

LUCAS DE OLIVEIRA MOURA

**“EU NÃO MATEI MINHA ESPOSA”:
CRUELDADE E NARRATIVA DO
SENSACIONALISMO NO FILME
GAROTA EXEMPLAR**

Viçosa – MG

Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV

2015

LUCAS DE OLIVEIRA MOURA

**“EU NÃO MATEI MINHA ESPOSA”:
CRUELDADE E NARRATIVA DO
SENSACIONALISMO NO FILME
GAROTA EXEMPLAR**

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Ricardo Duarte Gomes da Silva

Viçosa – MG

Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV

2015



Universidade Federal de Viçosa
Departamento de Artes e Humanidades
Curso de Comunicação Social/Jornalismo

Monografia intitulada “*Eu não matei minha esposa*”: *crueldade e narrativa do sensacionalismo no filme Garota Exemplar*, de autoria do estudante Lucas de Oliveira Moura, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Ricardo Duarte Gomes da Silva – Orientador
Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV

Prof. Dr. Henrique Moreira Mazetti
Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV

Profa. Dra. Mariana Lopes Bretas
Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV

Viçosa, 20 de novembro de 2015

AGRADECIMENTOS

Dizem que entrar na universidade é fácil e que difícil realmente é sair dela. Concordo. E concordo não apenas pelo esforço e dedicação que temos que empenhar ao longo de toda a estrada, mas também pela saudade que ela deixa em nossos corações no momento em que pegamos o tão sonhado diploma. Saudades das aulas, dos professores, dos amigos, dos amores, de tudo.

Após o término deste trabalho de conclusão, a sensação de dever cumprido ao escrever esses agradecimentos não seria possível sem a presença de algumas pessoas na minha vida. Então eu agradeço. Agradeço, com os olhos cheios d'água, primeiramente a Deus. Sem fé, de fato, nós não somos nada e foi Ele que, além de ter me proporcionado tudo o que eu tenho e tudo o que eu sou hoje, sempre me deu forças para continuar e seguir frente.

Agradeço à minha mãe Marcia, pessoa mais guerreira que eu já conheci em todo o meu caminho. Que nunca deixou faltar nada em casa, que sempre educou os filhos da melhor forma possível, que cumpre o seu papel de mãe dos esporros às conversas mais delicadas. Obrigado, mãe. Obrigado pela sua companhia, compreensão, amizade, carinho, enfim, por ter cumprido mais essa missão com louvor.

Sou grato também a cada um dos meus irmãos. Ao Gustavo, por ter me escolhido como afilhado e por ter se tornado a minha primeira grande inspiração lá de casa depois da minha mãe. Pelas zueiras, ironias e piadas peculiares, mas também por ser essa pessoa amável e querida por todos. À Michele, pela paciência, cumplicidade e por ter adotado um pouco o posto de segunda mãe. Também pelos deliciosos almoços de domingo e por ter sido a responsável pela minha vinda para Viçosa. Sem clichês: sem você, eu não estaria aqui. Ao Fabio, o irmão que mais me viu crescer e amadurecer durante muito tempo. Aquele que aguentou as minhas impicâncias de criança, a minha “aborrecência” e sempre soube me entender, com muita calma. Obrigado por ser esse cara incrível e por ter me ensinado a ser um igual (ainda vou chegar lá! rs).

Ao Augusto, padrasto querido que me assumiu um pouco como seu filho, pelas brigas, ensinamentos, brincadeiras e cachorros-quentes. Ao meu pai Ancelmo, pelos filmes assistidos na infância e por toda ajuda durante a graduação. À Marcinha, minha irmã gêmea de alma (passada) e coração, por me ensinar a ser *flawless* e por toda a amizade in-con-di-cio-nal durante esse tempo, mesmo à distância. Às minhas gatas de estimação e aos demais membros da minha família: gratidão!

A todos os amigos realizados dentro e fora do curso, não vou citar nomes para não correr o risco de esquecer alguém. À Alexa, meu amor, minha esposa de mentirinha, minha

Fifi, por ser minha companheira desde o meu primeiro dia nesta cidade. Muito obrigado pela disposição em me ensinar a dançar/cozinhar, pelas quebradas de galho, por conseguir arrancar uma gargalhada minha mesmo depois de um dia exaustivo (com uma cerveja ou só com as nossas inúmeras “xegenguices”), pelas horas de falar sério, por me entender, saber e compreender sem julgamentos. Vou sentir sua falta!

Aos amores vividos nesses quatro anos. Agradeço ao Lucas, pelo amor, compreensão e apoio em meio ao TCC. Por ser mais parecido comigo do que nós dois imaginávamos. Pelas surpresas, sintonia, superação de obstáculos e vontade de fazer com que tudo fique bem e dê certo sempre. Ao João Paulo, pela força, insistência e companheirismo durante quase todas as fases desta minha graduação. Obrigado pela pessoa maravilhosa que foi comigo e por ter me ensinado a descobrir quem realmente eu sou.

Aos meus professores, papéis fundamentais da minha formação escolar, pessoal e profissional. Ao meu orientador Ricardo Duarte, que cumpriu à risca a máxima do “Deus no céu e o orientador na terra”. Grato por ter me aceitado como orientando e pela enorme e preciosa ajuda na elaboração deste trabalho. Por ter me tranquilizado e clareado minha mente em diversos momentos, de desespero, *insights*, entre outros.

À Viçosa, cidade que será guardada eternamente no meu coração, pela acolhida. Aos estágios que me proporcionaram a aplicação, na prática, da teoria vista em sala de aula.

Enfim, a tudo e todos que contribuíram para o encerramento de mais esta etapa.

“When I think of my wife, I always think of her head. I picture cracking her lovely skull, unspooling her brain, trying to get answers. The primal questions of a marriage: What are you thinking? How are you feeling? What have we done to each other?”

Nick Dunne

RESUMO

Nos dias atuais, muitas são as discussões a respeito dos limites da mídia e das intenções e relações existentes por trás de cada uma de suas narrativas. Pensando no enriquecimento deste debate e na linguagem cinematográfica como espaço de crítica dessas questões, o presente trabalho tem como objetivo analisar o filme *Garota Exemplar*, dirigido por David Fincher, procurando identificar como a obra representa a narrativa do sensacionalismo em seu roteiro. Considerando o conceito de crueldade como uma disposição para a prática do mal, buscamos verificar, ainda, a existência de uma relação desta representação com o chamado Cinema da Crueldade, uma vez que Fincher é considerado um contemporâneo diretor representante do gênero. Para tanto, nos apoiamos em referenciais teóricos que apresentassem não apenas essas definições, como também as referentes à intimidade enxergada como artefato de venda, aos personagens construídos pela narrativa dramática, às normas e valores impostos pela mídia, ao jornalismo de celebridades e às representações da profissão no cinema, entre outras.

PALAVRAS-CHAVE

Crueldade; sensacionalismo; narrativa dramática; cinema; David Fincher

ABSTRACT

On recent days, there are a lot of discussions about media's limits and its intentions and relations behind each one of its narratives. Thinking on the enrichment of this debate and on the cinematography language as a critic space for these questions, this study aims the analysis of *Gone Girl* movie, directed by David Fincher, searching for identify how the piece represents the sensationalism's narrative on its screenplay. Considering cruelty's conception as a disposition for evil's practice, we also search to verify the existence of a relation between this representation and Cinema of Cruelty, once Fincher is considered a contemporary director who represents the genre. For this, we rely on theoretical frameworks that present not only these definitions, but also the related with intimacy as a selling artifact, characters build by dramatic narrative, norms and values imposed by media, celebrity journalism and the profession's representation on cinema, among others.

KEYWORDS

Cruelty; sensationalism; dramatic narrative; cinema; David Fincher

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – O SHOW (OU O FRACASSO) DO PRIVADO COMO PRODUTO DE VENDA	12
1.1 Considerações sobre o público e o privado	12
1.2 A intimidade vista como produto e o sensacionalismo	13
1.3 O caso Escola Base.....	15
CAPÍTULO II – DA CRUELDADE (E DO DRAMA) NA MÍDIA	19
2.1 Organizar sentidos, despertar interpretações: a construção do enquadramento midiático .	19
2.2 A narrativa dramática e seus personagens	20
2.3 A organização social das normas e valores enquanto objetos da mídia	22
2.4 Representações dentro do jornalismo de celebridades: a incidência da noção de crueldade	23
CAPÍTULO III – O CINEMA COMO LUGAR DE CRÍTICA	29
3.1 O jornalista segundo as lentes cinematográficas	29
3.2 Algumas concepções acerca do cinema da crueldade	32
3.3 O expoente David Fincher.....	34
3.4 Sobre Garota Exemplar	36
CAPÍTULO IV - GAROTA EXEMPLAR E A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA DRAMÁTICA DO SENSACIONALISMO RELACIONADA À ESTÉTICA DO CRUEL	38
4.1 Metodologia.....	38
4.2 Categorias, cenas e descrições.....	40
4.3 Análise.....	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	60

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.....	39
Figura 2.....	39
Figura 3.....	40
Figura 4.....	41
Figura 5.....	42
Figura 6.....	43
Figura 7.....	44
Figura 8.....	44
Figura 9.....	45
Figura 10.....	46
Figura 11.....	47
Figura 12.....	49
Figura 13.....	50
Figura 14.....	52

INTRODUÇÃO

Diariamente nos deparamos com o uso de metanarrativas culturais nos noticiários e na mídia de uma forma geral (Motta, 2010). “O crime não compensa” é uma delas. Ao passo que absorvermos, interpretamos e negociamos os sentidos que essa simples frase pode despertar em nós, assim também o reagimos.

Um crime já estabelece motivos suficientes para a produção de uma pauta e notícia jornalísticas. Um crime envolvendo uma celebridade, alguém sob constante presença dos holofotes da mídia, possui praticamente uma obrigação de ser inserido na agenda midiática. Se a celebridade for querida e trazer consigo uma legião de fãs, a situação se torna ainda mais alarmante. Ainda que não a consideremos um ídolo pessoal, queremos descobrir o que ocorreu, se informar sobre os detalhes, conversar e perguntar para os amigos: você viu o que aconteceu com ela?

Esse constante burburinho movimenta o mercado e chama a atenção das corporações midiáticas, transformando, assim, a mídia em um cenário de investimentos (Arbex Jr.,2003). Ora, já nos diria Prata (2009, p.38), “se o público é tratado como mercado, a notícia certamente é um negócio”. A exploração da vida real das celebridades (e também dos anônimos, como poderemos ver adiante com o exemplo do polêmico “caso Escola Base”) torna-se um verdadeiro espetáculo, empolgando emissores e receptores da informação e fazendo-os, muitas das vezes, perderem o foco, o limite.

De fato, tênues são as fronteiras de até onde se pode ir. O mal e a dor de determinados relatos correm o risco de se tornarem banalizados (e o são, com frequência), perdendo-se a noção de mundo comum e construindo a figura de indivíduos que pouco se importam com o outro. De acordo com a filósofa Hannah Arendt, esse mal está atrelado a uma “incapacidade de lidar, vivenciar e enfrentar os fatos e acontecimentos do mundo” (TELLES, 1990, p. 25).

Acreditando na vocação do cinema na problematização da temática, nos inserimos dentro do filme *Garota Exemplar (Gone Girl)*, de 2014. Baseado no livro homônimo de Gillian Flynn, que também assina o roteiro do filme, a partir do desaparecimento de uma de suas personagens principais, a celebridade Amy Dunne, temos como propósito a apreensão de como a mídia se posiciona em relação ao crime, seus envolvidos, às suas respectivas emoções e privacidades, e a esta maldade colocada por Arendt, ou aptidão à sua realização (Buono, 2003).

No primeiro capítulo, serão oferecidas algumas teorias iniciais consideradas importantes para a construção do trabalho. Falaremos do que pode ser considerado público e do que pode ser considerado privado, do sensacionalismo e relembremos um dos maiores casos de injustiça cometidos pela imprensa brasileira.

Em sequência, forneceremos explicações acerca de um enquadramento midiático e acerca da dramatização da narrativa e dos papéis encenados por ela. Normas, valores e suas implicações no chamado jornalismo de celebridades, bem como a incidência da noção de crueldade no discurso dessa vertente e de outras na mídia serão também tópicos abordados nesta parte do trabalho.

O terceiro capítulo apresentará a conexão entre os capítulos anteriores e o nosso objeto de análise, dessa vez comentando brevemente sobre a representação do jornalismo no cinema e sobre o que pode ser considerada uma obra cruel dentro do cinema da crueldade. Falaremos um pouco a respeito da história do diretor do filme analisado, o norte-americano David Fincher e, por fim, a respeito de sua obra cinematográfica mais recente: o longa-metragem *Garota Exemplar (Gone Girl)*.

Com vistas a revelar o seu conteúdo, no capítulo final, iremos analisar o filme a partir da metodologia da Análise de Conteúdo (AC), decompondo-o em seus elementos constitutivos, separando, destacando e denominando “materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 15). Para finalizar, as considerações finais do estudo e sua respectiva bibliografia.

CAPÍTULO I – O show (ou o fracasso) do privado como produto de venda

Neste capítulo apontaremos como costumam se dar as negociações entre o público e o privado na mídia, com foco no viés da espetacularização do eu e do sensacionalismo. Também lembraremos o caso Escola Base, de 1994, que servirá de ilustração e introdução posterior a um dos assuntos que norteiam o objeto de estudo deste trabalho.

1.1 Considerações sobre o público e o privado

Com o desenvolvimento do jornalismo e, principalmente, após o advento da televisão e da internet, tornou-se comum, nos dias de hoje, o individualismo exacerbado, a exposição pública da intimidade nas redes sociais e, com isso, o agendamento da intimidade de certos indivíduos por parte da mídia. Anônimos e celebridades se expõem intencionalmente ou tem a privacidade violada pelas mídias com cenas que antes estariam circunscritas apenas ao cotidiano pessoal dos indivíduos.

Neste contexto, muitas são as discussões que envolvem a questão do público *versus* o privado na grande imprensa. De acordo com Sennett (1988), ambos, público e privado, são modos de expressão humana que servem como corretivo um do outro. O atributo público fora inicialmente identificado como um bem comum na sociedade. Após o século XVII, ele adquiriu o seu significado moderno e se tornou algo “aberto à observação de qualquer pessoa” ou que já ultrapassasse o âmbito familiar e envolvesse uma diversidade relativamente grande de pessoas. Já o privado remete às particularidades e à individualidade do sujeito. Para o autor:

Os modos de expressão pública e privada não estavam em contradição, como alternativas. Em público, o problema da ordem social era vivenciado com a criação de sinais; no privado, a questão da manutenção era enfrentada, quando não resolvida, por meio da adesão a princípios transcendentais. Os impulsos diretores em público eram os da vontade e do artifício; os impulsos diretores em privado eram os da restrição e anulação do artifício. O público era uma criação humana; o privado era a condição humana. (SENNETT, 1988, p.128)

Estudiosos como Arfuch (2010) explicam que a questão traz consigo mais uma variedade de significações associadas, como exterior e interior, comum e próprio e sociedade e indivíduo. Essas significações relacionam-se entre si e estabelecem um caráter não dissociativo na modernidade, sendo assim, podemos afirmar que um modo de expressão não

está condicionado à inutilidade do outro. Pelo contrário, atividades particulares podem ser executadas em grupo e atividades públicas podem ser desenvolvidas de forma mais pessoal, não existindo um limite nítido ou atribuições específicas a cada uma delas e dando origem, assim, a uma pluralidade de espaços, vozes e pontos de vista.

Esse reconhecimento de uma pluralidade de vozes faz com que já não seja possível pensar o binômio público/privado no singular: haverá vários espaços públicos e privados, coexistentes, divergentes, talvez antagônicos, o que é também uma maneira de dar conta das diferenças – e desigualdades – que subsistem na aparente homogeneidade da globalização. (ARFUCH, 2010, p.101)

Dentro dessa perspectiva, cabe a reflexão de como esses diversos espaços públicos e privados se constituem na área da mídia.

1.2 A intimidade vista como produto e o sensacionalismo

Para melhor assimilarmos a relação pública e privada dentro dos veículos de comunicação, é imprescindível uma rápida observação a um dos maiores cenários da exposição íntima: a internet. Ao longo de quase duas décadas, a rede mundial de computadores se transformou em uma espécie de confessionário não apenas para as celebridades, como também para pessoas comuns. Postagens sobre o ordinário lotaram e lotam todos os dias as redes sociais de milhões de usuários, fazendo com que a conquista desse novo espaço destinado ao contar de si se convertesse em pauta para jornalistas e alvo em potencial para a grande imprensa e seus canais multimilionários.

Como visto no início do tópico 1.1, é corriqueira a presença de fatos da ordem do privado de celebridades na construção da notícia. Uma declaração pessoal feita por um artista, ou mesmo por alguém comum, virtualmente, pode virar manchete nos principais jornais do país no dia posterior a publicação. Com o passar do tempo, seguindo essa tendência de reconhecimento do que é trivial, a enunciação da vida privada, seja ela de quem for, ganha perspectivas inéditas a partir de sua transformação em núcleo essencial de tematização pela mídia como um todo. A possibilidade de este fenômeno contemporâneo realizar-se existe em qualquer outra esfera, não apenas em ambientes cibernéticos (por isso a rápida observação). Outros exemplos de meios para divulgação de relatos particulares são as entrevistas, conversas, histórias de vida, perfis e até mesmo *talk* e *reality shows*. (ARFUCH, 2010).

Embora a rotina desses últimos, os *reality shows*, seja estruturada de acordo com um conjunto de regras, ela ao mesmo tempo é marcada pela “presença de pessoas comuns interagindo entre si que são obrigadas a desempenhar tarefas banais como cozinhar, arrumar a casa e dormir” (CAMPANELLA, 2012). A intimidade dos participantes vendida como um produto midiático da televisão é enxergada da mesma forma que os “rituais confessionais” da internet por Sibilía (2008).

Aquilo que entre os protagonistas desses espetáculos televisuais ocorre de maneira caricaturesca e deturpada pelo exagero – essa construção de si como personagens estereotipados e sem maiores espessuras, por meio de recursos performáticos e de marketing pessoal – replica-se tanto nas modalidades autobiográficas da Web 2.0 como no show da realidade cotidiana de qualquer um. Essa tendência aponta para a autoconstrução como personagens reais porém ao mesmo tempo ficcionalizados, de acordo com a linguagem altamente codificada da mídia, administrando as táticas audiovisuais para gerenciar a própria exposição aos olhares alheios. (SIBILIA, 2008, p.51)

Seguindo a linha de raciocínio de Sibilía (*op.cit.*), que afirma que estamos vivendo em uma cultura das aparências, do espetáculo e da visibilidade, podemos dizer que o show da realidade vende e logra êxito em sua concepção e busca, ainda que ficcionalizado e imbricado de dramas e estratégias narrativas. Segundo ela, mesmo que mais forte no tempo presente, esse gosto pelo real já era possível de se detectar ainda no século XIX. Nesta época, as reportagens sensacionalistas eram mania entre os leitores de tabloides e folhetins, abusando dos recursos da verossimilhança.

Ainda que a autora não fale especificamente sobre, esse show da realidade que vende e estimula uma fórmula de sucesso pode ser dimensionado pela palavra “sensacionalismo”. Conforme Angrimani (1995), geralmente concebido como algo pejorativo pelas pessoas, o sensacionalismo é um modo de produção discursiva da informação que contém critérios de intensificação e exagero. “Contendo em si valores e elementos desproporcionais, destacados, acrescentados ou subtraídos no contexto de representação ou reprodução de real social” (ANGRIMANI, 1995, p.14), ele é usualmente utilizado na tentativa de atrair audiência e costuma ter como características a subjetividade e, principalmente, a proximidade.

Segundo Amaral (2006, p.21), a prática sensacionalista é também “nutriente psíquico, desviante ideológico e descarga de pulsões instintivas” na medida em que sentimentaliza as questões sociais e cria penalização no lugar de descontentamento.

O sensacionalismo tem servido para caracterizar inúmeras estratégias da mídia em geral, como a superposição do interesse público; a exploração do sofrimento humano; a simplificação; a deformação; a banalização da violência, da sexualidade e do consumo; a ridicularização das pessoas humildes; o mau gosto; a ocultação de fatos relevantes; a fragmentação e descontextualização do fato; o denunciamento; os prejulgamentos e a invasão de privacidade de tanto de pessoas pobres e como de celebridades, entre tantas outras. (AMARAL, 2006, p.21)

Em uma sociedade da informação como a nossa, sempre ávida por novidades e disposta a consumir e a (re)produzir cada vez mais informação o tempo todo, uma performance, um show, por menor que sejam, têm um vasto poder de atração e sedução. Sabendo disso, os estrategistas da mídia de massa criam uma narrativa que possa continuar chamando a atenção, gerando renda e atraindo investidores. É preciso que reconheçamos a lógica de mercado e a rede de interesses que estão por trás disso tudo: jornalistas que se submetem a editores, que são subordinados aos patrões, que por sua vez devem seguir a linha editorial e devem satisfações a uma grande corporação midiática.

Em concordância com Arbex Jr. (2003), a mídia tornou-se sinônimo de megainvestimentos, com todas as suas implicações políticas, sociais, financeiras e econômicas. No caso dos jornalistas em específico, os primeiros dentro da hierarquia, temos o produto gerado por eles, a notícia, como estratégia de espetáculo.

Um componente importante do sensacionalismo, que mais adiante retomaremos, é a narrativa dramática. Nela, podemos observar os personagens bem definidos em suas posições (mocinho, vilão, herói), fórmula que facilita o contar de uma história de maneira a apresentar uma rápida compreensão do fato aos públicos. Neste sentido, a narrativa dramática na mídia sensacionalista singulariza o fato, ao invés de contextualizá-lo. No exemplo a seguir, que se tornou um *case* nos estudos de jornalismo do Brasil, ilustra-se bem essa narrativa dramática sensacionalista e suas consequências.

1.3 O caso Escola Base

Em março de 1994, o chamado “Caso Escola Base” ganhou repercussão nacional através da mídia e ficou conhecido como um dos maiores casos de injustiça por parte da imprensa. Situada no bairro da Aclimação, na região central de São Paulo, a então Escola de Educação Infantil Base foi centro das atenções da sociedade devido à denúncia de um suposto abuso sexual ocorrido contra as crianças que ali estudavam.

Após perceberem um comportamento anormal nos filhos, alunos da instituição, as mães Lucia Eiko Tanoue e Cléa Parente de Carvalho foram até a delegacia prestar queixa contra seus donos, os casais Maria Aparecida e Icushiro Shimada e Paula e Maurício de Monteiro Alvarenga, também motorista da Kombi que realizava o transporte escolar. Segundo as mães, os acusados estariam praticando orgias sexuais com os menores juntos e na casa do casal Saulo e Mara Nunes, pais de outro aluno. O delegado responsável pelo caso, Edelson Lemos, encaminhou as crianças para exame de corpo delito e efetuou buscas na escola e na casa do referido casal, sem obter sucesso. Mesmo com a falta de provas e o resultado inconclusivo do laudo médico, as mães acionaram a imprensa e afirmações inverídicas começaram a ser dadas aos veículos de comunicação.

De acordo com a pesquisa de Barbosa (2014), a grande mídia noticiou a história ao longo daquela semana creditando as informações, primeiramente, ao delegado. Em seguida, fofocas e denúncias anônimas passariam também a ser divulgadas. Matérias tendenciosas e manchetes sensacionalistas, que contrariavam principalmente o parágrafo VIII do artigo 6 do Código de Ética do Jornalista (FENAJ, 2007) – “é dever do jornalista respeitar o direito à intimidade, à privacidade, à honra e à imagem do cidadão” -, eram estampadas nas capas dos principais jornais brasileiros.

Folha da Tarde: Perua escolar carregava crianças para orgia
O Estado de S. Paulo: Crianças sofrem abuso na escola
Notícias Populares: Kombi era motel na escolinha do sexo / Perua escolar levava crianças para orgia no maternal do sexo
Revista Veja: Uma escola de horrores
O Globo: CPI pedirá quebra de sigilo de suspeitos de abuso sexual (BARBOSA, 2014, p.6)

Julgados pela opinião pública, os envolvidos sofreram represálias da população, tiveram suas casas saqueadas junto à Escola Base e chegaram a ter a prisão temporária decretada.

Devido à falta de provas, o delegado Edelson Lemos, “que entregava diariamente manchetes prontas para a imprensa” (BARBOSA, 2014, p.7), foi afastado do caso. Segundo Nassif, em capítulo dedicado ao caso no livro *O Jornalismo dos Anos 90* (2003), “a exemplo dos repórteres, delegados e promotores tendem a supervalorizar os casos dos quais se incumbem, obrigando a um cuidado redobrado na análise de suas informações” (p. 44).

Quando tudo parecia próximo de um fim, inclusive com alguns veículos começando a se retratar, mais uma denúncia anônima fez com que a polícia fosse até a casa do fotógrafo

americano Richard Pedicini. O motivo foi uma suposta ligação dele com a aparente rede de pedofilia, o suficiente para mais declarações mentirosas serem elaboradas e publicadas.

Diário Popular: Americano fazia fotos eróticas com crianças
O Estado de S. Paulo: Alunos da escola Base reconheceram casa do americano
Folha de S. Paulo: Criança liga americano a abuso de escola (BARBOSA, 2014, p.8)

Dois dias depois da publicação das manchetes, o delegado que assumira o caso, Gérson de Carvalho, as desmentiu afirmando que uma história não tinha ligação com a outra – Pedicini também havia sido preso e seria solto uma semana depois ao ter suas fotos apreendidas periciadas e classificadas como “sem conotação sexual” pela polícia.

Ainda em conformidade com Barbosa (*ibidem.*), no dia 22 de junho daquele ano, três meses depois do início de tudo, o inquérito fora encerrado e os seis suspeitos foram inocentados. Não houvera crime algum. Aos poucos os jornais divulgaram suas retratações e o Estado foi processado junto a grandes corporações midiáticas. Diziam elas:

Jornal da Tarde: Escola Base: vidas humilhadas
O Estado de S. Paulo: Inquérito da Escola Base termina sem provas
Folha da Tarde: Seis acusados de abuso sexual em escolinha vivem pesadelo
Veja: Tragédia de enganos (BARBOSA, 2014, p.8)

Para Prata (2009), “os prejuízos foram irreversíveis, já que a retratação não corrige danos morais”. Para Vilella (1998, *apud* Prata, 2009), “o linchamento moral, quando infelizmente acontece, torna vulnerável qualquer tentativa de recuperação de imagem”. Com o caso explicitado, ficam algumas considerações: existiria hoje espaço para falarmos sobre um limite ou uma regulamentação para as mídias, no sentido de evitar que casos semelhantes se repitam? Pela visada do espetacular ou do sensacional, a narrativa dramática sobre o caso Escola Base deu audiência e lucro aos jornais, na medida em que a “história cruel” causou espanto entre os públicos. Mas a crueldade não estaria na falta de apuração, de contextualização de melhor respeito para com os leitores e as fontes envolvidas? A singularização da narrativa dramática não se preocupou com um texto de qualidade a partir da apuração e investigação refinada. Optou-se pela simples fórmula da “notícia à venda”. Neste caso, podemos dizer que houve uma intenção a mais por trás do enquadramento dessas narrativas elaboradas pelos jornais.

Neste e em outros casos, defendemos aqui que houve uma “disposição para o mal” da mídia sensacionalista, na medida em que a crueldade não estava na própria história, mas sim no tratamento ou na forma espetacular com que ela foi contada. Podemos, então, afirmar que *existe um limiar insidioso entre a espetacularização do real e a crueldade ou disposição para fazer o mal.*

CAPÍTULO II – Da crueldade (e do drama) na mídia

Neste segundo capítulo iremos expor a associação da narrativa dramática com certas normas e valores, podendo até mesmo, como vimos no final do capítulo anterior, ser vinculada ao aspecto da crueldade ou “disposição para o mal”.

2.1 Organizar sentidos, despertar interpretações: a construção do enquadramento midiático

Na ânsia de encontrar um culpado a qualquer custo, a partir de narrativas sensacionalistas sobre o caso Escola Base, a mídia incriminou pessoas inocentes. Seguidamente à publicação das retratações, muitas foram as críticas da população ao enquadramento midiático da imprensa e o que poderia estar por trás dele.

Em Babo-Lança (2007), tal como em Marques (2010), um enquadramento midiático busca fornecer “quadros” (*frames*) de compreensão. Constituindo um sistema de referências e coordenadas, esses “quadros” funcionam de forma simples, como se fossem organizadores de sentido, nos despertando interpretações a partir de apontamentos do que está em questão dentro de uma situação ou acontecimento. De forma mais específica, ao selecionar um determinado tipo de enquadramento, os profissionais da mídia estão sugerindo “como” as pessoas devem entender o que está em questão.

No fato supracitado, como se pôde perceber, o processo de enquadramento durante grande parte do conflito foi o de considerar que realmente existia uma rede de pedofilia dentro da escola, ou seja, o sentido que se almejou produzir na cobertura do caso era de que os envolvidos eram realmente criminosos. A escolha de um enquadramento deve ser objeto de atenção dentro das redações jornalísticas, não apenas pela suposta coerência a ser implicada à notícia, como também pelas reações que pode causar. Por orientar as experiências e consequentes avaliações e juízos morais da audiência, um quadro pode introduzir “uma série de implicações e consequências morais, cênicas e dramatúrgicas” (BABO-LANÇA, 2007, p.54), o que pode ser confirmado pelas represálias da população sofridas pelos suspeitos, por exemplo. Ao saquear as casas, o público, coletivamente e lotado de cargas emocionais, compartilha de uma mesma consciência de indignação, ódio e raiva. Tal qual o caso, esta consciência se valida ao se tornar pública e é neste âmbito que pontuamos mais uma vez a questão do público *versus* o privado na imprensa.

O escândalo ocorrido na Aclimação (SP) poderia ser “apenas mais um caso de polícia” do bairro se não fosse pela queixa das mães aos órgãos da imprensa. Ao o levarem a um

espaço de visibilidade maior, as mães o fizeram deixar de ser um problema privado para se tornar um problema público (o do abuso sexual de menores), implicando enquadramentos.

O problema público liga-se às ações coletivas ou a movimentos sociais que compõem uma arena pública e que reagem a um problema social (acontecimento ou situação) existente ou emergente, o qual é colocado como problemático, constituindo assunto de debate e controvérsia, devendo ser remediado por uma ação pública. [...] A cultura dos problemas públicos institui-se tendo como pano de fundo a ordem do espaço público e a sua gramática, ou seja, a linguagem dos direitos cívicos e do bem comum, na própria medida em que a ordem pública é devedora das regras e normas sociais dominantes que definem o que é moralmente aceitável. (BABO-LANÇA, *op.cit.* p.47)

Mais que um canal de publicitação, a imprensa, ao cumprir seu papel de informar, insere certas problemáticas em sua agenda midiática e forma públicos. Estes últimos, como vimos, emergem “como prática atualizadora de falas sociais correntes na sociedade, instância de renovação dos discursos e de legitimação dos pontos de vista” (ALMEIDA, 2012, p.70) e funcionam, assim, como locais de juízo e deliberação. Ao construir a lógica do acontecimento em seu discurso, a mídia integra a experiência em uma narrativa - de onde surgem os enquadramentos - mais completa, que se utiliza da intriga, da ruptura na normalidade como motim inicial.

2.2 A narrativa dramática e seus personagens

Uma narrativa pode ser considerada um sinônimo para relato, conto ou história. Se utilizando de artefatos e estratégias para se tornar mais atraente e legítima aos olhos e ouvidos do interlocutor, ela correlaciona presente, passado e futuro, causando efeitos provenientes de sua forma de organização.

Gibbs (2009) afirma que algumas das principais funções de uma narrativa são: transmitir notícias e informações (como em relato de experiências pessoais); apresentar uma imagem positiva ou dar credibilidade; estruturar ideias; persuadir; e manter a identidade de indivíduos. Assim, com um desses objetivos, ela pode conter inúmeras significações dramáticas, inclusive no jornalismo.

A situação inicial de uma narrativa jornalística é, quase sempre, um fato de conotações dramáticas imediatas e negativas, que irrompe, desorganiza e transtorna. É, portanto, uma situação dramática desde o início, um conflito ou situação-problema que desestabiliza, rompe o equilíbrio, traz ambiguidades.

Pode ser a falta ou o excesso de alguma coisa, pode ser uma inversão ou transgressão, pode ser um conflito manifesto ou implícito. (MOTTA, 2010, p.149)

De acordo com Amaral (2006, p.119), “dramatizar é tornar um fato interessante e comovente como um drama” ou exagerar na representação dos fatos, concedendo-lhe importância demasiada. São muitas as imagens a serem compostas em uma narrativa dramática: a de vítima, mocinho, herói, vilão. Tomando novamente o caso Escola Base de exemplo, onde este drama foi utilizado de forma exagerada e sensacionalista e, como dito no início do capítulo, a pressão da mídia em achar o culpado da história, podemos visualizar melhor a maneira com que os atores da ação foram posicionados (e encenados) pela imprensa.

Em um primeiro momento da tragédia, as crianças supostamente violentadas foram inseridas pela mídia como vítimas, o primeiro delegado a assumir o caso como herói e os donos e sócios da instituição foram apontados como os grandes culpados/vilões. Em um segundo momento, após nova denúncia, o fotógrafo americano, tal como os donos da escola, se tornou mais um vilão. Já no terceiro e último momento, comprovadas as inocências, o jogo mudou de quadro: os donos e o fotógrafo se transformaram em vítimas e as mães que fizeram a denúncia se converteram em vilãs, junto do primeiro delegado e, principalmente, a própria imprensa acusadora. Mesmo com as retratações, não houve mais a presença de heróis ao final do caso e o imaginário afetivo da população deixou de sentir raiva para sentir pena dos antes réus.

Prata (2009) relata que a estruturação da identidade de um grande personagem pela mídia, de um mito, alguém com habilidades extraordinárias, passa por um processo de massificação e narcisismo. Quando optam por considerar vilões os proprietários da Escola Base, o fazem por eles, supostamente, não se encaixarem a um padrão próprio e exemplar, aceito pela grande maioria.

Há uma elevada dose de narcisismo nesses processos de identificação. Mesmo inconscientemente, escolho os aspectos que merecem ser iluminados na composição de tal ou qual personagem, os aspectos que melhor me descrevam para mim mesmo e para os outros de acordo com aquilo que penso a meu respeito. Ou, ao contrário, escolho a figura que deve ser odiada por se opor à minha imagem ideal. (ARBEX JR., 2001, p. 55, *apud* PRATA, 2009, p.37)

É substancial evidenciarmos nesta conjuntura que, por trás destes papéis, ou seja, por trás desses “comportamentos apropriados a algumas situações”, de acordo com Sennett (1988,

p.50), atribuídos aos personagens, encontrava-se logicamente a subjetividade e os interesses dos repórteres e das empresas de comunicação. Na medida em que os intérpretes são “moldados” nos relatos, modifica-se a notícia para uma experiência estética e emocional, uma experiência dramática, e instaura-se uma metanarrativa cultural comum, ao menos inicialmente, nos noticiários e no jornalismo diário de uma forma geral: a de que o crime (no caso, a pedofilia) não compensa.

2.3 A organização social das normas e valores enquanto objetos da mídia

A metanarrativa cultural é classificada por Motta (*op. cit.*) como todo o significado de fundo moral ou fábula de uma história. Juntos da citada anteriormente, ele também cita outros exemplos como: “a corrupção tem de ser punida”, “a propriedade precisa ser respeitada”, “o trabalho enobrece”, “a família é um valor supremo” e “a nação é soberana”.

A existência de uma dessas frases ou metanarrativas está associada à visão de mundo, ao que se julga certo ou errado, a modelos de comportamento, desvios, acertos, punições, enfim, aos valores de forma geral. Ao passo que o público reage, interpreta, cria sentidos e age não só como receptor, mas também emissor da grande mídia, ele passa a afirmar, negar, produzir e atualizar esses valores, o tempo todo, em uma verdadeira troca.

Apenas para fins de conceituação e melhor definição do ponto onde queremos chegar, podemos dizer que valores são como “referências abstratas que adquirem materialidade nas práticas concretas dos agentes e nos diferentes discursos que circulam no mundo social” (ALMEIDA, 2012, p.67). Ao passo subjetivo de que “regem” a vida e até mesmo o caráter das pessoas, eles especificam modos de agir e normas de conduta, logo, se “o trabalho enobrece” ou “a corrupção tem que ser punida”, o trabalho pode ser considerado um valor e a corrupção uma alteração negativa dele.

De fato, a corrupção neste sentido se encaixa não apenas como uma alteração negativa do valor, mas ainda, principalmente, como uma quebra da conduta e fuga de suas respectivas normas. Conforme Coêlho e Corrêa (2014), as normas são imperativas, formas de agir que envolvem permissões e obrigações, já os valores não. Contrariamente às normas, os valores são apreciativos, comportam graus e não implicam, necessariamente, ações. Segundo as autoras:

As normas podem ser explícitas ou permear as ações dos sujeitos de forma tácita e, embora nem sempre presentes nas leis, estão sempre nas práticas sociais. Elas são criadas a partir de possibilidades de transgressão e de desobediência, ligando-se a outras possibilidades de ação coexistentes. [...] As

normas não dependem de emoções, mas os valores sim. Os valores podem ser aplicados tanto a ações quanto a situações e a estados de coisas, que existem independentemente da ação humana. (COELHO; CORRÊA, 2014, p.119 e 120)

Concordante com o que observamos até agora em nossa pesquisa, atestamos, portanto, mais esta atribuição à mídia. Ao condenar alguém, vender a intimidade como produto, gerar relato ou simplesmente passar uma informação, a mídia, além de implicar seus enquadramentos e inserir significações dramáticas, também organiza, reproduz, troca, negocia e atualiza normas e valores do e com o público. No que mais se consiste o cerne da narrativa, senão com o conflito, com o rompimento de uma norma?

Para além da Escola Base - onde houve rejeição dos personagens baseada, inclusive, em valores do público, do senso comum -, voltamos nesse momento nossa atenção para outros itens da esfera midiática que, similarmente, participam dessa interação, como os programas televisivos que tratam de celebridades.

Segundo Trindade (2008), programas como esses negociam valores na medida em que disponibilizam modelos de vida e propõem modos de agir. Ao analisar o *TV Fama*, programa da Rede TV! voltado à vida privada de pessoas famosas, a autora afirma que é da competência do mesmo fornecer opções de personalidades nas quais o público possa se projetar ou se identificar. Esse poder de afetação das celebridades na vida social de cada sujeito é configurado de acordo com o carisma de cada uma delas (Simões, 2012). A fidelidade, a heterossexualidade e o zelo em um relacionamento são exemplos de valores afirmados e trazidos pela atração, que apresenta com frequência notícias (verdadeiras ou não) sobre casos, namoros e casamentos das celebridades.

2.4 Representações dentro do jornalismo de celebridades: a incidência da noção de crueldade

No cenário atual, mais do que figuras públicas, podemos chamar as celebridades de verdadeiros ícones. Muito se comenta, se vende e se pauta em torno de suas vidas, seus hábitos, estilos de roupa, etc, inclusive o próprio jornalismo. Etimologicamente, de acordo com Primo (2009), o termo “celebridade” deriva do vocábulo latino *celebritas* e tem a mesma raiz de *celeber*, que quer dizer “célebre”, alguém renomado, conhecido, famoso. Todavia, se antigamente uma pessoa célebre o era devido aos seus reconhecidos feitos a uma comunidade, não é exatamente isso o que acontece em nossa época presente.

Em uma breve comparação com o herói, Primo (2009) ainda pontua que enquanto ele se tornava reconhecido, na antiguidade, por meio do seu caráter e de descobertas de diversas gerações, a celebridade, do contrário, além de ser formada pela mídia de massa, pode ser reconhecida apenas por conta de sua personalidade, seu carisma, sempre contemporâneos. Mas no que isso implica? Como membros da contemporaneidade, estaríamos deixando de condecorar heróis e reparar em seus verdadeiros feitos, saberes e qualidades para estimar outros sujeitos com características, em tese, não tão importantes e relevantes para nós na qualidade de grupo social?

Para Dejavite (2002), a resposta para essa questão é positiva. Conforme nos coloca a autora, “a principal característica de uma celebridade é que ela nem sempre precisa ter eventuais realizações que deixem marcas e chamem a atenção” (DEJAVITE, 2002, p.7). Pimentel (2005) também confirma; para ela, a fama, a criação da celebridade midiática, hoje, reside na necessidade de aparecer, de se expor.

Esta tendência atual da fama, de ser cada vez menos mediada por algo objetivo, parece construir o sujeito enquanto o próprio objeto, isto é, o sujeito há de fazer de si mesmo objeto, expondo-se enquanto alvo de interesse privilegiado. Nesta perspectiva, o reconhecimento do parâmetro de ‘bem sucedido’ passa, mais e mais, pela exposição midiática do ‘eu’. (PIMENTEL, 2005, p. 195)

Por certo, diversos são os conceitos e atribuições de tipos que auxiliam na definição do que é e do que se consiste uma celebridade. Não será nosso foco elucidar cada um deles, mas sim, prover este panorama para uma melhor compreensão do que está por vir em nosso trabalho.

Partindo deste propósito, algo relevante de se trazer à tona, ainda, também em consonância com Pimentel (2005), é a questão da permanência de uma celebridade na agenda midiática. Segundo ela, como uma boa mercadoria, são necessárias seguras estratégias de “manutenção” da imagem, pois a condição de *celebritas* não é eterna, e sim associada ao tempo de permanência da própria nas revistas, jornais, programas televisivos, blogs, portais de notícias, entre outros. Inevitavelmente, conservar-se como centro das atenções nos meios de comunicação de massa e entretenimento tem seu preço e, para o famoso, implica representar, ser objeto e estar no ciclo dos acontecimentos.

Como vemos em Lana (2012, p.10), os acontecimentos se configuram como ações imprevisíveis que marcam uma ruptura com a normalidade do dia a dia. Existem dois tipos básicos deles no jornalismo, os inesperados e os esperados, que englobam outros diversos

subtipos (Berger; Tavares, 2009). Entre os inesperados, destacamos os apontados por Babo-Lança (2008, *apud* Berger; Tavares, 2009) como acontecimentos cênicos e dramatúrgicos pelo seu poder de dramatização cênica e de focalização da atenção pública (crimes de forma geral). Entre os esperados, se incluem os acontecimentos programados e encenados, sob os quais podemos abranger os relativos à vida íntima das figuras públicas.

Interessado nesses últimos, o jornalismo de celebridades é uma vertente do jornalismo que, ainda que bastante criticada, consegue movimentar o mercado e conter milhões de seguidores ao longo do país. Independente de sua qualidade e aparentemente sem ser de relevância pública, ele consegue seduzir e provocar o interesse de telespectadores, leitores e ouvintes (a plataforma, nesse sentido, é mero detalhe). Conforme Medeiros (2014), essa fusão do entretenimento com o jornalismo se consolidou, no Brasil, nos últimos vinte anos. Ela envolve, paralelamente, outra fusão, que teoricamente se contradiz com a “intenção original” do jornalismo: a do ficcional e do real.

Pensar no jornalismo de celebridades como uma área do campo da ficção não é tão difícil se lembrarmos o que vimos a respeito das narrativas e do uso do drama nas mesmas. A narrativa dos sujeitos em busca da fama ou que querem mantê-la, de certa forma, direta ou indiretamente, se constitui, como já dito, em uma narrativa como outra qualquer. O que há de se considerar neste âmbito é a forma com a qual ela se dá, que muitas vezes vai além da invasão de privacidade, do sensacionalismo e do querer vender, envolvendo acusações mais graves, com a circulação e veiculação de boatos, rumores e fofocas.

Teóricos como Dejavite (2002) consideram que boatos e rumores estão em toda parte: na casa, na escola, na empresa, no *show business*, na televisão, na rádio e na internet. Provenientes do boca-a-boca, ela afirma que eles podem ser considerados algumas das formas mais antigas de se obter informação. No dicionário Aurélio, boato se configura como sinônimo de rumor e como notícia anônima que corre publicamente e sem confirmação. Ao se referir a ambos e suas implicações nos órgãos de imprensa:

[...] atualmente, os meios de comunicação são os grandes propagadores do rumor, acelerando-o e dando-lhe créditos (aumento do seu efeito psicológico). Assim, o boato ganha status de informação, tornando-se sinônimo de verdade, pautando as conversas, ou mesmo a imagem/reputação, que um grupo/pessoa/instituição pode fazer do outro. (DEJAVITE, *ibidem*, p.5)

E, ainda, ao se referir a ambos e suas implicações na vida das celebridades:

Assim, os boatos que envolvem personalidades famosas [...] tendem naturalmente a se ampliar. Na verdade, não existem celebridades sem boatos. Quanto mais se destaca, mais sua intimidade vira assunto público e a curiosidade das pessoas aumenta. [...] o boato sobre uma celebridade nasce da superexposição de sua imagem. As celebridades aparecem em várias mídias, ficando próximas do público. (DEJAVITE, *ibdem.*, p.8 e 10)

Traçados esses horizontes, podemos então atestar que o jornalismo de celebridades, de fato, vem a reproduzir boatos/rumores com mais facilidade e veemência do que em outros diferentes tipos de jornalismo. Na verdade, ao representar a intimidade ou a trajetória de vida de uma pessoa famosa, esta narrativa própria das celebridades opera e direciona os boatos/rumores como mais uma ferramenta dramática, o que não observamos de forma tão recorrente, recentemente, em uma narrativa jornalística comum (baseada em uma estrutura de enunciação mais real).

Não estamos afirmando aqui que, por exemplo, os telejornais não se utilizem de aspectos da narrativa dramática com o intuito de comover seus telespectadores, até porque, caso afirmássemos isso, estaríamos nos contradizendo com o segundo tópico desde capítulo. O ponto que queremos abordar neste momento é que, diferente dos programas do estilo *TV Fama*, é raro assistirmos uma reportagem baseada apenas em rumores, principalmente após o escândalo da Escola Base, de vinte e um anos atrás, que marcou a história do jornalismo brasileiro.

Refletindo novamente sob a ótica mercadológica em que uma celebridade midiática está envolvida, retomamos Pimentel (2005), que alega que a trama e a intriga da narrativa da mesma são instaladas coletivamente. Deste modo, a celebridade é e passa a ser reconhecida e representada como um personagem, uma persona midiática, dentro de uma cena ideal, mas também dentro de uma cena real. Isso significa dizer que ela possui a sua imagem (cena ideal) e que faz ou tenta fazer com que esta seja legítima (através de aspectos de sua cena real de vida).

Segundo Medeiros (2014), o processo de *tabloidização* pode ser utilizado para analisar esse jogo ficção/ideal *versus* real e a forma com que as narrativas conseguem percorrer variados segmentos e níveis sociais.

O termo, segundo Turner (1999), define o amplo movimento cultural que reconstruiu as relações da mídia com a audiência, com as políticas institucionais e com o mercado, a partir de uma produção midiática que parece sacrificar a informação pelo entretenimento, priorizando o lugar do sensível em detrimento do conteúdo informativo. (MEDEIROS, 2014, p. 22)

Esse tipo de produção, cada vez mais presente na mídia, se relaciona também com o jornalismo popular. Amaral (2006) afirma que o jornalismo popular preza pela prestação de serviço de qualidade como todos os outros tipos de jornalismo, mas através de uma linguagem mais simplificada (para rápido entendimento) e didática, que objetiva, ainda, conquistar uma empatia maior do público. Além disso, essa vertente também corre o mesmo risco de representar os sujeitos como vítimas, mocinhos, vilões, e etc. (narrativa dramática).

Com o intuito de lucrar, a privacidade, o drama, o escândalo e a fama são representados pela mídia nas notícias, principalmente nas voltadas à vida privada de figuras públicas. Aqui chegamos a um ponto chave para o entendimento de nosso objeto. De forma sensacionalista e com certo prejuízo em torno da verdadeira informação, a cobertura midiática dessas celebridades acaba por flertar de maneira capciosa com a estética da crueldade.

Em conformidade com Villaça (2004), em primeiro lugar, é necessário afirmarmos que a noção de crueldade não se resume necessariamente a expor violências cotidianas, sangue e mutilações. A estética da crueldade, segundo ela, além de ser dada por atos cruéis do homem comum, “decompõe, fragmenta e desfigura o corpo naturalista, idealização do ser humano” (VILLAÇA, 2004, p. 66).

Para Guidotti (2013, p. 51), ela ainda pode ser configurada como “um elemento deflagrador de incômodos físicos, capazes de afetar e facilitar o surgimento dos pensamentos sem imagens”, ou seja, ela desperta a reflexão. Já Bueno (2003), que voltaremos a focar no terceiro capítulo, a classifica como uma disposição do indivíduo para o mal.

Sendo assim, a partir daí já podemos levantar algumas considerações e embasar melhor a nossa discussão. A mídia flerta com a estética da crueldade, se utiliza dela, na medida em que vem desfigurando esse ideal de ser humano, atualizando os valores e, ainda, abrindo cada vez mais espaços de veiculação destinados a este propósito considerado por nós como cruel. De que forma? Ao invadir a privacidade dos indivíduos, ao explorar o drama das celebridades visando o lucro, ao vender a intimidade como produto, ao publicar algo sem a devida apuração, entre os variados exemplos já citados. A crueldade vem se generalizando com a espetacularização midiática e servindo como instrumento de conquista da audiência, definindo atores, papéis sociais, algozes, vítimas e heróis.

Com o objetivo de ilustrar como essa disposição do indivíduo para o mal está realmente introduzida em nosso cotidiano midiático, Melo (2001, *apud* Villaça, 2004) oferece ponderações interessantes a respeito:

Adoramos edições extras. Guerras, atos obscenos, falsificações. Cadê a pólvora em volta do ferimento? Qual o trajeto do projétil? Pegou o pulmão? Coração? Segue interessante distinção entre a produção de crimes em escala industrial e aqueles crimes que efetivamente contêm um nível do que é chamado de artístico: “no Brasil um crime só merece atenção se for uma obra de arte. Queremos os canibais, os perversos, os hiperviolentos, os científicos, queremos os melhores.” (MELO, 2001, p. 28 e p. 31, *apud* VILLAÇA, 2004, p. 72)

A mídia jornalística e o jornalismo de celebridades são alguns espaços que exploram o terreno da crueldade, porém não os únicos. No próximo capítulo, veremos como o cinema também se aprofunda nesta questão ao se apropriar como arena de crítica do cruel e da narrativa jornalística.

CAPÍTULO III – O cinema como lugar de crítica

O capítulo a seguir nos introduz ao cinema como representante atual da figura do jornalismo e da estética do cruel, com o chamado cinema da crueldade. Considerado um dos nomes atuais desse gênero, falaremos brevemente também sobre a biografia, filmografia e o estilo de filmagem adotado pelo diretor estaduniense David Fincher, para então, assim, chegarmos ao foco de nosso trabalho: o filme *Garota Exemplar*.

3.1 O jornalista segundo as lentes cinematográficas

Desde o seu surgimento - no final do século XIX -, como todo meio de comunicação, o cinema vem reproduzindo inúmeras narrativas em nossa sociedade. Com sua capacidade de criar imagens, essa poderosa ferramenta da mídia apenas evoluiu com o passar do tempo e o desenvolvimento da tecnologia, se configurando não somente como um produto cultural, mas também como um espaço de experimentação, crítica, mas igualmente registro e expressão dos aspectos culturais de cada povo, de cada época.

De acordo com Dines (1998, *apud* Barreto; Oliveira; Sousa, 2006), a crítica da mídia passou a ganhar destaque no cinema, em 1909, a partir do curta *A força de um jornal*, dirigido e estrelado pelo americano Van Dyke Brooke. Desde então, foram muitas obras cinematográficas abordando o assunto e ajudando a construir certas imagens da imprensa e do jornalista em si. Segundo Senra (1997), os chamados *newspapers movies*, ou filmes de jornalista, consagraram a personagem principalmente após os anos 20, tendo a ética jornalística como um dos assuntos principais a serem retratados nas telonas.

Com o desenvolvimento da Indústria Cultural no século XX, o cinema de Hollywood passou a representar, de forma positiva ou negativa, o jornalista e a mídia nas telas, moldando certa personalidade, caráter e comportamento do profissional e seu campo de atuação. Uma clássica representação da mídia jornalística pode ser vista no filme *Cidadão Kane*, dirigido por Orson Welles, em 1941. Inspirado na vida do milionário William Randolph Hearst, o filme mostra a transformação de um garoto pobre em um magnata sensacionalista, dono de um enorme império do jornalismo e da publicidade mundial. Enquanto a mídia jornalística quase sempre foi retratada associada aos grandes grupos de poder, o modelo representacional (clássico e mais conhecido) do jornalista no cinema foi a do tímido Clark Kent, na trilogia *Superman*, dos anos de 1970: um jornalista que vira herói à serviço da humanidade e contra o mal.

Senra (1997) e Paiva (2006) afirmam que, produzidos com traços que objetivam atrair a audiência, os jornalistas como personagens no cinema se mostram, habitualmente, de maneira espetacularizada e estereotipada. Podemos dizer, também, que a mídia jornalística é vista como sensacionalista, em vários filmes.

Na prática, o jornalista tem uma autonomia relativa em seu trabalho, tendo que atender a política editorial vinculada à empresa de comunicação e, ao mesmo tempo, às demandas dos vários setores da sociedade. No cinema, existe uma visão romântica do jornalista como herói da sociedade. Assim, quando relacionada ao heroísmo, a profissão está mais inclinada à ideia do jornalista como guardião da liberdade de expressão e dos direitos dos cidadãos. Nesse caso, pesquisadores como Barreto, Oliveira e Souza (2006) relatam que há uma identificação com os valores do mundo público, com a democracia; o jornalista é visto como aquele que dialoga com as autoridades políticas, policiais e governamentais, é o detetive, o investigador.

Ao analisar três filmes inseridos dentro desta temática (*No silêncio da cidade* (1956), de Fritz Lang; *A montanha dos sete abutres* (1951), de Billy Wilder; e *Todos os homens do presidente* (1976), de Alan Pakula), Travancas (2001) também atesta que essa construção do herói está muito ligada à sua relação com a profissão. Ao se dedicar integralmente ao trabalho e a notícia, o jornalista acaba sendo representado como um altruísta, que abdica de sua vida pessoal em prol de uma causa maior.

Quando essa representação se associa com a vilania, costuma ser concebida como inescrupulosa. O profissional da imprensa é visto como alguém individualista que não mede esforços para conseguir seus objetivos, alguém que não vê problemas em passar por cima dos outros em busca de um “furo” de reportagem e de sua visibilidade posterior (como, por exemplo, no filme *O Preço de uma Verdade*, que conta a história real de um jornalista que, por ambição pessoal, inventou e copiou vários textos durante cinco anos na revista *The New Republic*, de Washington (EUA)); é o jornalista sensacionalista, manipulador, proveniente da sociedade do espetáculo e que age por meio da corrupção e da chantagem. Conforme Rosa (2006), a década de 90 foi uma década em que se pôde observar com frequência a presença desse tipo de personagem nos longas-metragens. Quanto mais as pesquisas apontam para uma desconfiança do jornalismo, mais o cinema tende a tratar a profissão negativamente (Dines, 2005, *apud* Barreto; Oliveira; Souza, 2006).

Além desses aspectos representacionais típicos da narrativa cinematográfica sobre a mídia e o jornalista, Senra (1997) confirma que, na maioria dos filmes, os jornalistas se mostram sem a presença de uma família ou mesmo de uma casa.

Rosa (2006) também ressalta, como pontos em comum, o ambiente de trabalho e a concorrência com os outros profissionais.

Nos filmes com jornalistas aparecem colegas de trabalho batalhando em disputas internas. Fora da redação, outro fator sempre presente é o enorme assédio por parte dos outros jornalistas, incluindo-se aí câmeras, fotógrafos e repórteres, ao tentar fazer uma entrevista externa ou abordar uma pessoa que está tendo destaque na mídia. Essas obras tentam dar um ar de “selva” neste momento. Os jornalistas correm desesperados, se aglomeram em volta do indivíduo, o encham de perguntas ao mesmo tempo e a imagem na tela fica preenchida por mais o que parece um ‘formigueiro humano’. Também se pode citar uma outra questão relacionada ao local onde sempre acontece a trama. A ambientação em espaço urbano acabou por se tornar uma espécie de padrão para os filmes com jornalistas. (ROSA, 2006, p. 43)

Em suma, são muitas as críticas ao jornalismo no cinema. Como qualquer outro veículo da mídia e, inclusive, tal como o jornalismo, ele funciona como um espelho de normas, valores, opiniões, conceitos e entendimentos presentes na sociedade.

De fato, em conformidade com Senra (1997), existe uma afinidade entre a narrativa cinematográfica tradicional, originada em Hollywood, e a narrativa jornalística, também intensamente influenciada pelo jornalismo americano. Segundo a autora, ambas beberam no mesmo modelo narrativo romanescos. A notícia, tal como o filme, se organiza como um relato e pode ser enxergada como a violação de um estado natural, um conflito. Além disso, ela também destaca o indivíduo, focaliza a ação e invoca a sua causalidade, e justamente por isso, a atividade do jornalista se mostra essencial e quase natural ao ser captada por uma película.

Ao seguir um jornalista em ação o próprio método de trabalho do profissional de imprensa já implica, por si só, o encadeamento e o realce de ações que se agenciam segundo a tendência dominante na narrativa cinematográfica. Afinal, o jornalista tem de averiguar o fato de modo a descobrir o seu autor, a sua causa, e o seu objetivo, revelando “a verdade” no final, procedimento que o obriga, muito ao gosto do cinema, a iluminar os picos da ação, a destacar os dados mais importantes, e a deixar na sombra os elementos secundários. (SENRA, 1997, p.41)

Observamos, então, uma vinculação entre a narrativa do jornalista no cinema e a narrativa jornalística praticada por alguns jornais sensacionalistas, que culminam no gênero narrativa dramática. Ou seja, a narrativa que posiciona de maneira clara o vilão, o mocinho e o herói está tanto no cinema quanto em algumas narrativas jornalísticas contemporâneas.

Direcionados à análise de nosso objeto, apresentamos aqui outro estilo de cinema que não é dedicado apenas à ilustração do jornalista e de sua rotina, como os *newspapers movies*, mas que pode, igualmente, problematizar a questão do sensacionalismo na mídia jornalística. Fazendo a devida ligação com o final do segundo capítulo, falaremos agora da inserção da estética da crueldade na linguagem cinematográfica e, posteriormente, em nossa análise, sobre sua associação com a mídia sensacionalista e a narrativa dramática no jornalismo.

3.2 Algumas concepções acerca do cinema da crueldade

Em uma constante troca com quem o assiste, um longa-metragem dispõe de uma habilidade destinada a aguçar sentidos e a despertar infinitas reflexões. Assistimos a um filme geralmente baseados em nossos interesses e gostos pessoais, muitas vezes não apenas como forma de entretenimento, mas também de conhecimento. Seja pela trama, pelos efeitos ou por outros componentes, a experiência como um todo é capaz de trazer novos entendimentos, fazer rir, emocionar, refletir, pensar.

Desta maneira, da mesma forma em que se apodera da imagem do profissional da comunicação com essas intenções (de estímulo das emoções e do pensamento), uma obra cinematográfica pode se apoderar de distintos itens em seu roteiro, entre eles o cruel, e por isso se mostra como um lugar ideal para a nossa análise. Essa apoderação pode acontecer por vários artifícios, no próprio enredo, como condição de crítica e assim por diante.

O gênero considerado cinema da crueldade foi proposto pelo diretor e crítico cinematográfico François Truffaut e envolve um estilo particular de fazer cinema. Em consonância com a concepção de crueldade empregada por Buono (2003), os diretores desse estilo trazem em seus filmes uma discussão em torno da disposição do indivíduo para o mal, uma discussão em torno da moral de cada um.

Como exemplos de cineastas que se adequaram e se consagraram dentro do gênero, podemos mencionar o dinamarquês Carl Dreyer (1889-1968), o britânico Alfred Hitchcock (1899-1980), o japonês Akira Kurosawa (1910-1998) e o norte-americano David Fincher (1962-). Segundo Buono (*ibidem*), além do que já foi citado, encaixam-se como atributos de uma obra cruel:

- A monstrosidade/perversidade do individual;
- A posição do ego e da vaidade do sujeito na sociedade;
- A destruição de uma ordem em busca da realização pessoal;

- A subversão de valores éticos e morais aliada à situações que provocam asco;
- A subversão dos mitos;
- A exploração das noções metafísicas do Bem e do Mal, com seus respectivos conflitos e consequências positivas ou negativas;
- As interpretações e caracterizações do realismo (os acontecimentos e personagens são dotados de um caráter mais humano, real e natural); e
- O foco na expressão e nos sentimentos dos personagens/atores.

Tendo em mente que a noção de crueldade não se resume apenas à exposição do sangue em demasia e outras atrocidades na tela, como vimos, além do gênero cinema da crueldade, encontramos, na tese de Flávia Guidotti (2013), determinadas notas e críticas relevantes ao que, de igual forma, poderia ser considerada uma obra cruel “moderna”.

Conforme a autora, que reforça a potência educativa e de fazer pensar do cinema em seu trabalho, a crueldade também pode ser enxergada como uma força de vida, algo não necessariamente ligado à dor de outrem, e sim, à vontade de viver. “Trata-se de um estímulo para a vida, de um desejo de vida, que, por vezes, pode ocorrer por uma inversão dos valores estéticos predefinidos, como o bem e o mal, o belo e o feio” (GUIDOTTI, 2013, p.51).

Ao analisar filmes apontados como cruéis por ela, cada qual à sua maneira, Guidotti (*ibidem*) ainda alega que estes são assim chamados pelo choque que causam e pelas possibilidades de se estar no mundo que apresentam ao espectador. São filmes que nos incomodam e nos desconfortam através de suas imagens; que subvertem os sentidos e despertam sensações; e que são capazes de desencadear pensamentos puros e simples. A respeito do andamento de suas narrativas, a pesquisadora completa:

As narrativas demoram, e temos que ser persistentes para superarmos os choques iniciais e seguirmos até o fim dos filmes. São viagens longas, onde flunamos sem rumo por lugares antes nunca visitados, pelos limiares de histórias que se cruzam, que constroem mundos para nós, mundos que não estamos acostumados a ver tão de perto, mundos cruéis e de resistências, de pessoas que se mostram com suas singularidades, e expressam-se como imagens-tempo, que fissuram o plano narrativo e propõem linhas de fuga à nossa subjetividade. (GUIDOTTI, 2013, p. 156)

Longe de querermos formular uma única concepção para a categoria e para quaisquer obras pertencentes a ela, especificamos aqui, intencionalmente, as que podem vir a se encaixar no objeto desta pesquisa, o filme *Garota Exemplar* (2014), dirigido pelo já mencionado David Fincher.

3.3 O expoente David Fincher

Considerado um dos representantes atuais do cinema da crueldade, David Fincher nasceu em 1962, na cidade de Denver, capital do estado do Colorado (EUA). Filho de um escritor e de uma enfermeira, ele desenvolveu seu amor por filmes cedo, aos oito anos, ao ganhar uma câmera de seu pai, e ao longo de toda sua adolescência – Fincher era vizinho do roteirista, produtor e diretor norte-americano George Lucas.

Após breve trabalho em uma produtora de filmes na Califórnia, então com 18 anos, o futuro diretor começou sua carreira pra valer na equipe da *Industrial Light and Magic*, companhia de efeitos especiais de George Lucas. Com a experiência, decidiu migrar para o ramo da publicidade e, posteriormente, dos videoclipes, o qual permaneceu até meados de 1994, depois do fiasco de seu primeiro longa (o terceiro filme da trilogia *Alien*) em 1992.

O sucesso real como cineasta só teve início em 1995. *Seven – Os sete crimes capitais* (1995), dirigido por ele, fora estrelado pelos astros Morgan Freeman e Brad Pitt, e trouxe o reconhecimento necessário para Fincher prosseguir na área. De lá pra cá, foram mais oito filmes: *Vidas em Jogo* (1997), *Clube da Luta* (1999), *O quarto do pânico* (2002), *Zodíaco* (2007), *O curioso caso de Benjamin Button* (2008), *A rede social* (2010), *Millenium: os homens que não amavam as mulheres* (2011) e *Garota Exemplar* (2014).

No decorrer desse tempo, David Fincher notabilizou-se como um dos mais inovadores e meticulosos diretores da contemporaneidade. Com apurado senso estético e precisão em sua filmagem, mesmo em suas primeiras produções, tornou-se um grande nome de Hollywood. Seus filmes, em sua maioria, não apenas fazem parte do gênero cinema da crueldade, conforme visto no tópico anterior, mas também do gênero *thriller/suspense*. Além do clima “pesado” por si só, eles costumam explorar os lados mais obscuros do ser humano e fazer uma crítica à sociedade americana e seus respectivos estilos de vida. Nas palavras do jornalista e crítico de cinema Roberto Sadowski (2014):

Pode parecer clichê colocar Fincher para dirigir um filme sobre crimes e criminosos – o que ele faz em seu café da manhã depois de petardos como *Seven* e *Zodíaco*. Como todo gênio, porém, ele não está interessado na percepção superficial, e sim no que move os jogadores neste tabuleiro. Nenhum de seus filmes é povoado por pessoas perfeitas; na verdade, são as defeituosas que ele demonstra mais simpatia, pois é por meio delas que ele vai descortinar sua visão de mundo. Sem falhas, sem conflito, não há espaço para dramaturgia, e nada empolga Fincher mais que uma boa história. (SADOVSKI, 2014)

Vale ressaltarmos aqui que, ao pensar, idealizar ou dirigir um filme, cada diretor acrescenta o seu próprio estilo nele, seja de maneira mais implícita ou mais explícita. Assim, as formas como esse estilo se realiza no filme podem ser interpretadas como códigos oriundos da produção ou da direção. De acordo com Zhou (2014), David Fincher é conhecido por não gostar, por exemplo, de movimentos de câmera que entreguem que a câmera está sendo comandada por um ser humano; o diretor tampouco realiza movimentos com o equipamento sem necessidade ou sem um porquê específico. Para Romero (2014):

Sua discrição o permite transitar completamente invisível em cada um de seus filmes, mas de forma incisiva, cuidando de cada detalhe cenográfico, desde a paleta de cores usadas em cada cena, passando pelos penteados e maquiagem do elenco, até o posicionamento exato e linguagem corporal dos atores. Cada objeto, cada posição da câmera, cada disposição de luzes, faz parte de um plano meticuloso bolado pelo diretor. (ROMERO, 2014)

Para que fosse possível escolher uma única obra de Fincher para análise, apesar do enorme prestígio obtido por seus outros filmes, optamos por tomar alguns cuidados e impor certas condições. Preliminarmente, o objeto deveria ser um lançamento atual, compreendido no período de tempo existente entre o ano de 2010 e a presente data. Em segundo lugar, ele deveria também apresentar uma relação próxima com o tema jornalismo em seu enredo, e sendo assim, pré-selecionamos os filmes *A rede social*¹, de 2010, *Millenium: os homens que não amavam as mulheres*², lançado em 2011, e *Garota Exemplar*, estreia de 2014.

Embora recentes, os dois primeiros não se mostraram relevantes para nossa pesquisa devido à inexistência ou insuficiência de uma representação tangível, em termos de análise, do jornalista ou da narrativa jornalística em suas tramas. Além disto, a partir de um breve diagnóstico, constatamos que, aparentemente, o último longa era o que mais apresentava elementos provenientes de um cinema da crueldade. Estava definido o nosso objeto.

¹ Adaptação do livro *The Accidental Billionaires*, de Ben Mezrich, *A rede social* (no original *The Social Network*) traz um aparente rompimento de Fincher com o gênero que o consagrou e conta a história sobre a fundação do *Facebook*, da simples ideia na cabeça do jovem Mark Zuckerberg (interpretado pelo ator Jesse Eisenberg) até o sucesso que o fez se tornar o mais jovem bilionário da história.

² Baseado no romance sueco *Män som hatar kvinnor*, de Stieg Larsson, *Millenium: os homens que não amavam as mulheres* (no original *The Girl with the Dragon Tattoo*) mostra o desenrolar de uma missão concedida ao jornalista Mikael Blomkvist (interpretado pelo inglês Daniel Craig) e a hacker Lisbeth Salander (Rooney Mara), agora responsáveis por reunir informações a respeito do paradeiro de uma jovem desaparecida há 40 anos. Conforme apontado no texto, mesmo que o personagem de Craig seja um jornalista, sua apresentação enquanto tal é pífia a nossas proposições.

3.4 Sobre Garota Exemplar

No original *Gone Girl*, *Garota Exemplar* é um filme norte-americano de 2014. Baseado no romance de mesmo nome, de Gillian Flynn, foi distribuído pela *Fox Film*, dirigido por David Fincher e teve seu roteiro assinado pela própria autora do livro. Sendo bem recebido pela crítica especializada – recebeu uma pontuação de 79% no *Metacritic*³ e 88% de aprovação no *Rotten Tomatoes*⁴ -, ainda faturou a receita total mundial de 368 milhões de dólares⁵, de acordo com informações do site *Box Office Mojo*, e ganhou diversas indicações e prêmios⁶.

Na trama, considerada um *thriller* psicológico⁷, o professor e dono de bar Nick Dunne (interpretado por Ben Affleck) se encontra perdido em meio a um pesadelo: no dia de seu aniversário de casamento, ele se depara com a sua casa completamente revirada e a esposa Amy (papel desempenhado pela britânica Rosamund Pike) desaparecida. Sob forte pressão da polícia e da mídia – afinal, Amy é uma celebridade e foi a inspiração de seus pais na coletânea de livros infantis *Amy Exemplar (Amazing Amy)* -, Nick logo se transforma no principal suspeito do crime. Para completar, antes de desaparecer e em comemoração às bodas do casal, Amy deixa uma espécie de “caça ao tesouro” para Nick, com “pistas” espalhadas por vários locais que, supostamente, levariam o professor ao presente dado pela amada. Com a ajuda da irmã gêmea Margo (Carrie Coon), ele tenta fazer de tudo para provar sua inocência à detetive Rhonda Boney (Kim Dickens) e ao policial James Gilpin (Patrick Fugit), responsáveis pelo caso.

A situação começa a ficar complicada quando algumas mentiras e comportamentos duvidosos de Dunne, como traição, começam a vir à tona. São descobertos indícios de situações que depõem contra ele e um diário deixado pra trás por Amy, que destaca essas situações ainda mais. Também fortemente acusado pela mídia, principalmente pela âncora Ellen Abbott (Missi Pyle), Nick decide contratar o advogado especializado Tanner Bolt (Tyler Perry). Após *flashbacks* que justificam as reais motivações por trás do desaparecimento, o

³ Disponível em: <<http://www.metacritic.com/movie/gone-girl>>. Acesso em: 15 out. 2015.

⁴ Disponível em: <http://www.rottentomatoes.com/m/gone_girl/>. Acesso em: 15 out. 2015.

⁵ Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=gonegirl.htm>>. Acesso em: 15 out. 2015

⁶ Confira lista completa aqui: <<http://www.imdb.com/title/tt2267998/awards/>>. Acesso em: 15 out. 2015.

⁷ O *thriller* psicológico, subgênero do gênero *thriller*, apresenta personagens reféns de sua própria instabilidade mental, que dependem de suas capacidades internas para superar seus inimigos e costumam contar suas próprias histórias. Disponível em: <http://www.horrorcrime.com/cine_film_movies/crime_film/Psychological_thriller_1.asp> Acesso em: 13 out. 2015.

filme sofre uma reviravolta e descobrimos na narração de Amy que ela forjou a própria morte para incriminar e se vingar de Nick pela infidelidade.

Seguidamente de tentativas de melhora da sua imagem pública - ele chega a participar do *talk show* da apresentadora Sharon Schieber (Sela Ward) - e comprovação em vão da sua inocência, Nick é incriminado oficialmente pela polícia. Quando tem sua fiança paga por Bolt, dias depois, ele se depara de frente a uma insistente e impiedosa Amy - de volta, após ser roubada em seu esconderijo e assassinar o ex-namorado, Desi Collings (Neil Patrick Harris), que lhe deu abrigo. Sem a comprovação da polícia e da mídia sobre que realmente aconteceu e sob constantes ameaças mútuas, o casal Amy e Nick Dunne encerra o filme anunciando, na televisão, a suposta chegada de um bebê.

Em um cenário social mais atual do tema, *Garota Exemplar (Gone Girl)* traz diversas questões recorrentes da contemporaneidade à tona ao telespectador. Contendo um enredo envolvendo desonestidade, discussão da moralidade e crise no casamento, o filme também não abandona questões relacionadas à mídia e ao seu enorme poder de manipulação na construção de uma narrativa. Ficam as perguntas: de que forma a estética da crueldade se associa ao jornalismo? Como se dá a construção desta narrativa dramática do sensacionalismo no filme?

CAPÍTULO IV - *Garota Exemplar* e a construção da narrativa dramática do sensacionalismo relacionada à estética do cruel

O presente capítulo objetiva a realização da análise do filme *Garota Exemplar* com base em nossas perguntas iniciais de pesquisa. Utilizando a metodologia da Análise de Conteúdo (AC), dividiremos nossa unidade de trabalho em categorias e as descreveremos em seguida, através de uma seleção de cenas do longa. Por fim, apresentaremos nossas interpretações, seguidas das considerações finais deste trabalho.

4.1 Metodologia

Para respondermos às questões colocadas ao final do capítulo anterior, sobre como se constrói a narrativa dramática do sensacionalismo e como ela se associa à estética da crueldade em nosso objeto, o filme *Garota Exemplar*, nosso percurso metodológico se constituiu em algumas etapas.

Além de todo o arcabouço teórico utilizado e das etapas já descritas anteriormente no processo de escolha do filme, optamos por analisá-lo segundo a metodologia da Análise de Conteúdo (AC). A partir de sua recorrente aplicação nas disciplinas de estudos de comunicação/mídia e da perspectiva de muitos estudiosos como Moraes (1999), Flick, Gibbs e Banks (2009), e Bardin (2011), a AC é um método de pesquisa que descreve e interpreta o conteúdo de toda uma classe de mensagens, sejam elas verbais ou não verbais, oriundas de cartazes, jornais, livros, fotos, filmes, entre outros. Para Albert Kientz, (1973, p. 69, *apud* Rocha, 2008, p. 123), o procedimento é capaz de revelar, inclusive, “os modelos, as imagens, os estereótipos que circulam na cultura de massa”.

Apesar de privilegiar também a análise quantitativa, iremos focar aqui na forma qualitativa de organização da AC, dividida em cinco pontos (Moraes, 1999): preparação das informações, unitarização ou transformação do conteúdo em unidade, categorização ou classificação da unidade em categorias, descrição e interpretação. Vale ressaltar que essa não é a única forma de processamento desta metodologia, tendo outros autores proposto diversificadas definições da mesma.

Após a escolha de nosso objeto de análise, buscamos reunir o máximo de informações relevantes e representativas aos nossos objetivos (artigos, entrevistas, vídeos, blogs relacionados, etc.). Optamos, ainda, por não fazer a leitura do livro que deu origem ao filme,

para que nossas interpretações não fossem ou pudessem ser influenciadas. Entre nossas observações, destacamos a disponibilização online das páginas do diário de Amy⁸ e a estrutura com que o website⁹ do filme nos é apresentada: através de *frames* ficcionais sobre o caso veiculados na televisão local (Figuras 1 e 2).

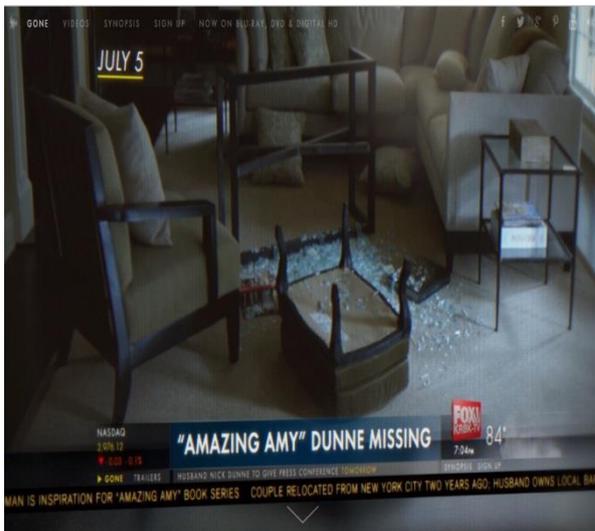


Figura 1 - Website simula notícia veiculada pela rede de televisão Fox sobre o desaparecimento.



Figura 2 - Website simula notícia veiculada pela rede de televisão Fox sobre as buscas próximas à casa.

No posterior processo de transformação do conteúdo a ser analisado em unidade, um meio também chamado de codificação, identificamos como unidade de análise, como um recorte, a narrativa dramática e sensacionalista presente no longa. Esta codificação é de extrema importância uma vez que ela organiza e define sobre o que se trata os dados em análise ou, segundo Gibbs (2007), os indexa e categoriza no intuito de estabelecer uma estrutura de ideias temáticas, formando um foco para pensar no texto e suas interpretações.

Com isso, já em nossa terceira etapa, de categorização, classificamos nossa unidade em quatro categorias temáticas de análise. Baseados em certos critérios como validade, pertinência e adequação (Morales, *ibidem.*), e ainda nas concepções de narrativa dramática elucidadas ao longo deste trabalho, escolhemos, como categorias, alguns personagens vinculados a ela. Em seguida, foram escolhidas doze cenas desses personagens, três de cada um deles. Postas nossas perspectivas, elas são indícios que apontam a forma como esses personagens são representados pelo filme e se enquadraram como as mais homogêneas e de maior relevância e singularidade.

Em ordem de aparição em *Garota Exemplar*, as categorias são:

- **Vilão**
- **Mocinha**

⁸ Disponível em: <<https://www.pinterest.com/gonegirlmovie/musings/>>. Acesso em: 22 out. 2015

⁹ Disponível em: <<http://www.gonegirlmovie.com/>>. Acesso em: 22 out. 2015

- **Polícia**
- **Mídia**

A partir disso, procedemos para as duas últimas etapas, de descrição e interpretação. Na descrição, em cada uma das categorias, foram organizadas tabelas correspondentes. De acordo com parâmetros pessoais de importância, como poderá ser observado, as doze cenas foram preparadas visando uma melhor ilustração de suas respectivas sequências, com figuras contendo um ou três quadros. Já na interpretação, baseados em nosso arcabouço teórico, buscamos fazer associações e um movimento de procura da compreensão do filme como um todo, não apenas do que estava visivelmente nele representado, como também do que estava oculto (intencionalmente ou não).

4.2 Categorias, cenas e descrições

TABELA 1 – VILÃO

Cenas	Descrição
<p style="text-align: center;">a)</p>  <p>Figura 3 - Nick esconde pista de número três da “caça ao tesouro” no bolso de trás da calça.</p>	<p>a) Seguindo a dica oferecida por Amy na pista de número dois da “caça ao tesouro”, Nick vai até à casa de seu pai, descrita por ela como uma “casinha marrom”. Ao entrar na casa, pela cozinha, ele tenta desativar o alarme perto da porta, errando a senha por duas vezes e, assim, o fazendo despertar. O telefone toca e ele identifica a si mesmo e a seu pai para a pessoa do outro lado da linha. Ao olhar para a mesa do cômodo, ele se depara com um envelope de carta escrito “pista três”. Nick pega o envelope e, no momento seguinte, ouve a sirene da polícia, observando também a iluminação dela pela janela. Visivelmente irritado, ele continua respondendo à pessoa do outro lado da linha sobre o que é necessário para desativar o alarme. A detetive Boney aparece e olha para o interior da casa pela porta da cozinha, que havia sido deixada aberta por Nick. Ele coloca o telefone no gancho e guarda o envelope encontrado no bolso de trás da calça. A detetive avisa pelo rádio que “está tudo bem”. Irônica, ela cumprimenta Nick o chamando de estranho e questiona a coincidência de encontrá-lo no local. Ele pergunta se Boney está seguindo ele, e ela o retruca, perguntando o que ele está fazendo. Nick responde que aquela é a casa do pai e que uma vez por semana vai até lá</p>



Figura 4 - Sequência de imagens ilustra a discussão, seguida de agressão, do casal Amy e Nick Dunne.

para ver se está tudo bem. Ele acompanha a detetive até o lado de fora, que o questiona novamente sobre a pista. Após resposta negativa, Nick entra no carro e vai embora.

b) Ao revisitarmos a perspectiva de Amy através da narração das páginas de seu diário, ela conta como o casamento dela com Nick começou a desandar a partir da Grande Recessão nos EUA e a posterior perda de seus empregos. Após alguns relatos, ela também conta sobre uma de suas tentativas para salvar a união: quando propôs engravidar à Nick. Ele está de saída na hora em que ela faz a proposta, e ele responde dizendo que aquela é a pior hora para se ter um bebê. Amy rebate dizendo que seria um recomeço pra eles e que ela teria, com essa nova chance, um propósito ali, uma inspiração. Nick diz que eles poderiam ter brigado antes, pois ele estava atrasado, descendo as escadas em seguida. Descendo atrás do marido, Amy fala que não havia pensado em briga. Ele pergunta a ela se ela queria ser o tipo de casal que tem um filho para salvar o casamento. “Salvar?”, ela questiona. “Recomeçar, reacender, sei lá”, ele responde, nervoso. Amy interroga se Nick vai sair de casa daquele jeito e, após resposta positiva, irritada, o chama de covarde, dizendo que ele não pode sair assim, que ela não tolera. O marido grita e indaga se aquilo não era bom o suficiente para ela. “Nem chega perto”, Amy responde, empurrando Nick no peito. Furioso, ele a empurra contra a escada. A narração em *off* de Amy afirma que ela estava assustada pelo tanto que o marido queria lhe ferir mais e, ainda, por ter se dado conta que tinha medo dele.

c)



Figura 5 - O advogado Tanner Bolt e Nick Dunne antes de ser condenado à prisão.

c) Após denúncia e posterior descoberta, pela polícia, de onde estavam os produtos comprados no cartão de crédito de Nick, sua irmã Margo é levada para delegacia como suposta cúmplice, uma vez que eles foram encontrados no galpão de sua casa. No dia seguinte, afobado, Nick vai até o local com o advogado, Tanner Bolt, tentar reaver a situação. Tanner orienta Nick a deixar apenas os policiais falarem. Já dentro da sala, a detetive Boney interroga Nick sobre os objetos descobertos e sobre o diário de Amy encontrado; ele não o reconhece. A detetive prossegue fazendo perguntas sobre o que é verdadeiro ou falso no diário. Ele confirma algumas citações de Amy sobre acontecimentos e detalhes pessoais da vida dos dois, mas afirma que nunca encostou nela, ao contrário do escrito nas páginas. Eles são interrompidos pelo oficial Gilpin, e Boney se ausenta rapidamente da sala. Ao retornar, a detetive mostra o taco encontrado na lareira da casa no primeiro dia do desaparecimento, e o relaciona com outro taco, parte dos brinquedos que estavam escondidos no galpão. Nick diz que nunca viu o taco. Boney conta que examinaram o objeto e que fogo não apaga sangue. “Então, finalmente, Nicholas Dunne, você está preso pelo homicídio de sua esposa Amy Elliott Dunne”, ela conclui. Surpreso, Nick pergunta sobre a versão que ele havia dado e Tanner o orienta a não falar nada, gritando seu nome ao final da cena.

TABELA 2 - MOCINHA

Cenas	Descrição
<p data-bbox="528 416 555 450">a)</p>  <p data-bbox="256 1368 834 1458">Figura 6 - Cenas mostram Amy sendo pedida em casamento no evento de lançamento do novo livro da coleção Amy Exemplar (<i>Amazing Amy</i>).</p>	<p data-bbox="895 416 1433 1783">a) Na segunda vez em que seguimos Amy pela visão de seu diário, descobrimos uma lembrança dela no evento de lançamento de mais um livro de sua personagem, a Amy Exemplar (<i>Amazing Amy</i>). Na nova edição, a garotinha fictícia de mesmo nome se casa. Ao chegar ao evento com o então namorado Nick, ela relembra sua infância com ele e observa que tudo que ela não era, os pais faziam a personagem ser no livro. Após o pai de Amy, Rand Elliott (David Clennon), surgir e pedir para ela falar com alguns jornalistas, Amy diz que não pode reclamar, pois graças à sua personagem ela tem tudo. Nick reclama que Amy foi plagiada na infância pelos progenitores. Ao encontrar com a filha, a mãe de Amy, Marybeth (Lisa Banes) confessa que pensou que ela fosse ir de branco à solenidade e pergunta se a mesma sabe o que deixaria o pai dela feliz, obtendo uma resposta afirmativa da celebridade. Quando se senta à mesa com os jornalistas, ela é questionada se é difícil ver a personagem no altar. Ela diz que Amy Exemplar está sempre a um passo à frente dela, sendo interrompida por Nick, que também se senta no local com um caderninho e declara que está ali apenas como um jornalista. Ele pergunta por quanto tempo Amy namora com Nick Dunne, obtendo um encantado “dois anos mágicos” como resposta. Ele faz algumas perguntas e relembra alguns fatos da vida pessoal dos dois. “Amy Elliott, você é mais que exemplar”, Nick assegura. E continua: “é genial e, mesmo assim, não é esnobe. Você me desafia. Me surpreende”. Ele declara que os colegas disseram que ela não era casada e pergunta se já não era a hora de mudar isso, abrindo o caderninho e revelando um anel de noivado em seu interior.</p>

b)



Figura 7 - Amy chora ao contar para o ex, Desi Collings, o que aconteceu com ela.

b) Posteriormente a ser descoberta e roubada pelos vizinhos do local onde estava escondida, Amy liga pedindo ajuda, desesperada, para o ex-namorado Desi Collings. Chegando a um cassino ponto de encontro entre os dois com o resto de dinheiro que lhe sobrou, ela começa a chorar e a pedir desculpas assim que encontra o ex. Ele a abraça. A cena corta para Desi chocado e Amy relata: “semana passada, eu ameacei fugir, e ele disse que, se me achasse, me mataria. Então desapareci”. Ela chora novamente dizendo que perdeu o bebê e que não pôde nem contar aos pais por estar apavorada e envergonhada. Desi conta que Nick procura por Amy e que apareceu na casa dele pelas cartas que ela guardou do ex. Amy diz que Desi foi a única coisa que a manteve viva ao longo dos anos. Quando sugerida de ir à polícia, ela ainda declara que não pode aparecer porque todos a odiariam. Eles afirmam que Nick deveria ir preso pelo que fez. Desi convida Amy a ficar em sua casa do lago dele, que é isolada. Com o rosto triste e inconsolável, ela pergunta o porquê dele ser tão bom para ela. Ele responde dizendo que ela sabe. Um homem desconhecido sentado próximo a eles pergunta se conhece Amy de algum lugar. Ela responde que não e Desi fala que eles são de outra cidade. “Nós devemos ir”, ele encerra.

c)



Figura 8 - Amy atende crianças e recebe marido em coletiva de imprensa.

c) A sequência tem início com a reverberação do encerramento do caso, pela polícia, na mídia. No local antes utilizado para reunir os voluntários que queriam ajudar nas buscas por Amy, ela é fotografada e filmada dando autógrafos e atendendo as crianças presentes. Nick, que também está lá junto aos pais da esposa, diz que eles devem estar orgulhosos da filha. Ele se aproxima de Amy, que o encosta no ombro. Uma das jornalistas presentes pergunta o que será feito do casal. Amy responde: “agora é tudo sobre nosso casamento. Quando duas pessoas se amam e não conseguem fazer dar certo, essa é a verdadeira tragédia”. Ouvem-se exclamações de aprovação do público. Ela vira para o marido e pede um beijo na

	bochecha. Incomodado, Nick se inclina e finge beijar a esposa.
--	--

TABELA 3 - POLÍCIA

Cenas	Descrição
<p>a)</p>  <p>Figura 9 - A investigação da polícia ao chegar à casa dos Dunne dividida em três momentos:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. O deparo com a cena do crime pela primeira vez; 2. A colagem do <i>post-it</i> na chaminé da cozinha; 3. A surpresa com a relação existente entre a Amy desaparecida e a Amy dos livros infantis. 	<p>a) No momento em que se depara com a casa revirada e sua mulher desaparecida, Nick Dunne liga para a polícia. Sem que seja revelado o tempo transcorrido posteriormente à ligação, de carro, a detetive Rhonda Boney e o policial James Gilpin chegam ao local do crime e se identificam a Nick. Ele conta que não sabe onde a esposa está e que encontrou a casa do jeito que mostra aos oficiais, que observam. A detetive pergunta se ele se importa que eles deem uma olhada. “Por favor”, Nick responde. Em seguida, enquanto vasculham a área, Boney e Gilpin fazem uma série inicial de perguntas. São elas: 1) “Há quanto tempo moram aqui?”; 2) “Por que se mudaram?”; 3) “Em que trabalha agora?”. Enquanto Nick responde, Boney veste luvas em suas mãos e elogia a casa do casal. Quando Nick vai mostrar seu escritório, os três se deparam com um ferro de passar roupa ligado no meio do caminho e um vestido em cima de uma tábua. Boney também elogia o vestido, tocando no ferro e o desligando da tomada. Ela pergunta se era alguma ocasião especial. Nick responde que era aniversário de casamento do casal. Ao notar Boney olhando para todos os cantos, ele continua a apresentar os cômodos da casa, daquele mesmo lugar, e fala que já verificou ali. A detetive cola um pequeno papel adesivo amarelo (<i>post-it</i>) em cima de onde o ferro estava e, depois, já na cozinha, o faz também no que aparenta ser a chaminé de uma lareira. Gilpin e Nick se entreolham e o primeiro assente com a cabeça. Eles prosseguem pelo escritório de Amy. Boney contempla cada detalhe, passando a mão (com luva) por alguns documentos em cima da mesa. Após isso, ela analisa os diplomas de Amy emoldurados na parede e um pôster</p>



Figura 10 - Sequência de imagens ilustra tentativa policial de evitar o assédio da mídia.

de comemoração ao 25º aniversário da coleção de livros infantis Amy Exemplar (*Amazing Amy*). Ela se recorda deles, dizendo que os adorava. Ao reparar e comparar duas fotos, de Amy e da personagem do livro tocando violino, a detetive pergunta a Nick se a esposa dela é a Amy Exemplar. Ele responde que sim. “Uau”, exclama Boney.

b) Repleta de gente segurando velas e cartazes, em uma espécie de coreto da cidade, uma vigília é realizada em nome de Amy Dunne. Nick chega ao local e cumprimenta, com um abraço, a irmã gêmea Margo, acenando também para a polícia. Ele passa agradecendo as pessoas que compareceram e sobe no coreto para cumprimentar os sogros. Com um microfone, ele agradece novamente às pessoas e pede para que qualquer informação sobre o caso seja repassada. Observado pelo público, Nick afirma que não teve nada a ver com o desaparecimento da esposa e que não tem nada a esconder. Ele também pede para a mídia não transformar aquilo tudo em circo, mas é interrompido por uma amiga de Amy, Noelle Hawthorne (Casey Wilson). “O que você fez com sua esposa? O que você fez com sua esposa grávida?”, ela pergunta, gritando. Na mesma hora, o oficial Gilpin olha para a detetive Boney, seguido dos pais de Amy, que também se entreolham. Noelle ainda pergunta se Nick contou para o público que Amy estava grávida de seis semanas. Desconcertado, Nick agradece e sai do microfone, indicando para os sogros falarem, se assim quisessem. Por meio de murmúrios, o público e a imprensa presentes começam a se agitar. Com a mão na cintura, Boney indica para Gilpin que ele deve ir atrás de Nick, que desce o coreto em direção à casa da irmã, próxima ao local. Tumultuados, repórteres começam a correr atrás de Nick, perguntando aonde ele vai. Gilpin alcança Nick e, colocando a mão no ombro dele, avisa para os repórteres que não era hora de fazer perguntas. A correria continua. Os repórteres perguntam o porquê de Nick estar correndo e pedem para que ele

não faça isso. Para se proteger do assédio, Nick entra em uma viatura da polícia. A cena corta para Boney saindo da mesma viatura e pedindo para que os jornalistas ao redor da casa, a qual ela se dirige, se afastem. “Por favor, colaborem, saiam da grama, vão para o meio-fio”, ela ordena enquanto caminha. Ela chama o parceiro para entrar na casa com ela e ele responde que já vai. “Ouviram, sem fotos”, o oficial fala para a imprensa.

c)



Figura 11 - Agentes do FBI e detetive Rhonda Boney ouvem depoimento de Amy.

c) Na sequência posterior ao assassinato de seu ex-namorado Desi e seguinte volta para casa, no hospital, Amy narra o que aconteceu aos agentes do FBI (Agência Federal de Investigação dos EUA) e à detetive Rhonda Boney. Logo no início da conversa, um dos agentes comenta que sabe pelo que ela passou e que, por isso, seria breve. “Pode nos contar o que aconteceu?”, ele pergunta. Amy conta que, na manhã de seu desaparecimento, a campainha de sua casa tocou e ela foi abrir a porta. Se referindo ao ex-namorado, ela diz que ele não desistira dela desde o colégio e que ela havia tentado ser gentil com ele, encorajando-o. O agente interrompe Amy alegando que ela não podia se culpar. Ao fundo da sala, a detetive Boney observa, com os braços cruzados. Amy continua, “ele me agarrou, mas eu escapei e corri para a cozinha. Eu caí. Ele me desacordou”. Boney intervém e relaciona o taco encontrado na lareira com o taco de um dos brinquedos do galpão da casa de Margo. Amy confirma, dizendo que o escondeu no local. A detetive pergunta como Desi encontrou o objeto e ela revela que havia acabado de achar, que estava com ele na mão quando Desi pegou dela. “E o galpão?”, Boney questiona. Amy prossegue dizendo que o ex a levou para a casa do lago dele e a amarrou na cama. A detetive novamente interrompe perguntando se ela não notou que o galpão estava cheio de coisas, compradas com o cartão de Nick, quando levou o taco do brinquedo pra lá. “Muitas coisas. Ele compra, eu reclamo, eu não sei, talvez”, ela responde, perguntando em seguida se pode voltar ao ponto em que ficou prisioneira de Desi. Os agentes e a

	<p>detetive se entreolham. O agente que iniciou a conversa com Amy indica que ela deve prosseguir. Na cadeira de rodas, Amy diz que Desi a estuprava todas as noites, a amarrava e a punia, deixando a própria faminta. Os agentes se ajeitam em seus lugares, incomodados, sendo observados por Boney, que também apresenta uma expressão peculiar de incredulidade. “Havia câmeras em todos os lugares, por favor, achem essas fitas”, Amy pede aos presentes. Do lado de fora da sala e através de uma pequena janela em sua porta, o oficial Gilpin e Nick acompanham o depoimento. “Ela cortou a garganta dele com um estilete”, Gilpin comenta. “Como conseguiu um estilete se estava amarrada o tempo todo?”, Nick pergunta a ele. O oficial, desconcertado, olha em outra direção e se volta para Nick em seguida: “não pode apenas ficar feliz por sua esposa estar em casa segura e salva?”, ele diz. De volta ao lado de dentro, Boney revela à Amy que o diário dela foi achado e que nele continham muitas alegações de insultos e agressões. Amy confirma dizendo que Nick não queria filhos e que eles tiveram problemas financeiros, mas que ela o amava. A detetive questiona o porquê dela ter tentado comprar uma arma. Justificando tontura, Amy se desculpa, e um médico posicionado ao lado dela começa a se movimentar, seguido dos agentes. Boney intercepta uma vez mais. “Me deixe apenas esclarecer mais uma coisa”, ela expressa. A paciente fala que se o caso estivesse nas mãos “incompetentes” de Boney, o marido dela estaria no corredor da morte e ela ainda estaria amarrada. O agente intercede: “sra. Dunne, você tem sido muito corajosa. Nós terminamos”. Após olhar em direção de Boney, ele pergunta a Amy se ela se sente segura voltando para casa com Nick. Ela sorri para o marido, do lado de fora, através da janela da porta. Ele acena. Amy mira firmemente os olhos da detetive Boney, que solta um suspiro.</p>
--	---

TABELA 4 – MÍDIA

Cenas	Descrição
<p data-bbox="531 416 560 443">a)</p>  <p data-bbox="320 1339 772 1366">Figura 12 - Coletiva de imprensa do caso.</p>	<p data-bbox="900 416 1431 2049">a) Com o desaparecimento de Amy, o nome por trás da coletânea Amy Exemplar (<i>Amazing Amy</i>), a polícia convoca uma coletiva com a imprensa. Assim que chegam ao local, os pais e o marido da desaparecida são indicados, pela detetive Rhonda Boney, à posição onde devem ficar. Quando se aproximam dos holofotes, as câmeras fotográficas começam a disparar. Nick pergunta aos sogros se ele deve falar primeiro que eles e, com a resposta positiva, começa a discursar. Observamos a presença de jornalistas com microfones, bloco de notas e câmeras filmadoras. Entre dois quadros com a foto de Amy e um número para o fornecimento de informações, Nick conta que a esposa, Amy Elliott Dunne, desapareceu na manhã do dia 5 de julho sob circunstâncias suspeitas. Nesse momento, ouvimos uma voz ao fundo gritando para ele falar mais alto. Nick completa pedindo para que qualquer pessoa que tenha informações se apresente, e agradece logo depois. O oficial Gilpin aparece com um rosto de dúvida, como se não tivesse entendido, e as câmeras fotográficas e filmadoras são focalizadas uma vez mais. O pai de Amy, Rand Elliott, apresenta a si próprio e à esposa, Marybeth. Ele explica que Amy é filha única deles e enumera suas qualidades. “Ela realmente é a Amy exemplar”, ele diz. Nick ouve atentamente e reflexos dos flashes das máquinas fotográficas são mostrados no quadro com a imagem da esposa. Rand continua dizendo que milhares de pessoas cresceram e se importam com Amy, assim como eles, os pais. Ele encerra: “nós só queremos ela de volta”. Marybeth assume a vez e enumera mais aspectos de Amy, de sua carreira profissional à vida pessoal. Em um plano mais aberto da cena, também podemos notar a presença de jornalistas sentados nas poltronas disponíveis no local, empunhando gravadores na direção dos três. A mãe da celebridade lista as ações que estão sendo tomadas pela família em prol das buscas. Assim que a fala é encerrada, um pequeno tumulto começa e os jornalistas</p>

b)



Figura 13 – Televisão transmite entrevista da amiga de Amy, Noelle Hawthorne, no programa *Ellen Abbott*.

começam a chamar por Nick e Rand. Algumas perguntas são feitas (“Houve sinais de violência?”, “Quando foi a última vez fez que falou com sua filha?”). Nick se posiciona e posa próximo à foto do quadro. As câmeras fotografam toda a cena e Nick é pedido para sorrir, obedecendo. Rand e Marybeth também se posicionam e posam para os muitos flashes. “Isso é tudo por agora, obrigada”, interrompe a detetive Boney. Os pais e o marido de Amy são conduzidos pelo oficial Gilpin para fora do recinto.

b) Na casa usada como seu esconderijo, Amy, disfarçada, e a vizinha, que a conhece como Nancy, assistem ao programa da apresentadora Ellen Abbott na TV. A transmissão tem início com Ellen comentando sobre a descoberta de que a esposa de Nick estaria grávida. “Kelly Capitone, isso me faz querer vomitar. Por que mulheres com vidas dentro de seus ventres transformam homens em animais?”, ela pergunta à repórter correspondente. Em outra tela dividida com a de Ellen, Kelly (Lynn Adrianna) responde que aquilo é uma epidemia e que a terceira causa de morte entre grávidas é homicídio cometido por namorados ou maridos. Em uma terceira tela, que se abre no meio das duas jornalistas, a amiga de Amy, Noelle Hawthorne, aparece, sendo introduzida ao público e também agradecida por Ellen. Noelle elogia Ellen dizendo que Amy teria amado a jornalista pelo trabalho que ela desenvolve a favor das mulheres. “Que gentil. Vamos falar de sua amiga, Noelle”, diz a apresentadora, lisonjeada. A amiga de Amy ordena algumas características positivas da personalidade da mesma. Fora da televisão, a vizinha ri e se diverte assistindo ao programa, falando que adoraria que as pessoas dissessem alguma vez que alguém era chato, pois, para ela, Amy parecia uma “perua rica”. Nancy/Amy, surpresa, explica que as pessoas amam a celebridade. A vizinha, que levanta para ir ao banheiro, responde que ela parecia ser metida, enquanto Nancy/Amy cospe no copo em que a moça bebia algo. De volta ao programa na TV,

Noelle diz que o único problema da relação de Amy era Nick, pois ele nunca havia se apresentado. Ellen questiona o porquê e a amiga responde que ele tinha um temperamento violento. “Ela era tão sozinha, tão inocente”, Noelle completa. A apresentadora diz que ela é uma boa amiga de Amy e do programa, agradecendo sua participação nele. Enquanto isso, em casa, Margo recebe uma ligação do irmão Nick, que está em um aeroporto, a respeito da contratação do advogado Tanner Bolt. Ambos também assistem à programação do canal de Ellen, que comenta ainda sobre os produtos comprados no seu cartão de crédito de Nick e sobre o fato do pai dele ser mantido em um asilo. “Visitou uma vez no ano passado”, relata a jornalista. Ela prossegue falando, desta vez, da própria Margo. Enquanto uma gravação da gêmea de Nick apontando o dedo do meio para as câmeras aparece na tela, Ellen a apresenta como um “doce” e conta que ela e o irmão passam o dia bebendo no bar que Amy comprou. “Brincando de casinha, Lauren?”, ela pergunta a uma nova pessoa que aparece sentada a seu lado no estúdio. Lauren esclarece que gêmeos costumam ser muito ligados e que, apesar de nunca ter examinado Nick e Margo, eles pareciam muito íntimos. Ao fundo da apresentadora e da convidada e depois dividindo a tela da transmissão, surge uma imagem de Nick colocando a mão na parte de trás da calça da irmã. “Perturbavelmente íntimos”, diz Ellen, que ainda pergunta: “que tipo de podridão moral permite que uma mulher bonita, talentosa, gentil, amorosa, mãe, suma sem que os céus ouçam nossos gritos indignados?”. A apresentadora encerra se direcionando a Amy. “Amy, nós nos importamos com você e não vamos esquecer. E sabe o que mais não vamos nos esquecer? Missouri tem pena de morte”, conclui, enquanto a vizinha de Nancy/Amy murmura um “amém”. Os créditos finais do programa começam a subir acompanhados de uma vinheta sonora.

c)



Figura 14 - No *talk show Sharon*, a apresentadora Sharon Schieber entrevista Nick Dunne.

c) A sequência começa com a televisão da casa de Margo. Na tela, centralizada no cenário, a apresentadora Sharon Schieber dá boa noite e se apresenta aos telespectadores de seu *talk show Sharon*. “Essa noite, exclusivamente, um marido rompe o silêncio não só sobre o desaparecimento de sua esposa, mas também sobre sua infidelidade e os rumores chocantes”, introduz ela. Na casa do lago de Desi Collings, ele e Amy também assistem ao programa. Sharon, então, expõe a seu convidado Nick que ele deve ser o homem mais odiado da América no momento. Ele diz que provavelmente deve ser e merece. A entrevistadora pergunta se ele matou a esposa. “Eu não matei minha esposa.”, ele responde, completando dizendo que também não é um assassino. “Mas você foi infiel”, Sharon contrapõe. Nick confirma e se assume envergonhado. A apresentadora continua, dizendo que ele deixou os pais, os amigos e todas as pessoas de sua cidade natal acreditarem que ele era um marido amável desesperado para achar a esposa desaparecida. No canto esquerdo superior da tela, é possível observar a logo do *talk show* seguida, abaixo, da palavra “exclusivo”. “Eu estou desesperado para achá-la”, Nick informa. Sharon o confronta perguntando sobre como ele esperava que as pessoas fossem acreditar nele sabendo que era um mentiroso. Ele esclarece que não falou de seu caso amoroso pois sabia que isso iria fazer com que olhassem para ele de forma ruim. Na casa de Margo, ela e o próprio Nick assistem, vidrados, a transmissão. “Mas eu não ligo pra isso agora, eu só quero achá-la”, Nick responde na televisão. Sharon diz que só quer deixar tudo claro e ele intervém dizendo para ela deixá-lo o ser. O marido de Amy fala que o fato dele não ser um assassino não se relaciona com o de ser um cara bonzinho. Ele assume na TV que quebrou o voto que fez a ela. A apresentadora fala que aquelas eram palavras bonitas, mas questiona sobre o real significado delas. Nick responde: “significam que eu fui desonesto”. E procede lembrando-se de como ficou deslumbrado ao conhecer a esposa, fingindo ser melhor do que realmente era. Ele diz que prometeu ser um cara que amasse tanto quanto ela, porém falhou fazendo o que era

	<p>fácil ao invés do que era certo. “Você fala como um homem que acredita no perdão da esposa, que acredita que a esposa ainda está viva”, Sharon afirma. “Ela ainda está viva”, exclama Nick. A entrevistadora, então, pede para Nick olhar para determinada câmera e falar com a esposa. Ela inclina o corpo na direção dele e pergunta o que ele gostaria de conversar com Amy caso ela pudesse vê-lo e ouvi-lo. Nick diz que ama Amy e que ela é a melhor pessoa que já conheceu. Ele promete que, se ela voltar, vai passar cada dia da vida dele tentando compensar os seus erros. “Serei o homem que prometi que seria. Te amo. Volte para casa”, declara, com a mão no queixo. Na casa do lago, Desi desliga a televisão e tira o pote em que Amy estava tomando sorvete da mão dela. No mesmo instante, Amy pega um <i>tablet</i> que havia em cima da mesa próxima a ela. Na casa de Margo, a gêmea de Nick abre o computador. “O que diz aí”, pergunta ele, e ela responde dizendo que ele “arrasou”. O irmão analisa a situação: “eles desgostaram de mim, gostaram, me detestaram e agora me amam”. Na TV, Sharon Schieber se despede de seus telespectadores: “obstante ao que você pensa sobre Nick Dunne, eu acho que podemos todos concordar que ele surpreende. Tem uma candura e uma honestidade respeitáveis. Ele certamente ganhou o meu [respeito]. O que significa que temos muito o que pensar sobre esse caso trágico. Eu sou Sharon Schieber. Boa noite.”</p>
--	---

4.3 Análise

Como vimos anteriormente, a narrativa dramática transforma um fato em interessante e comovente a partir da criação de imagens e identidades, como a do vilão, da mocinha e do herói. Através do recorte feito em nossa análise, podemos considerar que, em *Garota Exemplar*, alguns desses papéis estão bem definidos e correspondem às suas respectivas funções, mas outros não.

Um *vilão* é considerado alguém mau, insano, que trafega acima das normas e pratica atos indignos. É aquele que faz de tudo para atrapalhar os planos e a felicidade do protagonista. Na primeira cena (Figura 3), logo na tabela inicial, Nick esconde o que poderia

ser a prova de um crime. Ao colocar o envelope, deixado por Amy, no bolso de sua calça, ele oculta uma informação da polícia, atrapalhando a investigação do caso e gerando a desconfiança da detetive Boney.

Nick também é enxergado como alguém de temperamento violento quando, ainda que supostamente, agride a esposa (Figura 4). Independente de ser marido de uma figura pública e da agressão ter ocorrido no âmbito da intimidade do casal, o acontecimento, por si só, se configura como um problema público de nossa sociedade, assunto de debate e controvérsia: o da violência contra a mulher. Além disso, ele se enquadra como um acontecimento inesperado e, portanto, fruto de grande dramatização (como os outros da mesma tabela).

A prisão de Nick (Figura 5) pode ser comparada à prisão dos envolvidos no caso da Escola Base, que também chegaram a ter a prisão temporária decretada. Ambas foram injustas e se inserem dentro da metanarrativa cultural de que o crime não compensa. Tal como as demais cenas do personagem, esse ocorrido obteve o mesmo sentido de representação: apontar que o marido de Amy era o suspeito/culpado, o assassino. Assim, sua performance na narrativa é bem construída e condizente com o papel de *vilão*, sendo a crueldade, inclusive, um fator de ajuda na reiteração desse discurso. A subversão de valores éticos e morais, que se associa a situações que provocam asco, está presente nos atos cruéis praticados por Nick (de esconder a prova de um crime e bater em sua cônjuge). Não obstante, o realismo do ser humano e o foco na expressão do personagem, características de uma obra cruel, se mostram por meio das emoções e reações de Nick em cada uma das sequências.

Por outro lado, a *mocinha* é conhecida por ser a protagonista muitas das vezes, uma pessoa de personalidade boa e que possui todos os acontecimentos da narrativa atrelados a ela. É aquela personagem exemplar, que pratica suas ações de acordo com as normas e vive as emoções baseada em seus valores pessoais. É sofrida, inocente e batalhadora, aquela que luta para alcançar seus objetivos ao longo da história.

Amy é a jovem perfeita, com um casamento e um marido perfeitos. É possível vermos isso pela forma em que conversa com o então namorado Nick no evento de lançamento de mais um livro da coleção Amy Exemplar (Figura 6). Apesar de ter vivenciado sua intimidade, enquanto criança, explorada pelos pais ao longo de seu crescimento, a moça não pode reclamar, como ela mesmo diz, afinal de contas, é sua personagem (não tão) fictícia quem paga as suas contas. Como uma celebridade adulta, não é como se essa situação mudasse. Amy se encontra na agenda midiática não apenas pelo evento, como também por ter sido pedida em casamento na frente de diversos jornalistas.

Quando pede ajuda ao ex-namorado Desi Collings (Figura 7), Amy sofre em demasia pelo inferno que viveu supostamente, antes de fugir, com o marido Nick. Chorando bastante, a vítima, por ser querida por todos e até pelo ex-namorado, conquista seu apoio ao ser convidada a ficar a casa do lago dele. Após a morte de Collings, a volta para casa e o encerramento do caso, já na terceira cena da respectiva tabela (Figura 8), Amy é a celebridade carismática. Com grande poder de afetação nos sujeitos, atende todas as crianças e recebe o marido na coletiva de imprensa, encenada e programada, como os outros acontecimentos desta categoria. Orgulho dos pais, ela passou pelo pior para sobreviver, vencer e poder ter um final feliz ao lado de Nick. Aparentemente sem disposição para praticar o mal em suas ações, Amy Elliott Dunne é a impecável mocinha da narrativa.

Na tabela 3, nos deparamos com os momentos mais relevantes da *polícia* no filme. Em nossa concepção de mundo, a polícia deve ser a responsável por passar segurança e credibilidade à população, protegendo-a. Deve seguir as normas e leis, investigando e controlando a criminalidade e os delitos cometidos em função dela, da falta de segurança, entre outros. Em um primeiro momento (Figura 9), vimos a polícia de *Garota Exemplar* cumprindo com suas obrigações. Ao apurar e investigar a casa do casal Nick e Amy, a detetive Boney e o oficial Gilpin tentam encontrar a verdade, as causas e uma possível solução para o desaparecimento inesperado da celebridade, supervalorizado não apenas por isso, como também por se inserir em outro problema público: o da segurança.

Na vigília realizada em nome de Amy, podemos analisar uma polícia que não apenas continua cumprindo com suas obrigações, mas que também protege seu investigado e as informações repassadas por ele. Após a revelação imprevista de que a esposa de Nick estaria grávida, a polícia tenta evitar o assédio da mídia e se mostra como uma verdadeira mediadora entre ela e o suspeito (Figura 10).

A questão muda de sentido quando uma coletiva com os oficiais, posterior ao reaparecimento de Amy, é marcada (Figura 11). Mais uma vez, como no caso da Escola Base, o fato é encerrado precocemente pela instituição, sem a devida apuração e comprovação da verdade. Comprando a história relatada por Amy, vemos um FBI (Agência Federal de Investigação dos EUA) e até mesmo um policial Gilpin que simplificam os acontecimentos e que fecham o caso sem provas suficientes, desejando possivelmente, inclusive, podemos aqui considerar, uma tentativa de promoção e supervalorização do trabalho da polícia perante a mídia (também como vimos no escândalo Escola Base).

Em contrapartida, a detetive Boney muda sua percepção a respeito do crime, procurando fazer o que seria o real papel da polícia de descobrir a verdade. Porém, dada a hierarquia interna da instituição, suas perguntas não são o suficiente para mudar a cruel realidade da ação. A polícia é concebida como disponível à prática da perversidade na medida em que, querendo encontrar um culpado a qualquer custo, singulariza o caso e destrói a ordem da verdade em prol da realização pessoal e da vaidade. Ela subverte, ainda, a sua figura de salvadora da pátria, o seu mito de herói.

Por fim, a *mídia* é a responsável por mediar, comunicar e informar fatos relevantes, prezando pela prestação de serviços de qualidade. Entre seus deveres estão: a apuração bem realizada, o compromisso com a verdade, o combate a qualquer ruptura de normas, entre outros. Ela tem a obrigação de ouvir todos os lados e tratar com respeito suas fontes, sem invadir a privacidade das mesmas e buscando passar credibilidade. Em *Garota Exemplar*, a primeira coletiva de imprensa sobre o desaparecimento de Amy (Figura 12) é o instante inicial em que a mídia aparece de forma mais concreta. Em contato com os envolvidos no caso e com o espaço urbano, ela tenta cumprir seu objetivo de apurar e investigar as informações cautelosamente deste episódio que, como já vimos, além de ser relacionado a uma celebridade, também se enquadra como um problema público de segurança. Entretanto, com o fim da coletiva, nem tudo sai como o planejado. A correria dos repórteres para fazer mais perguntas e pedidos à família de Amy acaba por transformar o encontro em uma espécie de selva e verdadeiro show da intimidade. As posteriores reverberações na imprensa se mostram maldosas, como podemos ver no caso do programa *Ellen Abbott*.

O programa *Ellen Abbott* analisado em nossa pesquisa (Figura 13) é o reflexo principal da mídia em relação à manifestação de que Amy estaria grávida. Ao falar com a correspondente Kelly Capitono e entrevistar a reveladora da informação e amiga de Amy, Noelle Hawthorne, a apresentadora Ellen Abbott explora a intimidade do casal e, ainda, reforça e dramatiza a representação de Nick como vilão, fazendo os telespectadores pensarem que ele é realmente o assassino e que Amy é a mocinha indefesa. Simplificando o fato e na ânsia de achar um criminoso para toda aquela história, a performance da apresentadora é considerada inescrupulosa e sensacionalista, e isso se confirma quando a própria acusa e veicula o boato de que Nick e a irmã gêmea Margo estariam praticando incesto. Ela rompe, ainda, com o Código de Ética do Jornalista, pois não respeita a privacidade e a honra dos irmãos. Ellen é a típica representação do jornalista que não se incomoda com o outro na busca por visibilidade profissional e conquista de audiência.

Sua colega de trabalho, Sharon Schieber, não se encontra em um patamar muito diferente. No *talk show Sharon* (Figura 14), analisamos que a apresentadora insinua sentidos e também explora a intimidade de Nick e Amy, confrontando o primeiro em relação à sua traição (afirmação de valores como fidelidade e uso da metanarrativa cultural de que “a família é um valor supremo”). A utilização da palavra “exclusivo” na tela remete à estratégia de ineditismo da história, organizada para vender e conquistar audiência. Todavia, ainda que com segundas intenções, podemos considerar que essa foi a primeira chance de Nick ter finalmente o seu lado ouvido, com conseqüente incidência de uma retratação por parte de Sharon e da mídia como um todo, num tipo de contra-enquadramento do que vinha sendo transmitido. Com o término do *talk show*, Nick, supostamente arrependido, passa a ser considerado também um mocinho/vítima de todo o caso, segundo a opinião pública.

Assim, analisamos que a mídia não cumpre seu papel social na forma com que é representada em *Garota Exemplar*, e isso é reforçado através de sua disposição para o mal. A estética da crueldade tem espaço no sensacionalismo das apresentadoras, na simplificação que elas fazem da narrativa, na posição ocupada pelos respectivos egos e na subversão de valores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base no que vimos e diante de nossos objetivos, finalmente consideramos que a narrativa dramática do sensacionalismo é construída de forma cruel, simplificada e superficial em *Garota Exemplar (Gone Girl)*. Através da atribuição de papéis aos sujeitos, ela se constrói principalmente por meio da mídia, que acaba por não cumprir a sua função social.

Conseguimos enxergar claras diferenças nas personalidades do vilão e da mocinha. Ele, carrega em suas representações acontecimentos inesperados e cruéis. Ela, vive seu papel através da encenação de fatos já programados e inseridos na agenda midiática, e sem indício algum de malícia. Os dois caem como luvas para a imprensa, se encaixando perfeitamente em sua narrativa. A forma com que são manipulados, sem qualquer tipo de semelhança, faz com que Amy e Nick Dunne performem da maneira esperada.

Contraditoriamente, o mesmo não se observa ao levarmos em conta as performances da polícia e da mídia, instituições de poder em nossa sociedade. Conforme seus respectivos lugares, em tese, o que se esperava era uma atuação heróica de ambas, que não acontece. A semelhança entre os dois órgãos, efetivamente, se firma por meio de outros aspectos.

Ambas, por exemplo, buscam proteger ao máximo suas fontes e descobrir a verdade através de suas investigações. Ademais, fazem uso de metanarrativas culturais, querem achar um culpado a qualquer custo e são responsáveis pela medição de conflitos, pessoas e informações. Isso nos faz chegar ao argumento de que polícia e mídia são representadas no longa conforme a contemporaneidade, como instrumentos de organização social que reproduzem, trocam, negociam e atualizam normas e valores do e com o público.

Uma vez não encontrados indícios de crueldade na representação da mocinha dentro de nossa análise, podemos concluir, ainda, que esses órgãos são cruéis em níveis maiores que o do próprio vilão. Ao passo de que podem ser exemplificados como vaidosos devido às suas ações, discursos e singularizações de informações e narrativas, eles acabam por prestar um desserviço à sociedade.

Em *Garota Exemplar*, podemos afirmar que a disposição para o mal se associa ao jornalismo na falta de apuração adequada, na espetacularização do real, na manipulação e simplificação da narrativa, no uso de palavras e insinuações maldosas, na fragmentação e descontextualização dos fatos, na invasão da privacidade, no querer vender, enfim, no sensacionalismo proveniente da sociedade do espetáculo. Podemos reparar que a mídia é vista de forma estereotipada e o jornalista, que dá pouca ou nenhuma voz às fontes e não se

identifica com os valores do mundo público e a democracia, pode ser considerado o principal vilão da história.

Desta forma, olhando para o cinema como um espelho da sociedade e como um local de crítica, registro e expressão dos aspectos culturais de cada época, podemos constatar, ainda, que o trabalho da mídia vem sendo avaliado atualmente sob uma ótica descontente e sem confiança da população. É nesse ponto em que reside uma das maiores críticas do filme.

Ao retratar a profissão negativamente, David Fincher demonstra mais uma vez algo presente na atualidade: de que a simplificação da narrativa superficializa a história e a faz perder seu contexto, sua investigação, sua verdade. O fato de *Garota Exemplar* ainda ter que problematizar esta mesma questão nos dias de hoje, mesmo após tantos escândalos ocorridos no âmbito do jornalismo mundial e passados exatos vinte e um anos do caso Escola Base, acaba por nos revelar que pouca coisa mudou nesse período de tempo.

Ainda assim, o espaço do cinema se constitui como uma poderosa ferramenta de combate a esta tragédia da vida real. No sentido de evitar que casos semelhantes se repitam, ele se configura como mais uma oportunidade de discussão dos limites da mídia. Fruto de um curso de jornalismo, formador de futuros profissionais da área, este trabalho visou, de igual maneira, contribuir para esta relevante reflexão de nosso cotidiano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Roberto. **A performance dos públicos e a constituição social de valores: o caso Alberto Cowboy em Big Brother Brasil 7**. In: FRANÇA, Vera Regina Veiga; CORRÊA, Laura Guimarães (Org.). *Mídia, instituições e valores*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

AMARAL, Márcia Franz. **Jornalismo popular**. São Paulo: Contexto, 2006.

ANGRIMANI, Danilo. **Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa**. São Paulo: Summus, 1995. Disponível em: <www.wejconsultoria.com.br/site/wp-content/uploads/2013/04/Danilo-Angrimani-Sobrinho-Espreme-que-sai-sangue.pdf>. Acesso em: 27 out. 2015.

ARBEX JR., José. **Showrnlismo: a notícia como espetáculo**. 3 ed. São Paulo: Casa Amarela, 2003.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BABO-LANÇA, Isabel. **Processos de enquadramento do problema público. O caso Madeleine McCann**. In: *Revista Trajectos*, n. 11, p. 47-66. Lisboa: ISCTE/Casa das Letras/Editorial Notícias, 2007.

BANKS, Marcus. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. Tradução: José Fonseca. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BARBOSA, Silvio Henrique Vieira. **Escola Base e imprensa - O jornalismo no banco dos réus**. ESPM, São Paulo, Nov. 2014. Disponível em: <www2.espm.br/sites/default/files/case_escola_base_e_imprensa.pdf> Acesso em: 27 out. 2015.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 1ª ed. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARRETO, Betânia Maria Vilas Bôas; OLIVEIRA; Rodrigo Bonfim; SOUSA, Anaelson Leandro de. **Cinema e jornalismo: a imagem do jornalismo nos filmes Todos os Homens do Presidente, O Quarto Poder e Ao Vivo de Bagdá.** In: 4º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, 2006, Porto Alegre. Anais... SBPJor – Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. Porto Alegre: Imprensa oficial, 2006. Disponível em: <http://sbpjour.kamotini.kinghost.net/sbpjour/admjor/arquivos/ind_betania_barreto,_rodrigo_oliveira_e_anaelson_de_so.pdf>. Acesso em: 27 out. 2015.

BERGER, Christa; TAVARES, Frederico M. B. **Tipologias do Acontecimento Jornalístico.** In: 7º Encontro da Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, 2009, São Paulo. Anais ... SBPJor - Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. São Paulo: Imprensa oficial - fapesp, 2009. Disponível em: <http://sbpjour.kamotini.kinghost.net/sbpjour/admjor/arquivos/christa_berger.pdf>. Acesso em: 27 out. 2015.

BUONO, Demien Stein Maran. **David Fincher e o cinema da crueldade.** 2003. 52 f. Monografia (Graduação) – Faculdade de Comunicação. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/facom/files/2013/04/Demien.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2015.

CAMPANELLA, Bruno. **Os olhos do grande irmão: uma etnografia dos fãs do Big Brother Brasil.** Porto Alegre: Sulina, 2012.

COELHO, Tamires; CORRÊA, Laura Guimarães. **Normas e valores.** In: FRANÇA, Vera; MARTINS, Bruno; MENDES, André (Orgs.). Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS): trajetória, conceitos e pesquisa em comunicação. 1ª Ed, p. 119-122. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2014.

DEJAVITE, Fabia Angelica. **O jornalismo de celebridade e a propagação do boato: uma questão ética.** In: Congresso Anual em Ciências da Comunicação, 25., 2002, Salvador. Anais eletrônicos. Salvador: Intercom, 2002. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NP2DEJAVITE.pdf>. Acesso em: 27 out. 2015.

FENAJ. **Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros**. Vitória, 2007. Disponível em: <http://www.fenaj.org.br/federacao/cometica/codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros.pdf>. Acesso em: 27 out. 2015.

FLICK, Uwe. **Desenho da pesquisa qualitativa**. Tradução: Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GIBBS, Graham. **Análise de dados qualitativos**. Tradução: Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GUIDOTTI, Flávia Garcia. **Do intolerável ao impensável: potências educativas de um cinema cruel**. 2013. 184 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/123456789/1685/1/Favia%20Garcia%20Guidotti_Tese.pdf>. Acesso em: 27 out. 2015

LANA, Lígia. **Acontecimentos públicos, acontecimentos privados: a estrutura visível dos acontecimentos na mídia**. In: Ciberlegenda (Online), n. 26, v. 1, p. 9-18. Niterói: UFF, 2012. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/539/315>>. Acesso em: 27 out 2015.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. **A deliberação a longo prazo no espaço de visibilidade mediada: o Bolsa-Família na mídia impressa e televisiva**. In: Estudos em Jornalismo e Mídia, v. 7, p. 273-285. Florianópolis: UFSC, jul./dez. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/download/19846924.2010v7n2p273/11445>>. Acesso em: 27 out. 2015.

MEDEIROS, Fernanda de Farias. **O jornalismo de celebridades em Caras e Quem. Cultura tabloide e comunicação com o leitor**. 2014. 121 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <www.biblioteca.pucminas.br/teses/Comunicacao_MedeirosFF_1.pdf>. Acesso em 27 out. 2015.

MORAES, Roque. **Análise de conteúdo**. In: Revista Educação, v. 22, n. 37, p. 732. Porto Alegre: PUCRS, 1999. Disponível em: <http://cliente.arigo.com.br/~mgos/analise_de_conteudo_moraes.html>. Acesso em: 27 out. 2015.

MOTTA, Luís Gonzaga. **Análise pragmática da narrativa jornalística**. In: LAGO, Cláudia; LAGO, Marcia Benetti (orgs.). Metodologia de pesquisa em jornalismo. Petrópolis: Vozes, 2010.

NASSIF, Luís. **O jornalismo dos anos 90**. São Paulo: Futura, 2003. Disponível em: <http://jornalggn.com.br/sites/default/files/documentos/jornalismo_dos_anos_90.pdf>. Acesso em: 27 out. 2015.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. **Os jornalistas, os jornais e outras mídias no cinema. Um estudo sobre ética e representação na arte cinematográfica**. In: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, v. 1, n.1, p. 1-13. Portugal: BOCC, 2006. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-jornalistas-no-cinema.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2015.

PIMENTEL, Márcia Cristina. **A construção da celebridade midiática**. In: Contemporânea, n.4, p. 193-203. Rio de Janeiro: UERJ, 2005. Disponível em: <www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_04/contemporanea_n04_17_MarciaCris.pdf>. Acesso em: 27 out. 2015.

PRATA, Nair. **A mídia e o mito: uma análise do papel da imprensa mineira na construção da trajetória do estuprador da zona sul**. In: Mediação, v.9, n.8. Belo Horizonte: FUMEC, jan./jun. 2009. Disponível em <www.fumec.br/revistas/mediacao/article/download/282/279>. Acesso em: 27 out. 2015.

PRIMO, Alex. **Existem celebridades da e na blogosfera? Reputação e renome em blogs**. In: Líbero, v. 12, n. 24, p. 107-116. São Paulo: FACASPER, dez. 2009. Disponível em: <<http://revistas.univerciencia.org/index.php/libero/article/viewFile/6780/6120>>. Acesso em: 27 out. 2015.

ROCHA, Simone Maria. **Análise de conteúdo articulada à análise de gênero televisivo: proposta metodológica para interpretação das representações nas narrativas midiáticas.**

In: Revista Fronteiras – estudos midiáticos, v. 10, n. 2, p. 121-134. São Leopoldo, Porto Alegre: Unisinos, mai./ago. 2008. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/5384>>. Acesso em: 27 out. 2015.

ROMERO, Heitor. **Fincher e seu estudo da imagem.** Cineplayers, 06 out. 2014. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/critica/garota-exemplar/2945>>. Acesso em: 27 out. 2015.

ROSA, Rachel Bezerra Abrantes. **O personagem jornalista na visão cinematográfica da década de 90.** 2006. 47 f. Monografia (Graduação) – Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas – Fasa. Centro Universitário de Brasília, Brasília. Disponível em: <<http://jforni.jor.br/forni/files/Monografia%20-%20Rachel.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2015.

SADOVSKI, Roberto. **Garota Exemplar prova que David Fincher não consegue fazer filme ruim.** UOL Cinema, São Paulo, 01 out. 2014. Disponível em: <<http://robertosadovski.blogosfera.uol.com.br/2014/10/01/garota-exemplar-prova-que-david-fincher-nao-consegue-fazer-filme-ruim/>>. Acesso em: 27 out. 2015.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade.** Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SENRA, Stella. **O último jornalista: imagens de cinema.** São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SIMÕES, Paula. **Acontecimento e trajetória de vida: a construção de uma celebridade carismática.** In: Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura, vol. 10, n. 2. Salvador: PÓSCOM UFBA, mai./ago. 2012. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5957>>. Acesso em: 27 out. 2015.

TELLES, Vera da Silva. **Espaço público e privado na constituição do social: notas sobre o pensamento de Hannah Arendt**. In: Tempo Social - Revista de Sociologia da USP, v. 2, n.1, p. 23-48. São Paulo: USP, 1990. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/tempo-social/site/images/stories/edicoes/v021/espaco_publico.pdf>. Acesso em: 27 out. 2015.

TRAVANCAS, Isabel. **O jornalista como personagem de cinema**. In: Congresso Anual em Ciências da Comunicação, 24., 2001, Campo Grande. Anais eletrônicos... Campo Grande: Intercom, 2001. Disponível em: <www.portcom.intercom.org.br/pdfs/126095204111040878962932586357600200383.pdf>. Acesso em: 27 out. 2015.

TRINDADE, Vanessa Costa. **“Eu aumento, mas não invento”: celebridades, valores e interesse público no TV Fama**. 2008. 83f. Monografia (Graduação em Comunicação Social), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2008.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. 2. ed. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2002.

VILLAÇA, Nízia. **Estética da crueldade e do luxo na comunicação contemporânea**. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Org.), p. 63-78. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

ZHOU, Tony. **David Fincher - And the other way is wrong**. Every frame is a painting, San Francisco, CA, EUA, 01 out. 2014. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=QPAlOq5MCUA>>. Acesso em: 27 out. 2015.