa que Micha está, os detetives acompanham pela TV a cobertura do evento, para poderem aplicar a ordem de restrição caso ele vá. O cantor aparece, irritando o produtor da cantora, que é assassinado por Caleb. Micha é a única testemunha, mas mais uma vez ela se nega a colaborar. Os dois viajam para o Caribe, divulgando fotos em suas redes sociais, vistas pelos detetives em seus celulares. O Sargento Munch então diz que, naquele momento em que eles não conseguem sustentar nenhum dos casos contra Caleb, só lhes resta esperar. Barba pergunta o que eles estão esperando e Benson diz que pelo inevitável.

Uma cena mostra o casal discutindo na viagem e na sequência a repórter que cobre o caso informa, em um boletim, que a cantora Micha está morta e que seu corpo foi encontrado jogado ao mar, ao lado do iate em que estava com o namorado. A legenda que corre na tela, enquanto a jornalista fala, afirma que Caleb está sob custódia da polícia. Todo o esquadrão aparece acompanhando o caso pela televisão, lamentando o ocorrido (Figura 14).

**Figura 14:** *Funny Valentine 3*



Reprodução Law & Order: SVU

A narrativa construída nos permite interpretar que, em casos envolvendo pessoas muito famosas, com grande cobertura da imprensa, é possível, para a polícia, também obter informações através do jornalismo. O acompanhamento da mídia, tanto do agressor quanto da vítima, ajuda os detetives a entenderem como se constrói a relação dos dois. Com a negação de Micha em cooperar, os detetives buscam informações em todas as fontes disponíveis para tentar construir o caso.

Os detetives podem ir conversar diretamente com os cantores, mas estes também podem evitar a aproximação. Se houver insistência, a vítima, que nesse caso já não queria ajudar, pode se retrair mais ainda diante dos detetives e o acusado pode usar isso também em sua defesa, alegando que a polícia está o assediando e mantendo silêncio. Portanto, para evitar essas situações, os detetives utilizaram a mídia para se informar e acompanhar a rotina dos cantores, se unindo ao público curioso que acompanha o caso. A fala de Munch e Benson, de que vão esperar pelo inevitável, além de insinuar um dos desfechos possíveis em histórias de violência doméstica, já mostra que eles sabem que tudo que for referente ao casal vai ser amplamente noticiado e que assim eles vão poder acompanhar, mesmo que seja recebendo a mesma informação que o público.

#### 4.1.3.2 Episódio 22 da 15ª temporada - *Reasonable Doubt*

Para compor esse eixo da análise, também foi selecionado o episódio de número 22 da 15ª temporada, “*Reasonable Doubt*”. Exibido em 7 de maio de 2014, a trama apresenta um famoso produtor de televisão que é acusado pela ex-esposa, uma atriz de renome, de abusar sexualmente da filha do casal. O andamento do processo é acompanhado de perto pela mídia que, além de acompanhar o réu, chega a acampar na frente da casa da mulher, que mora com os dois filhos do casal.

O caso se torna complicado, pois os detetives ficam em dúvida se a menina realmente foi abusada ou se Catherine, a mãe, pediu que a criança contasse essa história, para se vingar do ex-marido. Frank está namorando a irmã de 19 anos de Catherine e também está pedindo a custódia das crianças. Além da notoriedade do casal, a questão de um drama familiar com diversos aspectos faz com que a imprensa acompanhe cada etapa; é uma acusação de abuso infantil, mas também de traição e de divórcio. O promotor Barba explana o caso para os detetives como “um casal público, com um grande ego, no meio de um divórcio confuso. Preparem-se para o circo da mídia” (tradução nossa)<sup>46</sup>. Mostrando, assim, a percepção do promotor sobre quais assuntos recebem maior atenção da imprensa.

Quando o julgamento tem início, nota-se a presença de jornalistas dentro do tribunal. O depoimento da menina é feito por videoconferência para que ela não seja exposta e não se sinta sobrecarregada com a presença de tantas pessoas. É descoberto pela Detetive Benson que o réu havia abusado de Mavis, sua ex-cunhada, a outra irmã de Catherine. Por terem se passado 18 anos desde o abuso, esse crime já havia prescrito. Benson pede que ela dê seu depoimento no julgamento, para reforçar o caso, mas ela diz que não quer ter que enfrentar os questionamentos do advogado de defesa de Frank. Mavis, então, decide ir a um programa de TV contar sua história (Figura 15). Os detetives acompanham pela televisão do esquadrão, e a reação deles indica que Benson não os informou sobre o abuso sofrido. Não é explícito no episódio se a Detetive realmente sugeriu a entrevista, o que seria uma interferência da polícia no caso e na pauta jornalística. Para o programa não se trata da chance de abordar profundamente o assunto do abuso infantil, mas sim de mostrar com exclusividade mais uma reviravolta no caso. Aqui aparece novamente a noção de que a TV é o tribunal das pessoas. Mavis não quer ter que enfrentar seu agressor e os advogados, mas aceita contar sua história para milhares de pessoas. Ela usa da imprensa para poder falar sem ser confrontada e o programa aceita pela visibilidade e audiência que vai receber, valorizando o aspecto econômico, “em que o principal intuito é vender o jornal/telejornal como um produto que agarra os leitores

---

<sup>46</sup> “A high profile, big ego couple in the middle of a messy divorce. Get ready for the media circus”.

ou ouvintes à audiência, esquecendo valores associados à ideologia profissional” (TRAQUINA, 2005, p. 28).

**Figura 15:** *Reasonable Doubt*



Reprodução Law & Order: SVU

A entrevista foi ao ar durante o fim de semana, e na segunda-feira o advogado de defesa tenta argumentar com a juíza do caso que essa exposição é prejudicial ao seu cliente e o impossibilita de receber um julgamento justo, pois dois dos jurados admitiram ter visto a entrevista. A juíza mantém o julgamento, substituindo os dois jurados, mas o advogado diz que não pode apresentar o réu e que não sabe onde ele está.

Só é descoberto onde Frank está quando ele dá uma entrevista coletiva à imprensa, em Paris (Figura 16). O esquadrão acompanha a entrevista em que Frank alega inocência e diz que foi sua ex-mulher e ex-cunhada que armaram contra ele. A legenda da imagem diz “Frank Maddox justifica sua ida à Paris” (tradução nossa)<sup>47</sup>. Frank tem dupla cidadania e, como a França raramente extradita seus cidadãos para os Estados Unidos<sup>48</sup>, está confiante o suficiente para dar uma coletiva de imprensa, defendendo sua imagem e afirmando que nunca vai voltar aos Estados Unidos. O julgamento chega ao final e Frank é considerado culpado.

<sup>47</sup> “Frank Maddox justifies flight to Paris”.

<sup>48</sup> Os países têm um acordo de extradição, mas os franceses normalmente não enviam seus cidadãos para a América. Na década de 1970, inclusive, um homem acusado de estuprar uma menina de 13 anos não foi extraditado.

**Figura 16:** *Reasonable Doubt 2*



Reprodução Law & Order: SVU

Sem acesso ao réu e com o advogado de defesa afirmando que não tinha conhecimento do paradeiro de seu cliente, o jornalismo foi o meio encontrado pelos policiais para obter informações. A mesma narrativa poderia ser concluída com uma cena do promotor informando aos detetives que Frank estava na França e não voltaria mais, mas a escolha desse encerramento para a trama veio para mostrar que o jornalismo continua fazendo a cobertura do caso, seja nos EUA ou na França. Assim, os detetives e a população em geral podem buscar conhecer os fatos da mesma maneira: com o jornalismo.

Na França, os repórteres não o confrontaram. Perguntaram se ele retornaria algum dia para os Estados Unidos e se ele continuava afirmando sua inocência. O espaço dado a Frank na imprensa francesa pode ser justificado pela sua notoriedade ou pela atualização do caso, colocando os jornalistas em uma situação de privilégio em relação à imprensa norte-americana.

Essa cena também fala da personalidade do personagem. A sua imagem pública é tão importante para ele ao ponto de chamar uma entrevista coletiva por vaidade e para continuar afirmando sua inocência. E o jornalismo aceita servir de palanque para Frank, que usa a imprensa para seu benefício. Frank age como o que Santos (1997) chama de promotor de notícia, interessado em divulgar “certos acontecimentos para uso público e, em simultâneo, impedir certas ocorrências de atingir o grau de acontecimentos” (SANTOS, 1997, p. 23).

#### 4.1.3.3 *Funny Valentine e Reasonable Doubt*

Os policiais têm, portanto, caminhos próprios para conseguir informações. Mas quando esses caminhos apresentam algum impedimento ou não são eficientes, o jornalismo pode ser uma importante fonte de informação para a polícia. As motivações da imprensa são opostas às dos detetives. Os jornalistas querem explorar a vida pessoal dos famosos e alimentar a audiência.

Nesses dois episódios, os jornalistas são beneficiados nas relações com as fontes. As personagens Caleb, Mavis e Frank têm interesses específicos, buscam a imprensa para tirar vantagens. Além de acompanhar o desenvolvimento dos casos através da imprensa, os policiais também sabem se beneficiar da mídia. A cobertura frenética de casos que envolvem pessoas famosas ajuda a polícia na investigação. Em “*Funny Valentine*”, os detetives usaram a cobertura televisiva de um evento para controlar o cumprimento de uma ordem de restrição. Já em “*Reasonable Doubt*”, a entrevista dada por Mavis em um programa de TV ajudou a montar o caso da acusação. Esses acompanhamentos pela imprensa se fizeram possíveis pelo envolvimento de pessoas famosas. São casos específicos que atraem a atenção da mídia e do público pela notoriedade de seus agentes.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na fala de abertura presente em todos os episódios de *Law & Order: SVU*<sup>49</sup>, os detetives são considerados dedicados e integrantes da elite da polícia de Nova Iorque. Partindo disso, a representação dos agentes da lei é tecida para que a audiência torça e se identifique com eles, personagens principais. Técnica diferente é usada para construir a imagem do jornalismo e de seus profissionais. Os sete episódios integrantes do corpus dessa análise tecem a narrativa do conceito da profissão e das ações exercidas por seus representantes.

Embora dividida em três eixos, há aspectos que permeiam os episódios, reforçando a construção de sentidos. O jornalismo é apresentado, acima de tudo, como fonte de informação; é por meio dele que a população toma ciência dos fatos e são os seus profissionais que executam esse serviço, principalmente na figura dos repórteres. O jornalismo é ferramenta para os civis e também para a polícia. As personagens policiais e da promotoria tem a compreensão dos efeitos do jornalismo e o usam, sempre que possível, para seu benefício. O alcance e a dimensão são buscados pelos detetives em momentos de necessidade – para fazer uma coletiva, para pedir a divulgação de uma matéria ou para acompanhar a vida de suas vítimas e acusados – e evitados quando há conflito de interesses.

O jornalismo define a pauta pública. A metanarrativa do seriado nos permite concluir que esses eventos merecedores de serem tornados públicos envolvem algumas peculiaridades. A notoriedade dos envolvidos é altamente relevante. Pode haver um crime, uma situação de risco, mas, segundo a representação do jornalismo no seriado, a questão que interessa é o ‘quem’. A morte de crianças é noticiada, como exibido no eixo 1 desse trabalho, mas se a criança for branca e rica receberá mais espaço do que uma pobre e negra. E quando um dos lados de um crime envolve um famoso, esse será o que mais receberá atenção. Essa relação pode ser vista também fora da ficção. Quantas e quais crianças ganham destaque nas notícias? E em relação aos famosos, quantos não viram assunto do dia por trocar o corte de cabelo, começar um relacionamento ou, até, ir à praia? Em alguns aspectos, as representações da ficção encontram semelhanças com a realidade.

Em cinco, dos sete episódios, as personagens jornalistas não recebem uma personalização, não possuem nome, suas falas são apenas perguntas aos entrevistados e aparecem em pontos específicos dos episódios, sem participar da trama. Representam a

---

<sup>49</sup> In the criminal justice system, sexually based offenses are considered especially heinous. In New York City, the dedicated detectives who investigate these vicious felonies are members of an elite squad known as the Special Victims Unit.

instituição jornalismo e suas ações e motivações são coletivas. Em dois episódios (*Anchor* e *Funny Valentine*) há a individualização dessas personagens. Em *Funny Valentine*, a utilização de duas mulheres como as representantes da imprensa serve para dar continuidade à narrativa, mostrar que os veículos estão cobrindo todos os eventos relacionados ao caso. Suas ações produzem o efeito de apresentar como a mídia está cobrindo o acontecimento. Ambas tendem a ser mais gentis com o acusado, sem pressioná-lo, chegando até a usar adjetivos para se referir a ele. Em contraponto, no episódio *Anchor*, as motivações pessoais da personagem jornalista vão ao encontro dos interesses policiais, que chega a dizer ao Detetive Tutoula que quer ajudar na investigação.

Nos cinco episódios sem personalização dos jornalistas, eles são os ‘urubus’, os integrantes do ‘circo da mídia’. Suas motivações são comerciais (incluindo aqui a representação do chefe do jornal *New York Ledger* em *Anchor*) e sensibilidade é algo que lhes falta. Mesmo tratando de temas sensíveis, como abuso sexual, saúde mental e violência doméstica, falta tato e empatia e sobra sensacionalismo na abordagem das fontes.

Por meio das perguntas diretas dos jornalistas, do posicionamento físico ao segurar o microfone e a câmera em cima do entrevistado e dos gritos e flashes incessantes que é construída a representação do jornalismo como agente de pressão, que explora e desrespeita. Cobrando, intimidando e embarcando no *pack journalism* é que as personagens do seriado passam essa imagem. Os jornalistas não conseguem manter a calma, fazer perguntas pertinentes ou respeitar o espaço das pessoas.

O jornalismo se apresenta como meio de informação para a polícia quando a mesma não consegue ter acesso direto. Então, os policiais, como o público, postam-se em frente à TV, compram os jornais e acompanham a cobertura. A diferença encontra-se na destinação dessa informação. Para os detetives, esses dados podem ser utilizados em seu trabalho, construindo investigações e fortalecendo casos, como apresentado no episódio *Funny Valentine*.

Outro ponto observado sobre as ações do jornalismo na série foi o de que ele também transmite preconceitos e julgamentos. As particularidades, sentimentos e emoções dos jornalistas interferem diretamente no material produzido. Preconceitos, como a questão racial apresentada nos eixos 1 e 2 dessa análise e o machismo no eixo 3, são reproduzidos e apresentados ao público. As consequências são negativas para a sociedade, que não desconstrói seus estereótipos.

Por fim, há a construção da imprensa como o ‘tribunal do povo’, onde julgamentos são feitos e culpados são declarados. A responsabilidade, porém, não é assumida e a condenação se

dá no âmbito da imagem pessoal. Para isso, são utilizadas imagens da prisão dos suspeitos, do tribunal, criações de títulos atrativos para os casos e especulações. Com o pensamento do Detetive Tutoula de que a televisão é o meio que mais atinge pessoas, um pedido de desculpas e as revelações feitas na televisão podem ter mais efeito do que depoimentos em tribunais, como visto no eixo 3 dessa análise.

Assim, o seriado *Law & Order: SVU*, através de sua narrativa, apresenta diferentes representações da imprensa e de seus profissionais. A repetição das formas de funcionamento e a participação do jornalismo nas histórias constroem a imagem da profissão, apresentada para milhões de espectadores. A exibição de determinados comportamentos da imprensa e as críticas ao trabalho dos jornalistas, que por vezes aparecem nos episódios, nos fazem refletir sobre e a atuação profissional presente em nossa sociedade, onde encontramos exemplos dessas representações ficcionais.

## REFERÊNCIAS

- ARBEX JUNIOR, José. **Showrnalismo: a notícia como espetáculo**. 2. ed. São Paulo: Casa Amarela, 2002. 290 p.
- BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988. 292 p.
- BERGER, Christa. **Jornalismo no cinema**. Porto Alegre: UFRGS, 2002. 295 p.
- BREEN, Gerald-mark; MATUSITZ, Jonathon. **Communicating the Negative Impact of Pack Journalism to Media Reporters**. Orlando: Global Media Journal, 2008. Disponível em: <<https://www.questia.com/library/journal/IP3-1484530751/communicating-the-negative-aspects-of-pack-journalism>>. Acesso em: 25 out. 2015.
- CROUSE, Timothy. **The Boys on The Bus**. Toronto: Random House, 1973.
- FOX, Richard L.; VAN SICKEL, Robert W.; STEIGER, Thomas L.. **Tabloid Justice: Criminal Justice in an Age of Media Frenzy**. 2. ed. Boulder: Lynne Rienner Publishers, 2007.
- FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A Fabricação do Presente: Como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais**. São Cristóvão: Ufs, 2005. 273 p.
- FREYTAG, Gustav. **Technique of the drama: an exposition of dramatic composition and art**. 3. ed. Chicago: Scott, Foresman And Company, 1900. 395 p. Tradução de: Elias J. MacEwan. Disponível em: <<https://archive.org/details/freytagstechniqu00freyuoft>>. Acesso em: 25 out. 2015.
- FURUZAWA, Camila Prado. **Séries policiais: características e particularidades das narrativas policiais televisivas**. *Vozes & Diálogo*. Itajaí, v. 12, n.02, jul./dez. 2013
- GOMIS, Lorenzo. **Os interessados produzem e fornecem os fatos**. *Estudos em Jornalismo e Mídia*. Florianópolis: Insular, v. 1, n. 1, 2004.
- GROTH, Otto. Tarefas da pesquisa da ciência e da cultura. In: BERGER, Christa; MAROCCO, Beatriz (Org.). **A Era Glacial do Jornalismo: Teorias Sociais da Imprensa**. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 182-306.
- JOST, François. **Do que as séries americanas são sintomas**. Porto Alegre: Sulina, 2012. 70 p. (Estudos sobre o audiovisual). Tradução de Elizabeth Bastos Duarte e Vanessa Curvello.
- KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. **Os elementos do jornalismo: o que os jornalistas devem saber e o público exigir**. 2. ed. São Paulo: Geração, 2004. 302 p.
- LAGE, Nilson. **A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009. 189 p.
- \_\_\_\_\_. **Estrutura da notícia**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2006. 78 p. (Princípios).

LIPPMANN, Walter. A natureza da notícia. In: BERGER, Christa; MAROCCO, Beatriz (Org.). **A Era Glacial do Jornalismo: Teorias Sociais da Imprensa**. V.2. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 165-178.

LUMIER, Jacob. **Técnica, Tecnificação, Sociologia do Conhecimento**. Rio de Janeiro: WebSite Produção Leituras do Século Xx – Plsy: Literatura Digital, 2008. Disponível em: <<http://www.oei.es/salactsi/matriz1.pdf>>. Acesso em: 05 nov. 2015.

MENDES, Mariza. Em busca do domínio perdido - Análise semiótica dos valores ideológicos contidos nos seriados policiais da USTV. UFPB, Paraíba, 2010.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Crítica da Narrativa**. Brasília: Universidade de Brasília, 2013. 254 p.

NICHOLS-PETHICK, Jonathan. **TV Cops: the contemporary american television police drama**. New York: Routledge, 2012.

PARK, Robert. A notícia como forma de conhecimento: Um capítulo dentro da sociologia do conhecimento. In: BERGER, Christa; MAROCCO, Beatriz (Org.). **A Era Glacial do Jornalismo: Teorias Sociais da Imprensa**. V.2. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 51-70.

\_\_\_\_\_. Notícia e o poder da imprensa. In: BERGER, Christa; MAROCCO, Beatriz (Org.). **A Era Glacial do Jornalismo: Teorias Sociais da Imprensa**. V.2. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 71-82.

PAULINO, Fernando. **Responsabilidade Social da Mídia: análise conceitual e perspectivas de aplicação no Brasil, em Portugal e na Espanha**. In: Rogério Christofolletti (org.). *Vitrine e Vidraça: Crítica de mídia e qualidade no jornalismo*. [S. l.]: Livros LabCom, 2010. p. 35-51

PROTESS, David L.. **The Journalism of Outrage: Investigative Reporting and Agenda Building in America**. New York: Guilford Press, 1992. 301 p.

ROSS, Edward. A supressão das notícias importantes. In: BERGER, Christa; MAROCCO, Beatriz (Org.). **A Era Glacial do Jornalismo: Teorias Sociais da Imprensa**. V.2. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 87-102.

SANTOS, Maíra Bianchini dos. **De I Love Lucy à Lost: Aspectos Históricos, Estruturais e de Conteúdo das Narrativas Seriais Televisivas Norte-Americanas**. INTERCOM - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Novo Hamburgo/RS– 17 a 19 de maio de 2010.

SANTOS, Rogério. **A negociação entre jornalistas e fontes**. Coimbra: Minerva, 1997. 215 p.

SCHEUER, Jeffrey. **The Big Picture: Why Democracies Need Journalistic Excellence**. New York: Routledge, 2008.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo: Porque as notícias são como são**. V.1. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2005. 224 p.

\_\_\_\_\_. **Jornalismo**. 2. ed. Lisboa: Quimera, 2007. 223 p. (O que é).

TRAVANCAS, Isabel. **O Jornalista e suas representações literárias.** INTERCOM - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG – 2 a 6 Set 2003.

<http://universal.globo.com/programas/svu/> - acesso em 24 ago. 2015.

<http://www.nbc.com/law-and-order-special-victims-unit> - acesso em 24 ago. 2015.

[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Law\\_%26\\_Order:\\_Special\\_Victims\\_Unit\\_episodes](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Law_%26_Order:_Special_Victims_Unit_episodes) - acesso em 02 nov. 2015.

<http://www.netflix.com/> - acesso em 02 nov. 2015.

### REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

24 Horas. Estados Unidos: Fox Entertainment Television, 2001. (43 min.), son., color. Legendado.

A MONTANHA dos sete abutres. Direção de Billy Wilder. Roteiro: Walter Newman, Lesser Samuels e Billy Wilder. Usa: Paramount Pictures, 1951. (111 min.), P&B.

A PRIMEIRA Página. Estados Unidos: Universal Studios, 1974. (105 min.), son., color.

BREAKING Bad. Estados Unidos: AMC, 2008. (55 min.), son., color. Legendado.

CIDADÃO Kane. Direção de Orson Welles. Roteiro: Herman J. Mankiewicz e Orson Welles. USA: Rko Radio Pictures, 1941. (119 min.), P&B.

DEMOLIDOR. Estados Unidos: Disney, 2014. (50 min.), son., color. Legendado.

DESPERATE Housewives. Estados Unidos: ABC, 2004. (42 min.), son., color. Legendado.

DEXTER. Estados Unidos: Showtime, 2006. (45 min.), son., color. Legendado.

DUPLA Identidade. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2014. (45 min.), son., color.

GREY'S Anatomy. Estados Unidos: ABC, 2005. (43 min.), son., color. Legendado.

HANNIBAL. Estados Unidos: NBC, 2013. (43 min.), son., color. Legendado.

HEROES. Estados Unidos: NBC, 2006. (43 min.), son., color. Legendado.

HOUSE, M.D.. Estados Unidos: Fox Entertainment Television, 2004. (43 min.), son., color. Legendado.

HOUSE of Cards. Estados Unidos: Netflix, 2013. (55 min.), son., color. Legendado.

LAW & Order. Estados Unidos: NBC, 1990. (43 min.), son., color. Legendado

LAW & Order: Special Victims Unit. Produção de Dick Wolf. Realização de Dick Wolf. New York: National Broadcasting Company, 1999. (43 min.), son. Color. Legedando.

LIE to Me. Estados Unidos: Fox Entertainment Television, 2009. (42 min.), son., color. Legendado.

MODERN Family. Estados Unidos: ABC, 2009. (22 min.), son., color. Legendado.

NARCOS. Estados Unidos: Netflix, 2015. (55 min.), son., color. Legendado.

O HOMEM que Matou o Fascínora. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1962. P&B.

O ABUTRE. Estados Unidos: Open Road Films, 2014.

ORANGE Is the New Black. Estados Unidos: Netflix, 2013. (52 min.), son., color. Legendado.

PRISION Break. Estados Unidos: Fox Entertainment Television, 2005. (43 min.), son., color. Legendado.

SEX and the City. Estados Unidos: HBO, 1998. (29 min.), son., color. Legendado.

SUITS. Estados Unidos: Usa Network, 2011. (43 min.), son., color. Legendado.

THE Big Bang Theory. Estados Unidos: CBC, 2007. (22 min.), son., color. Legendado.

THE Fall. Irlanda do Norte: BBC Two, 2013. (60 min.), son., color. Legendado.

THE Good Wife. Estados Unidos: CBS, 2009. (43 min.), son., color. Legendado.

THE Mentalist. Estados Unidos: CBS, 2008. (43 min.), son., color. Legendado.

THE Newsroom. Estados Unidos: HBO, 2012. (60 min.), son., color. Legendado.

TODOS os Homens do Presidente. Estados Unidos: Warner Bros, 1976. P&B.