

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM JORNALISMO

MARIA HELENA DENCK ALMEIDA

**LÓGICAS, PADRÕES DE CONTEÚDO E A PRESENÇA DO JORNALISMO:
ANÁLISE DOS DOCUMENTÁRIOS SOBRE CRIMES PUBLICADOS NO YOUTUBE**

PONTA GROSSA

2026

MARIA HELENA DENCK ALMEIDA

**LÓGICAS, PADRÕES DE CONTEÚDO E A PRESENÇA DO JORNALISMO:
ANÁLISE DOS DOCUMENTÁRIOS SOBRE CRIMES PUBLICADOS NO *YOUTUBE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Jornalismo. Área de Concentração: Processos Jornalísticos.

Orientadora: Profa. Dra. Cintia Xavier

PONTA GROSSA

2026

A447 Almeida, Maria Helena Denck
Lógicas, padrões de conteúdo e a presença do Jornalismo: análise dos documentários sobre crimes publicados no Youtube / Maria Helena Denck Almeida. Ponta Grossa, 2026.
233 f.

Dissertação (Mestrado em Jornalismo - Área de Concentração: Processos Jornalísticos), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Cintia Xavier.

1. Jornalismo. 2. Documentário Jornalístico. 3. Youtube. 4. Crime. 5. Cenário digital. I. Xavier, Cintia. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Processos Jornalísticos. III.T.

CDD: 070.4

MARIA HELENA DENCK ALMEIDA

**LÓGICAS, PADRÕES DE CONTEÚDO E A PRESENÇA DO JORNALISMO: ANÁLISE DOS
DOCUMENTÁRIOS SOBRE CRIMES PUBLICADOS NO YOUTUBE**

Dissertação apresentada para obtenção de título de mestre na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Área de
concentração: Processos de Produção Jornalística.

Ponta Grossa, 05 de maio de 2026.

Rança examinadora

Documento assinado digitalmente
 **CINTIA XAVIER**
Data: 05/08/2026 14:35:21-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Orientadora Cintia Xavier
Doutora em Ciências da Comunicação (Unisinos)
Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)

Documento assinado digitalmente
 **GRAZIELA SOARES BIANCHI**
Data: 05/08/2026 17:31:20-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professora Graziela Soares Bianchi
Doutora em Ciências da Comunicação (Unisinos)
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Documento assinado digitalmente
 **VITOR CURVELO FONTES BELEM**
Data: 10/08/2026 11:03:05-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professor Vitor Curvelo Fontes Belém
Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP)
Universidade Federal de Sergipe

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO SETOR DE CIÊNCIAS SOCIAIS
APLICADAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM JORNALISMO

TERMO DE RESPONSABILIDADE

Declaração de Compromisso Ético com a Originalidade Científico-Intelectual

Eu, Maria Helena Denck Almeida, responsabilizo-me pela redação do trabalho intitulado “Lógicas, padrões de conteúdo e a presença do Jornalismo: análise dos documentários sobre crimes publicados no YouTube“, atestando que todos os trechos que tenham sido transcritos de outros documentos (publicados ou não) e que não sejam de minha exclusiva autoria estão citados entre aspas, com a devida indicação da fonte (autor e data) e a página de que foram extraídos (se transcritos literalmente), ou somente indicados autor e data (se utilizada a ideia do autor citado), conforme normas e padrões da ABNT vigentes. Declaro, ainda, ter pleno conhecimento de que posso ser responsabilizada legalmente caso infrinja tais disposições.

Ponta Grossa, 05 de maio de 2026.

Documento assinado digitalmente
 MARIA HELENA DENCK ALMEIDA
Data: 05/08/2026 16:02:29-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

MARIA HELENA DENCK ALMEIDA
240400100003

Dedico este trabalho a todos que contribuíram,
com ensinamentos ou um ombro amigo, para
que a jornada fosse mais fácil e proveitosa.

AGRADECIMENTOS

Quando iniciei este trabalho há dois anos, acreditava que a escrita era um processo completamente solitário. Aos poucos, percebi que, assim como todas as outras etapas da vida, algo tão trabalhoso como concluir um Mestrado só é possível quando a jornada é compartilhada. Considerando isso, não poderia deixar de agradecer a quem esteve comigo.

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais, Jean e Juliana. Quando tive contato com meu primeiro livro, minha mãe escreveu logo na primeira página que, ali, eu começava uma jornada inesquecível. Não posso deixar de acreditar que ela falava a verdade. Agradeço por colocarem os meus estudos como prioridade, e por me mostrarem o valor do conhecimento como algo que nunca vai embora. É impossível falar sobre o começo da minha jornada acadêmica sem reconhecer que, para que eu chegasse até aqui, sacrifícios foram feitos por aqueles que me criaram e me viram crescer e evoluir.

À minha orientadora, Cíntia Xavier, por compreender todas as minhas fases. Desde aquelas em que eu parecia acordar com mil ideias na cabeça, até as que as palavras pareciam demorar para surgir. Seu apoio foi essencial para que esse trabalho fosse feito com carinho, atenção e dedicação.

Aos membros da banca de qualificação e defesa, Graziela Bianchi, Vitor Belém e Guilherme de Carvalho, que foram fundamentais para que as ideias criassem força. Agradeço pelo apoio, pelas correções e pelo gás que eu precisava para continuar de forma mais direcionada, mesmo quando os caminhos pareciam infinitos e o tempo curto demais.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, por me ensinarem que o rigor da pesquisa era essencial para manter o foco. Por todas as conversas e sugestões. Nesses dois anos, compreendi que compartilhar ideias era muito importante, e agradeço pela abertura que sempre tiveram, mesmo nos dias mais corridos.

À Jô, por representar aquilo que há de mais humano no processo. Agradeço imensamente por todos os cafés, conversas profundas e por tornar tudo ainda mais divertido. Sua presença é indispensável para que todos no PPGJor consigam seguir com tranquilidade.

Aos amigos que me acompanharam durante esses dois anos. Reconheci, muito rapidamente, que me isolar em uma rotina dos estudos não seria suficiente, e foram as conversas em mesas de bar, os encontros para almoços e noites dançando até cansar que fizeram com que eu tivesse o fôlego para continuar. De modo especial, agradeço às minhas amigas e colegas que estiveram comigo desde a graduação: Tamires Limurci, Lilian Magalhães e Leriany Barbosa. Felizmente, sou tão abençoada que seria impossível citar o

nome de todos os amigos e amigas que fizeram parte dessa jornada, mas vocês sabem exatamente quem são!

Aos colegas do Mestrado, principalmente aqueles que passaram 12 horas semanais comigo por dois anos e os que atravessaram estados para participar de eventos científicos memoráveis. Cada pausa para conversar, desabafar e tomar um café foram importantes para que essa permanência fosse um processo inesquecível.

Por fim, agradeço à CAPES por permitir, por meio do financiamento da pesquisa, que o caminho fosse mais leve e confortável.

*O mundo lá, sempre a rodar
Em cima dele tudo vale
Quem sabe isso quer dizer amor
Estrada de fazer o sonho acontecer*

Quem Sabe Isso Quer Dizer Amor
Milton Nascimento (2002)

RESUMO

A pesquisa busca compreender quais são as especificidades da produção de documentários jornalísticos pensados para o cenário digital e publicados no *Youtube*. Como recorte temático, são investigados documentários sobre crimes, gênero popular na plataforma. O objetivo é encontrar, dentro dessas produções, quais são as características do Jornalismo. Características essas que fazem parte do processo de apuração, roteirização, edição e posterior publicação dos vídeos, além de reconhecer padrões de conteúdo na plataforma. Em um primeiro momento, a pesquisa dá conta de conceituar elementos sobre o documentário (Ramos, 2008; Melo, 2002; Nichols, 2005; Xavier, 2011), para observar quais são as semelhanças e diferenças entre o gênero e o Jornalismo (Melo, 2002; Xavier, 2011), além de tentar compreender quais tipos de produções poderiam ser consideradas como documentários jornalísticos em si. Também há uma revisão bibliográfica para reunir algumas das características jornalísticas que são utilizadas posteriormente para a análise (Paes, 2018; Dion, 2007; Barthes, 1964; Dejavite, 2001; Guimarães, 2014; Schmitz, 2011; Pinto, 2000; Nery, 2011; Batista, 2002; Christofolletti, 2007). Como base para a metodologia, foram utilizadas técnicas da Análise de Conteúdo (Bardin, 1977) como inspiração para a observação dos documentários, dividida em um levantamento de vídeos da plataforma e a categorização do corpus a partir de 5 eixos. O trabalho permite uma síntese sobre a produção no *YouTube* e a relação com a prática jornalística.

Palavras-chave: Jornalismo; Documentário Jornalístico; *Youtube*; Crime; Cenário Digital.

ABSTRACT

The research seeks to understand the specific characteristics of the production of journalistic documentaries designed for the digital environment and published on *YouTube*. As a thematic focus, the study investigates documentaries about crime, a popular genre on the platform. The objective is to identify, within these productions, the traditional characteristics of Journalism. These characteristics are part of the processes of reporting, scripting, editing and the subsequent publication of the videos, as well as recognizing content patterns on the platform. Initially, the research conceptualizes elements related to documentary filmmaking (Ramos, 2008; Melo, 2002; Nichols, 2005; Xavier, 2011) in order to observe the similarities and differences between the genre and Journalism (Melo, 2002; Xavier, 2011), as well as to understand which types of productions could, in fact, be considered journalistic documentaries. A bibliographic review is also conducted to gather some of the journalistic characteristics later used in the analysis (Paes, 2018; Dion, 2007; Barthes, 1964; Dejavite, 2001; Guimarães, 2014; Schmitz, 2011; Pinto, 2000; Nery, 2011; Batista, 2002; Christofoletti, 2007). As a methodological basis, Content Analysis (Bardin, 1977) was employed, divided into a survey of videos on the platform and the categorization of the corpus based on five categories. The study provides a synthesis of production on *YouTube* and its relationship with journalistic practice.

Keywords: Journalism; Journalistic Documentary; *YouTube*; Crime; Digital Environment.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O MAIOR S3RIAL KILL3R DO LITORAL PAULISTA -----	58
Figura 2 - EUA concedem visto a Padilha para participar da assembleia da ONU -----	59
Figura 3 - Análise minuto a minuto revela detalhes do atentado contra Trump -----	60

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Duração	70
Quadro 2 - Língua estrangeira	70
Quadro 3 - Retirados da televisão	71
Quadro 4 - Filmes e trailers	72
Quadro 5 - Resenhas e críticas	72
Quadro 6 - Entrevistas	73
Quadro 7 - Temática	73
Quadro 8 - Deletados e privados	74
Quadro 9 - Os modos do documentário de Bill Nichols (2005)	85
Quadro 10 - Lógicas da plataforma	187
Quadro 11 - Origem	189
Quadro 12 - Grau jornalístico	191
Quadro 13 - Responsabilidade ética	194
Quadro 14 - Tipo narrativo	196
Quadro 15 - Classificação dos documentários	205

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1: O JORNALISMO, O DOCUMENTÁRIO E O <i>YOUTUBE</i>	21
1.1 JORNALISMO: FUNDAMENTOS E CARACTERÍSTICAS	21
1.1.1 <i>Fait Divers</i>	22
1.1.1.1 Os <i>fait divers</i> no Brasil	26
1.1.2 A questão das fontes	28
1.1.3 Ética jornalística na cobertura criminal	32
1.2 DOCUMENTÁRIO: ORIGENS E DEFINIÇÕES	34
1.2.1 Aproximações e distanciamentos entre documentário e reportagem	39
1.3 PLATAFORMIZAÇÃO DO JORNALISMO	41
1.4 <i>YOUTUBE</i> : CRIAÇÃO, EVOLUÇÃO E ONDE ENTRA O JORNALISMO	44
1.4.1 Diretrizes de conteúdo do <i>YouTube</i>	47
1.4.2 Questões sobre o algoritmo	50
1.4.2.1 Críticas ao algoritmo do <i>YouTube</i>	53
CAPÍTULO 2: PERCURSOS METODOLÓGICOS	62
2.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	62
2.2 INSTRUMENTOS DA ANÁLISE DE CONTEÚDO	63
2.3 PROCESSOS DE BUSCA NO <i>YOUTUBE</i>	68
2.4 RESULTADOS DA BUSCA	69
2.5 CATEGORIAS DE ANÁLISE	74
2.5.1 Lógica da Plataforma	74
2.5.2 Origem	76
2.5.3 Grau Jornalístico	77
2.5.4 Responsabilidade Ética	79
2.5.5 Tipo Narrativo	81
CAPÍTULO 3: DESCRIÇÃO DAS PRODUÇÕES ANALISADAS	86
3.1 O MAIOR SERIAL KILLER DO LITORAL PAULISTA - INVESTIGAÇÃO CRIMINAL	87

3.2 O PIOR CASO DO CANAL +18 SYLVIA LIKENS - JU CASSINI	92
3.3 DOCUMENTÁRIO BBC 8 DE JANEIRO: O DIA QUE ABALOU O BRASIL	98
3.4 ISABELLA NARDONI COMENTADO POR BETO RIBEIRO – DESCUBRA COMO TUDO ACONTECEU - CRIME S/A	106
3.5 DOCUMENTÁRIO SOBREVIVENTES - A HISTÓRIA DEPOIS DO CARANDIRU	113
3.6 JORNALISTAS DO METRÓPOLES FICAM PRESOS POR 24 HORAS EM PRESÍDIO DE SEGURANÇA MÁXIMA: VEJA COMO FOI - METRÓPOLES	119
3.7 A PSICOPATIA & CRIMES DE JOHN WAYNE GACY DOCUMENTÁRIO CRIMINAL	125
3.8 CIGARRO DO CRIME - DOCUMENTÁRIO COMPLETO - FNCP	135
3.9 DOCUMENTÁRIO: O CRIME DO POÇO - ANTES DO JOELMA #EDIFICIOJOELMA #CRIMEDOPOÇO - THAMI GASPARETTO	142
3.10 QUEM SÃO OS ESTRELAS DO ASSALTO A BANCO NO BRASIL DOC CIDADE DOMINADA #2	149
3.11 DOCUMENTÁRIO CRIMES DE MAIO - VAGNER VITAL	156
3.12 DOCUMENTÁRIO JDEB OS CRIMES DE GILMAR REOLON - JORNAL DE BELTRÃO	163
3.13 A SOLIDÃO DAS MULHERES NA CADEIA VIOLÊNCIA ENCARCERADA	168
3.14 O AMOR QUE TU ME TINHAS - UM DOCUMENTÁRIO SOBRE O CRIME DE ALIENAÇÃO PARENTAL	172
3.15 A VERDADEIRA HISTÓRIA DE PEDRO DOM - JAQUELINE GUERREIRO	178
CAPÍTULO 4: ANÁLISE DOS DOCUMENTÁRIOS	184
4.1 LÓGICA DA PLATAFORMA	185
4.2 ORIGEM	187
4.3 GRAU JORNALÍSTICO	189
4.4 RESPONSABILIDADE ÉTICA	192
4.5 TIPO NARRATIVO	195
4.6 TRAÇANDO POSSIBILIDADES DE UM PERFIL DO CORPUS	197
CONSIDERAÇÕES FINAIS	201
REFERÊNCIAS	208
ANEXO A - TABELA DE DOCUMENTÁRIOS	214
ANEXO B - POLÍTICAS E DIRETRIZES DO YOUTUBE EM 2025	225

INTRODUÇÃO

Plataformas digitais como o *YouTube* se apresentam como uma possibilidade para que o Jornalismo encontre novos públicos e explore maneiras inovadoras de produzir e circular conteúdos. Dados da empresa controladora *Alphabet* demonstram que o site registrou uma receita de 62 bilhões de dólares, cerca de 320 bilhões de reais, em 2025. Com esse resultado, o *YouTube* superou todos os outros concorrentes do setor de mídia, como a *Netflix* e a *Walt Disney Company*¹ (Forbes Brasil, 2026). Dados do *Statista* publicados em 2025 afirmam que o Brasil representava o terceiro maior público do site no mundo, com 144 milhões de usuários registrados, ficando atrás apenas da Índia (470 milhões) e dos Estados Unidos (240 milhões), demonstrando o potencial alcance dos conteúdos publicados na plataforma (Statista, 2025).

O *YouTube* foi criado em 14 de fevereiro de 2005, pelos fundadores Jawed Karim, Steven Chen e Chad Hurley, que desenvolveram a plataforma para poder compartilhar vídeos caseiros e virais de publicidade e entretenimento de forma mais eficiente, rápida e organizada com os amigos (Mari, 2020). O primeiro vídeo publicado data de 23 de abril de 2005, um registro de um dos criadores, Karim, visitando um zoológico. Até o momento de fechamento do trabalho, o vídeo de 19 segundos de duração conta com mais de 385 milhões de visualizações. Desde então, a plataforma abriga vídeos de diversos assuntos, além de servir como um espaço para a divulgação de notícias em diferentes formatos.

Há, na publicação de vídeos no *YouTube*, uma relação com as lógicas da plataforma que afetam a maneira como o conteúdo é criado, originando uma nova relação com o processo de produção e circulação do conteúdo (Mattos, 2021). Essa lógica diz respeito tanto ao formato, quanto às diretrizes que indicam ao produtor o que permanece ou não no repositório, por meio de regras sobre os vídeos, títulos e miniaturas. A relação do Jornalismo com os intermediários digitais, tornou possível o aumento da audiência e o compartilhamento dos conteúdos por um grande número de pessoas, o que explica a adesão de muitos jornalistas ao site como meio principal de divulgação dos seus trabalhos.

O *YouTube* cresceu rapidamente desde a sua criação, e se tornou um espaço para diversos formatos de conteúdo. No princípio, o site chamou a atenção de publicitários, e o primeiro vídeo a chegar a 1 milhão de visualizações na plataforma em nível mundial foi uma publicidade da Nike (Forbes Brasil, 2020). Um levantamento realizado em fevereiro de 2025 mostra que os canais com maior número de inscritos na plataforma misturam conteúdos

¹ Além da receita de 2025, a consultoria financeira MoffettNathanson estima que o site possa ser avaliado em mais de 500 bilhões de dólares, 2,5 trilhões em reais. A concorrente mais próxima é a *Netflix*, com um valor de 409 bilhões de dólares (Forbes Brasil, 2026).

infantis, de entretenimento e de música². Ainda há espaço para o Jornalismo, e Tellaroli e Frison (2021) apontam para *MyNews* como o primeiro canal brasileiro dedicado à publicação exclusiva de notícias no *Youtube*, em 2018.

O *YouTube* possui estrutura para receber produções audiovisuais jornalísticas de diferentes formatos, como reportagens, notícias e estruturas de telejornais completas. Além disso, há espaço para conteúdos com objetivo de entretenimento e educação. Por conta da facilidade de acesso e utilização do site, também torna-se menos complicado publicar e divulgar documentários. São desses documentários realizados para publicação exclusiva no *YouTube* que a pesquisa trata.

O documentário é uma produção audiovisual que traz consigo ambiguidades de definição. Durante o trabalho, argumentamos sobre a origem do gênero e as maneiras como essa origem pode ser contestada, de certa forma, em uma visão atualizada do conceito. É possível, porém, elencar algumas das características que fazem com que uma produção seja chamada de documentário: a escolha de planos, a montagem, a separação de fases de produção, elementos que também são comuns ao Jornalismo por si só. Essas características aparecem em união com a necessidade de aproximação com a realidade. É comum relacionar este tipo de produção com a não direção de personagens e a utilização de imagens de arquivo e documentos (Melo, 2002, p. 25).

Apesar de diferenças técnicas e temáticas entre a produção documental e as reportagens telejornalísticas, por exemplo, há elementos que aproximam os gêneros: ambos buscam representar a realidade social. Mais do que uma representação, o documentário e a reportagem atribuem valores e significados para uma determinada visão da realidade (Melo, 2002, p. 28). É possível definir, portanto, que os dois gêneros carregam como grande semelhança o fato de que existem como uma forma de interpretar o mundo social em que os autores estão inseridos.

O trabalho investiga as características tradicionais do Jornalismo e da ética, como a apuração, o contato com as fontes de informação e os cuidados necessários para garantir a privacidade e a dignidade de todas as pessoas envolvidas nos documentários jornalísticos sobre crimes. Além disso, são considerados elementos da produção de documentários, como a presença ou não de um narrador em tela, a montagem e a presença de dramatização ou

² O canal com o maior número de seguidores é do americano *MrBeast*, com mais de 357 milhões de inscritos. Seguido do canal indiano *T-Series*, com 285 milhões, e do americano dedicado ao público infantil *Cocomelon*, com 189 milhões (Epidemic Sound, 2025).

recontagem dos fatos. Todos esses aspectos servem para criar uma visão da produção brasileira de documentários no *YouTube* identificada a partir da coleta de dados.

A lógica de plataformas digitais como o *YouTube*, que inclui a adaptação a uma audiência imediata, os algoritmos de recomendação e o engajamento do usuário, auxilia no trabalho de compreender como as dinâmicas podem alterar o trabalho do jornalista, que precisa manter um público engajado, encontrar maneiras de monetizar os vídeos e produzir conteúdo de qualidade, com responsabilidade e com atenção aos elementos que fazem com que o que é produzido esteja dentro dos elementos básicos do Jornalismo.

O recorte da temática de criminalidade possui relação com a popularidade do gênero e a análise das diretrizes de conteúdo da plataforma. A partir dos documentos de diretrizes da plataforma, é possível compreender que alguns tipos de vídeos são retirados da plataforma. Todas as diretrizes que envolvem regras para o conteúdo citam vídeos que abordam a violência, crimes brutais, linguagem vulgar ou a presença de figuras que possam incentivar a criminalidade. O *YouTube* afirma que essas publicações, quando não são compreendidas como jornalísticas, podem ser desmonetizadas ou causar a exclusão do canal por completo. Porém, há uma linha tênue entre o conteúdo proibido e o conteúdo jornalístico, que é permitido pela plataforma. O trabalho aborda esse assunto para tentar compreender algumas das ações dos autores dos documentários, como a censura de palavras que indicam relação com a violência ou com outros crimes.

Os instrumentos metodológicos da pesquisa são quantitativos e qualitativos. Em um primeiro momento, foi realizada uma revisão de literatura sobre tópicos teóricos como o documentário e as características do Jornalismo. Essas pesquisas foram realizadas por meio de plataformas de busca e repositórios, além da bibliografia das disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UEPG. Os textos apoiam o primeiro capítulo da dissertação, e orientam a posterior análise realizada pela autora.

A parte quantitativa da análise se baseia em um levantamento de vídeos na plataforma, a partir da barra de pesquisas do próprio site, por meio de termos de busca relacionados ao tema do trabalho. Anteriormente, numa primeira tentativa de aproximação com o material empírico foi utilizada a ferramenta *Youtube Data Tools* para encontrar os vídeos, mas a ideia foi descartada por dificuldades de estruturação de dados. A busca manual a partir da barra de busca dentro da própria plataforma tornou-se, na prática, mais viável e menos demorada. Foram escolhidos quatro termos diferentes para compor a pesquisa: “Documentário Crime”; “Documentário Jornalístico Crime”; “Documentário Criminal” e “Documentário Crime

Jornalismo”. Apesar de parecidos entre si, as pequenas variantes entre os termos resultaram em um conjunto diferente de produções.

A busca por vídeos no *YouTube* foi realizada entre os meses de julho e agosto de 2024. Foram considerados os vídeos publicados desde o início da plataforma, em 2005, até a data de 31 de julho de 2024. Apesar de considerar as produções desde 2005 como válidas para o levantamento, os vídeos que interessavam à pesquisa são datados de 2009 a 2024. O levantamento de vídeos foi realizado com o objetivo de obter uma certa dimensão sobre a produção de documentários - quantos são os vídeos, quais são os tópicos de interesse e quem são as pessoas que estão publicando os documentários no *YouTube*.

A criação de uma planilha organizou os vídeos encontrados. Cada termo conta com sua aba específica, para não misturar as produções. O menu conta com sete elementos: título, nome do canal, data de postagem, número de visualizações, link e tempo de duração. O levantamento inicial indicou um número de 1.370 vídeos, de origem brasileira, americana, italiana e mexicana, com o maior número sendo encontrado a partir do termo “Documentário Jornalístico Crime”, que chegou a 549.

Partindo desses conceitos iniciais, esta pesquisa se dedica a compreender as especificidades dos documentários sobre crimes publicados no *YouTube* durante o período de 2009 até julho de 2024, a partir de levantamento realizado pela autora. O corpus da pesquisa tem como base os vídeos que se autodeclaram como documentários, ou que possuem a nomenclatura em seus metadados para que constem na ferramenta de buscas da plataforma.

Procura-se entender quais elementos tradicionalmente associados ao Jornalismo podem ser encontrados nas produções investigadas, partindo de estudos sobre documentários jornalísticos e suas características e levando em consideração conhecimentos sobre a prática do Jornalismo, a ética, a plataformização e as diretrizes do *YouTube*, além das maneiras como todos esses elementos podem afetar como um conteúdo é produzido dentro da plataforma.

Buscando resumir em uma só pergunta as questões que permeiam a dissertação, é proposta a seguinte estrutura: como os documentários sobre crimes distribuídos a partir do *YouTube* são moldados pelas características jornalísticas, pelas lógicas da plataforma e pelos tipos de documentários tradicionais, e como é possível traçar um perfil dessa produção feita com exclusividade para publicação no site?

Os documentários passaram por filtros para viabilizar a segunda parte da análise. Foram desconsiderados vídeos com duração inferior a quinze minutos³, produções em língua estrangeira, reportagens republicadas, filmes, resenhas e entrevistas sobre documentários criminais. Em um segundo momento, após a exclusão desses vídeos, os restantes passaram por um filtro de conteúdo, e os que não possuíam a temática de criminalidade também foram desconsiderados na análise.

A segunda parte da análise é qualitativa, a partir da seleção de vídeos dentro do escopo encontrado na organização da planilha de produções publicadas. Para a categorização dos documentários, foi utilizada a Análise de Conteúdo (Bardin, 1977) de modo pontual, principalmente quanto à sistematização e interpretação das produções. Para o trabalho, foram utilizados quadros que permitiram a categorização dos materiais, de modo a oportunizar uma observação mais qualificada dos padrões reconhecidos nos conteúdos analisados.

Pensando em compreender a produção que faz parte do corpus da pesquisa, cinco categorias foram criadas. A primeira diz respeito à maneira como os conteúdos se relacionam com as diretrizes da plataforma e com estratégias de engajamento e retenção de público constante no *YouTube*. Os documentários foram classificados e analisados pensando em elementos como a censura de palavras e imagens gráficas e o uso de chamadas para inscrição ou engajamento direto da audiência.

A segunda categoria aborda a origem dos documentários. As produções foram separadas em duas possíveis classificações: independente ou institucional. Essa categorização permitiu a observação de padrões como o tamanho das equipes, o acesso às fontes e os recursos empregados. Os vídeos institucionais são aqueles produzidos por veículos midiáticos ou produtoras reconhecidas. Já os independentes contam com equipes reduzidas, que muitas vezes possuem publicação própria para o *YouTube* e grande acúmulo de funções.

Ao pensar sobre a produção, a terceira categoria diz respeito ao grau jornalístico dos vídeos. Eles foram classificados em nível alto, para produções que possuem uso de fontes verificadas e próprias e aprofundamento na apuração. No nível médio, estão documentários que possuem investigação e checagem, porém acesso limitado a fontes relevantes e lacunas na profundidade e clareza sobre os locais de onde as informações foram retiradas. Já no grau baixo, estão as produções que possuem foco em opiniões próprias dos autores, pouca

³ A Agência Nacional do Cinema (ANCINE) regulamenta a elaboração de obras audiovisuais brasileiras na Súmula nº 02, de 06 de outubro de 2010. Produções abaixo de 15 minutos são consideradas como curta-metragens. Para a pesquisa, consideramos que a lógica de documentários de curta-metragem difere das produções de média e longa duração, explicando a exclusão dos curtas da análise (ANCINE, 2010).

verificação sobre os fatos e narrativas sensacionalistas. A categoria foi criada a partir das discussões sobre fonte jornalística, ética e *fait divers* apresentadas durante o primeiro capítulo do trabalho.

Ainda com o Jornalismo em foco, uma quarta categoria analisa a responsabilidade ética dos documentários. O documento que serviu como base para a classificação foi o Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros (Federação Nacional dos Jornalistas, 2007). A análise contou com interpretações sobre a preservação da dignidade humana, o sensacionalismo, o compromisso com a verdade e a manipulação de imagens ou sons sem informações claras. Nessa categoria, os vídeos também foram categorizados em nível alto, médio e baixo.

Retomando a literatura sobre documentários, os seis modos documentais propostos por Bill Nichols (2005) deram origem à última categoria da análise, que trata do tipo narrativo. Nesta classificação, as produções foram divididas entre os modos poético, expositivo, observativo, participativo e reflexivo, com foco na maneira como o criador de conteúdo se relaciona com o mundo à sua volta e com os personagens do documentário. A partir das 5 categorias, foi possível chegar a conclusões sobre a influência do *YouTube* nas produções e definir um perfil para os vídeos publicados e reunidos no corpus.

O trabalho é dividido em quatro capítulos. O primeiro apresenta uma revisão de conceitos necessários para compreensões mais aprofundadas durante a análise. São realizadas discussões sobre o documentário e a relação com o Jornalismo (Xavier, 2011; Piron, 2022; Nichols, 2005; Melo, 2002; Ramos, 2008). Para compreender a popularização de conteúdos sobre crimes no Jornalismo, foi estudado o conceito de *fait divers* (Paes, 2018; Dion, 2007; Barthes, 1964; Dejavite, 2001; Guimarães, 2014). Buscando aprofundar ainda mais a relação com a prática jornalística, foi realizada uma revisão sobre as fontes jornalísticas (Schmitz, 2001; Pinto, 2000) e a ética (Xavier, 2021; Batista, 2022; Christofolletti, 2007; Fenaj, 2007).

A partir do objetivo da pesquisa de interpretar a maneira como o gênero documental se adequa ao cenário digital, o primeiro capítulo também se dedica a compreender a plataforma do Jornalismo (Mattos, 2021; Kalsing, 2021; Nicoletti; Figaro, 2022; Levy, 2003; Ferreira; Sales Júnior, 2025). Além disso, há uma breve análise sobre o crescimento do *YouTube* como plataforma (Missão, 2024; Burgess; Green, 2009; Tellaroli; Frison, 2021; Ferreira, 2022) e sobre o algoritmo do site (Winques; Lenghi, 2022; Fisher, 2023; Kapinos, 2024; Bilenko, 2025; Huang; Yang, 2024).

O segundo capítulo da dissertação trata dos percursos metodológicos. Há uma breve discussão sobre os processos de revisão de literatura (Sousa; Oliveira; Alves, 2021) e explicações sobre os recursos da análise de conteúdo utilizadas para a categorização (Bardin,

1977; Vala, 1986). Além disso, são descritos os processos de busca no *YouTube*, o resultado da construção do corpus e as categorias de análise utilizadas posteriormente.

No terceiro capítulo, é realizada uma descrição detalhada sobre 15 dos documentários considerados para análise. Além da descrição sobre o assunto e as fontes utilizadas em cada uma das produções, são considerados elementos como a construção e a presença do criador de conteúdo em tela. Os documentários selecionados para a descrição são diferentes entre si, a fim de demonstrar a diversidade da produção no *YouTube* e antecipar elementos da categorização.

Por fim, o quarto capítulo conta com uma retomada sobre as categorias de análise e a classificação diante de cada um dos elementos propostos dos vídeos que compõem o corpus de pesquisa. As categorias são divididas em quadros, e exemplos são dados para apoiar a maneira como foram analisados. Ao final, há uma proposta de perfil da produção que faz parte do corpus da pesquisa.

O trabalho busca contribuir para os estudos sobre o Jornalismo em plataformas de compartilhamento de vídeos, como o *YouTube*, ao analisar de que modo aspectos da prática jornalística se reorganizam nos novos cenários midiáticos digitais. Parte-se do reconhecimento de que esses elementos permanecem presentes e passam por processos de adaptação e atualização próprios do ambiente online, permitindo identificar quais dimensões da prática jornalística são preservadas e quais são significativamente modificadas durante o processo. As conclusões do trabalho permitem a observação de uma diversidade de conteúdos, com prevalência de vídeos que possuem o *YouTube* como principal plataforma de distribuição e apresentam diferentes graus jornalísticos relacionados com a estrutura da produção.

CAPÍTULO 1: O JORNALISMO, O DOCUMENTÁRIO E O YOUTUBE

Relacionamos o Jornalismo, a produção de documentários e as plataformas digitais dentro da pesquisa como elementos para a construção de uma base teórica e conceitual. Portanto, torna-se necessário um capítulo introdutório que aborde os tópicos que constroem a base desta dissertação.

Neste capítulo, partimos de uma discussão sobre o Jornalismo e as características desta prática que guiam a parte analítica da pesquisa - o crime tratado como *fait divers* (Paes, 2018; Dion, 2007; Barthes, 1964; Dejavite, 2001; Guimarães, 2014), às fontes jornalísticas (Schmitz, 2011; Pinto, 2000) e a ética (Nery, 2021; Batista, 2022; Christofolletti, 2007; Fenaj, 2007). Também realizamos uma revisão de conceitos envolvendo a origem e a produção de documentários e como eles se relacionam com o Jornalismo (Xavier, 2011; Piron, 2022; Nichols, 2005; Melo, 2002; Ramos, 2008).

Fazemos também uma breve discussão sobre plataformização e a maneira como a produção jornalística é afetada pelo cenário da internet (Mattos, 2021; Kalsing, 2021; Nicoletti; Figaro, 2022; Lévy, 2003; Ferreira; Sales Júnior, 2025). Por fim, há uma contextualização sobre o *YouTube* (Missão, 2024; Burgess; Green, 2009; Lobo, 2020; Tellaroli; Frison, 2021; Ferreira, 2022), incluindo sua origem, características e o funcionamento nebuloso do algoritmo do site (Winques; Lenghi, 2022; Fisher, 2023; Kapinos, 2024; Bilenko, 2025; Huang; Yang, 2024).

1.1 JORNALISMO: FUNDAMENTOS E CARACTERÍSTICAS

Neste tópico, abordamos um elemento central para a pesquisa. Não há como se reconhecer o Jornalismo dentro dos documentários que vamos analisar posteriormente sem, antes, compreender alguns elementos centrais do próprio Jornalismo.

Considerando a análise proposta neste trabalho, tornou-se necessário compreender de que maneira o crime se torna pauta jornalística. Pensando neste elemento, chegamos ao conceito de *fait divers*, e como tragédias e a criminalidade chegaram aos jornais como forma de atrair leitores. Ainda no mesmo tópico, abordamos dois outros assuntos essenciais: a importância das fontes jornalísticas e os limites éticos das produções. A escolha de abordar as três temáticas tem ligação direta com a maneira como escolhemos analisar os documentários publicados no *YouTube*, relacionando-os com a produção jornalística.

1.1.1 *Fait Divers*

O Jornalismo busca estratégias de retratar elementos violentos ou problemáticos da sociedade por meio da apresentação de fatos cotidianos há séculos. Em alguns momentos, editorias específicas surgiram para trazer aos jornais uma representação das ameaças à ordem social, como é o caso dos *fait divers*. Trazemos essa conexão para o trabalho acreditando nas semelhanças de estrutura, conteúdo e significado entre as notícias sobre crimes presentes dentro desta editoria e os documentários analisados no contexto mais atual do mundo digital.

Em alguns momentos retratado como o espaço menos privilegiado, sem importância da estrutura de um jornal (Dion, 2007), em outros como aquele em que o jornalista tem a oportunidade de fazer reflexões sobre os problemas da sociedade (Paes, 2018), o *fait divers* é um fenômeno do Jornalismo que passou por diversas definições e transformações ao longo dos séculos. Portanto, mais importante do que tentar defini-lo é compreender como diferentes autores o apresentam. O termo foi introduzido em 1964 por Roland Barthes, no livro *Essais Critiques*. Em tradução direta, *fait divers* significa “fatos diversos”.

Paula Paes (2018) retoma a proposta de Marc Lits e Annik Dubied (2001) ao retratar as dificuldades de encontrar um consenso sobre o real significado do termo para o Jornalismo, que possui divergências quanto à localidade dos jornalistas:

[...] o *fait divers* é considerado como um fato extraordinário e surpreendente, como uma narrativa, como um fato capaz de tratar a ambivalência humana e designar as disfunções de uma sociedade. Ele provoca uma resposta emocional, estabelece um estado de segurança e tende a reduzir a política ao anedótico. Também pode ser uma maneira de contribuir para reflexões sociais. (Paes, 2018, p. 10)

O termo recebe julgamento por parte de jornalistas, pesquisadores e intelectuais, que consideram que esses fatos são insignificantes ou menores que outras notícias (Dion, 2007), além de carregar consigo o peso da associação com o sensacionalismo midiático por conta da representação de acontecimentos como crimes, acidentes ou catástrofes. Sobre isso:

Pode-se dizer, querendo minimizar a importância de um acontecimento: “é apenas um *fait divers*!”, ou querendo valorizar uma notícia: “não é um simples *fait divers*!” Esta ressonância pejorativa relega frequentemente a crônica ao último plano entre as informações dos grandes jornais. Roland Barthes chama, com justiça, esta seção do *fourre-tout* dos inclassificáveis da informação. Os jornais que concedem um grande lugar aos *faits divers*, assim como os semanários que se dedicam a esse gênero, são geralmente considerados como imprensa popular, até mesmo populachos. (Dion, 2007, p. 125)

Paes (2018) recorre a autores como Kalifa (1999) e Ambroise-Rendu (2004) para explorar a pluralidade dos assuntos abordados. A autora identifica, por meio desta revisão de literatura, a presença do *fait divers* na imprensa desde o ano de 1837. No princípio, eram retratados crimes como agressões e assaltos, além de brigas e pequenos conflitos da sociedade. Ambroise-Rendu (2004), porém, classifica que há uma diversidade maior, envolvendo também a abordagem de casos de suicídio e desastres. “Eram incidentes relativos a determinadas figuras e lugares que faziam parte do dia a dia dos leitores do jornal” (Paes, 2018, p. 5).

Também faz parte da produção uma diversidade de conteúdos que se relacionam com a curiosidade do público, como personagens que fogem do “normal”, fenômenos da natureza, manifestações espirituais, elementos que não são comuns e que não fazem parte da ordem social. Para Dion (2007), “o *fait divers*” é sempre a narração de uma transgressão qualquer, de um afastamento em relação a uma norma (social, moral, religiosa, natural)” (Dion, 2007, p. 125).

Ao introduzir o termo, Barthes (1964) considera que a maior característica do *fait divers* é a possibilidade de existir sem a necessidade de conhecimentos prévios. Esse tipo de notícia é imanente, depende somente de si mesmo e “contém em si todo o seu saber” (Barthes, 1964, p. 189). Para o autor, isso significa que um *fait divers* pode ser lido sem um contexto histórico, já que, aprofundando ainda mais esse conceito, há uma repetição de temas que continuam operando com sentidos semelhantes independente da época (Dion, 2007).

Ainda no século XIX, há uma relação de causa e consequência na produção em busca de atribuir responsabilidade e encontrar a “verdade” por trás dos fatos, uma forma de dedução sobre os elementos que causaram o conflito e a exploração social dos seus responsáveis (Paes, 2018). Ainda há um senso de busca pelas consequências humanas ou materiais diretas do acontecimento, como se a divulgação e a apuração por trás da notícia funcionassem como a revelação dos problemas sociais. Paes encontra em M’Sili (2005) o retrato de que, entre 1870 e 1914, os *fait divers* “são variados e relatam tudo o que representa uma ameaça para o homem: assassinato, suicídio, incêndio, inundação, roubo, agressão, o nascimento de uma ovelha de cinco pernas ou um bezerro com duas cabeças e etc” (Paes, 2018, p. 7).

No livro *Structure du fait divers*, de 1966, Barthes identifica os dois elementos importantes para a construção narrativa do *fait divers*: a causalidade e a coincidência, e é a relação entre essas duas coisas que leva à estruturação de um fato diverso. Dion (2007)

interpreta a estrutura da causalidade como a presença de uma desproporção entre causa e efeito:

Já que o *fait divers* deve espantar, surpreender, a narração deve levar em conta uma desproporção entre o efeito e a causa. A relação de causalidade deverá ser, senão uma aberração, ao menos diferente daquilo que se espera. Por exemplo: uma empregada rapta o bebê de seus patrões; não para obter um resgate, como seria de se esperar, mas porque ela adora esta criança. (Dion, 2007, p. 128)

Aprofundando o conceito, há ainda a divisão em dois gêneros de causas. O primeiro agrupa as notícias que não possuem causas explícitas ou que são inexplicáveis, como a existência de fenômenos espirituais, paranormais ou religiosos ou os crimes misteriosos, que parecem não ter explicação imediata (Barthes, 1966). No segundo caso, estão classificadas as notícias que apresentam “surpresas de número” (Barthes, 1966, p. 193), em que uma causa aparentemente insignificante tem como resultado um grande acontecimento. O exemplo utilizado pelo autor é de um homem que, por não desejar passar um feriado com a sogra, acaba se alistando no exército.

Abordando a coincidência, Barthes se refere aos fatos que contribuem para o elemento repetitivo dos *fait divers*, quando os jornalistas noticiam vários acontecimentos similares que passaram-se no mesmo local, como suicídios ou acidentes de carro, por exemplo. Sobre o assunto, Dion (2007) considera:

Os suicídios repetidos em um mesmo lugar contribuirão para tornar este lugar suspeito, até mesmo mal assombrado. Do mesmo modo, após uma sequência de acidentes numa estrada, esta será batizada, no todo ou em parte, de “estrada da morte”, tornando, assim, a estrada responsável por todos estes acidentes fatais. (Dion, 2007, p. 129)

Privilegiando o entretenimento e tendo um contato mais direto com o dia a dia do público, o *fait divers* tornou-se a preferência das massas populares não representadas pelas notícias consideradas como mais relevantes pelo Jornalismo. Dion (2007) ainda destaca que o gênero é construído a partir de uma estruturação atrativa, com linguagem mais simples e familiar e possuem uma quantidade maior de ilustrações.

O *fait divers* não relata as atividades de um chefe de estado, as visitas principescas ou qualquer outro acontecimento histórico; ele conta os dramas das pessoas comuns: dramas familiares, suicídios, seqüestro de crianças, acidentes trágicos, estupros, etc., e o leitor pode se reconhecer em cada uma das histórias que, no fundo, poderia ser a sua. (Dion, 2007, p. 130)

De certa forma, também é uma maneira de trazer explicações para elementos que fazem parte da curiosidade mórbida da sociedade, ainda mantendo uma ambiguidade que faz com que os leitores continuem intrigados e buscando cada vez mais por notícias que mantenham a mesma estrutura ou que repitam fatos parecidos. É a exploração do misterioso, do oculto dentro da rotina das pessoas comuns, dos dramas e dos acontecimentos que não fazem parte da narrativa do Jornalismo tradicional. Dion (2007) conclui indicando que o *fait divers* “se apresenta sempre como uma história vivida, uma história assombrosa, curiosa, horrível ou extraordinária, mas verdadeira” (Dion, 2007, p. 131).

Em 2001, Dejavite escreveu sobre o conceito de entretenimento e o que ele significa para a produção de *fait divers* nos séculos XX e XXI. A autora considera que a popularização do cinema e da televisão contribuíram para um paradigma editorial em que as notícias se tornaram cada vez mais rápidas e fáceis de serem consumidas. “Tal fato proporciona ao *fait divers* (que antes era relegado à imprensa popular ou sensacionalista) tomar espaços, também, na mídia tradicional, especialmente nos telejornais” (Dejavite, 2001, p. 2).

A autora analisa o telejornalismo dos séculos XX e XXI a partir da busca por *fait divers* na programação, reforçando que há a presença dessas notícias dentro de jornais tradicionais e não somente de programas de entretenimento ou *reality shows*. Ou seja, o entretenimento entra no Jornalismo, e não o contrário. Dejavite retoma o trabalho de Marcondes Filho ao afirmar que o conteúdo televisivo é selecionado para causar emoções no público, sejam elas positivas, como a esperança, ou negativas, como a dor.

Durante a pesquisa realizada, Dejavite observou que em todas as edições de quatro⁴ dos principais telejornais brasileiros houve a presença de *fait divers* como um recurso editorial “para preencher o conteúdo jornalístico de cada edição dos veículos, ou, melhor ainda, como considerada o Manual do jornal Folha de S. Paulo, para poder atrair a audiência” (Dejavite, 2001, p. 10).

A pesquisa de Dejavite (2001) envolvendo o telejornalismo encontrou como resultado a presença de notícias sobre curiosidades envolvendo os esportes; personalidades como atrizes de *Hollywood*, cantores internacionais e jogadores de futebol; e catástrofes como enchentes e deslizamentos de terra. Nos casos de acontecimentos mais leves, como curiosidades, a autora identifica que os *fait divers* no telejornalismo cumprem com a função de entretenimento, além

⁴ “Diante disso, o objetivo deste trabalho é discutir o poder editorial do *fait divers*, sua capacidade de entreter e verificar a sua ocorrência nos principais telejornais nacionais brasileiros: *Jornal Nacional* (Rede Globo), *Jornal da Record* (Rede Record), *Jornal da Bandeirantes* (Rede Bandeirantes) e *Jornal da TV!* (Rede TV!)” (Dejavite, 2001, p. 2)

de contribuírem para a promoção de uma interpretação da realidade por meio do público, considerando também que:

Por outro lado, potencializa uma das características mais importante da tevê, pois explora os valores emotivos e espetaculares, objetivando aumentar, indiscriminadamente, a audiência, com base na convicção de que as emoções fáceis e elementares exercem uma poderosa atração sobre as massas. (Dejavite, 2001, p. 13)

A partir do apresentado, é possível apontar que as narrativas sobre crime acompanham a história do Jornalismo, e que tensionam possíveis discussões sobre os limites da informação do entretenimento. Mesmo que, em alguns momentos, tenham sido lidos como menos relevantes, os *fait divers* demonstram que essas histórias também servem como interpretações sobre medos e conflitos sociais.

1.1.1.1 Os *fait divers* no Brasil

Em seu trabalho *Primórdios da história do sensacionalismo no Brasil: os fait divers criminais*, Valéria Guimarães (2014) analisa as primeiras seções de *fait divers* publicadas no Brasil, com foco no tema criminal, para compreender como esse aparecimento aconteceu dentro dos principais jornais do país. A autora faz uma relação desse início com a história do sensacionalismo na imprensa brasileira.

Durante o século XX, o Jornalismo mundial encontrava espaço para uma popularização cada vez mais acelerada (Guimarães, 2014). Com o crescimento das cidades no XIX, a necessidade de espaços populares nos jornais já estava se desenvolvendo na Europa, mas foi no século XX em que as notícias criminais conquistaram o público e levaram à tiragens que chegavam ao meio milhão em países como a França e, na América, com os Estados Unidos (Guimarães, 2014). Essa popularidade teve consequências para outros mercados editoriais, como o brasileiro:

Enquanto o Jornal do Comércio, publicado no Rio de Janeiro desde 1827, permanecera bem sóbrio até o século XX, com seções tímidas como “Várias Notícias” e “Variedades”, que traziam vez por outra um *fait divers* mais animado, seus congêneres não pouparam esforços em conquistar o público não só pelos preços, tanto menores quanto fossem as subvenções oficiais, como pela publicação crescente de notas sensacionais. (Guimarães, 2014, p. 107)

Guimarães (2014) vê em *O Repórter*, jornal publicado pela primeira vez em 1879, uma tentativa mais próspera de incluir o *fait divers* no jornalismo brasileiro. Havia a

utilização constante de ironia e de uma linguagem mais familiar e de fácil compreensão, além da similaridade com veículos franceses, de folhetins e da seção *Factos Diversos*, “talvez a primeira no Brasil” (Guimarães, 2014, p. 107).

A inspiração em modelos estrangeiros de imprensa também se dava por conta do crescimento de alguns fatores no território nacional, como o recente dinamismo econômico, a expansão cada vez mais acelerada das capitais e a formação - ainda que tímida - de um público leitor. Esse público ainda era pequeno, na maioria dos casos, mas a novidade era explorada por editores, e a possibilidade de explorar o dia a dia era uma esperança de alcançar cada vez mais pessoas:

Nas páginas dos jornais diários, a voga era retratar o cotidiano cada vez mais esfuziante das grandes cidades de maneira tão espetacular quanto a nova vida, fantástica e aterradora, cheia de sensações, reviravoltas, mudanças e, sobretudo, de aceleração, muita aceleração. Se no Rio de Janeiro ou em São Paulo a agitação não era tão intensa como nas grandes capitais metropolitanas como Paris, Londres ou Nova York, o jornalismo queria dar a impressão que o *frisson* dos trópicos estava a altura. (Guimarães, 2014, p. 108)

Pensando na lógica do crime como temática do *fait divers* no Brasil, a autora considera que essa produção se apoiava em elementos conhecidos pelo público, fatos familiares espetacularizados para chamar a atenção. Com isso, criou-se também um certo estado de alerta social, apoiado pela tradição de romances populares que foram os antecessores do gênero de fatos diversos (Guimarães, 2014). Isso fez com que o crime ganhasse cada vez mais destaque, chegando muitas vezes a ocupar a primeira página dos jornais, acompanhado de manchetes chamativas que destacavam o “enobrecimento do *fait divers*” (Guimarães, 2014, p. 109).

A autora selecionou veículos dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo⁵ para compreender como a produção de *fait divers* no Brasil envolvendo os crimes aconteceu. Em um primeiro momento, Guimarães encontra produções que envolvem a ocorrência de crimes de contravenção envolvendo pessoas que eram praticantes de capoeira, furtos realizados por batedores de carteira e crimes realizados por estrangeiros que, naquele momento, eram maioria no sistema prisional.

⁵ “Entre os jornais aqui citados estão os cariocas *Gazeta de Notícias GN*), *Correio da Manhã (CM)*, *Jornal do Brasil (JB)*, *O Repórter (OR)*, *Jornal do Comércio (JC)* e os paulistas *Diário Popular (DP)*, *Correio Paulistano (CP)*, *A Gazeta (AG)* e *O Estado de S. Paulo (OESP)*, além da revista *A Cigarra (ACI)*” (Guimarães, 2014, p. 109).

Também havia a presença de textos que exploravam a presença de criminosos notórios, que ganham apelidos dentro da imprensa e possuíam destaque por conta da “habilidade técnica e o crime perfeito, sem deixar vestígios ou vítimas fatais” (Guimarães, 2014, p. 119). Esses criminosos eram pessoas relacionadas com furtos e contravenções, e ganhavam destaque ao afirmar que gostavam de cometer crimes.

Outra visão da criminalidade teve relação com o crescimento do envolvimento da pobreza como justificativa para o crime, fazendo com que criminosos fossem tratados como justiceiros em um imaginário que, para Guimarães (2014) se assemelhava com o anarquismo. Eram representados, aqui, crimes contra políticos que não eram populares, por exemplo.

Dessa forma, o imaginário brasileiro sobre a criminalidade passava por dimensões: havia o preconceito contra o capoeirista, a exclusão do estrangeiro da sociedade, as pessoas que cometiam crimes por necessidade e aquelas que faziam a mesma coisa por gosto. Os jornais, portanto, colaboram para uma construção da realidade brasileira, montando um retrato do crime na época.

Enfim, os *fait divers* fornecem um observatório apaixonante das sensibilidades e cultura desta época e, se até hoje fazem sucesso, é porque ‘constituem um cimento de sociabilidade compartilhada, lançada e relançada, dia após dia, no gozo dos que procuram a surpresa e a anedota’, em uma contínua atualização dos mesmos temas, que por vezes nos passam despercebidos. Não há mistério neste renascer: essa é a própria lógica da cultura-mercadoria que integra a tradição. Com o fim de melhor se fazer aceitar pela audiência, ela normaliza os costumes e convida o homem a um eterno exercício: a leitura cotidiana. (Guimarães, 2014, p. 123)

Experiências anteriores no Jornalismo que destacam o crime como elemento noticiável, mesmo sem contextualização prévia e contando com a articulação direta com suas implicações sociais, são relevantes para compreender a produção analisada neste trabalho. Essas abordagens ajudam a enquadrar o material a partir de conceitos próprios do campo jornalístico, permitindo a reflexão sobre como as narrativas se organizam em torno dos acontecimentos violentos.

1.1.2 A questão das fontes

Tratar sobre a importância e a classificação das fontes de notícias torna-se relevante considerando que esse é um ponto importante ao analisar os documentários que fazem parte desta pesquisa. Posteriormente, será possível identificar nas produções analisadas diferentes tipos de fontes: em tipos de documentários mais “tradicionais”, há a utilização de informações

que vêm diretamente de entrevistas; em outros, há prevalência de fontes documentais, ou até mesmo o uso de entrevistas realizadas por outros jornalistas.

Aldo Antonio Schmitz identifica a origem das fontes de notícias na própria origem da palavra “fonte” como algo que “origina ou produz” (Schmitz, 2011, p. 8). O autor indica que o termo é utilizado em diferentes práticas, como a física, a química e a astronomia, ainda carregando o mesmo sentido de produção de algo. Schmitz também diferencia fonte de informação de fonte de notícia ao explicar que a informação é amplamente disponível, enquanto uma fonte de notícias necessita de um mediador para que seu conhecimento ou saber seja divulgado para uma quantidade maior de pessoas.

As fontes de notícias transmitem determinados pontos de vista. Manuel Pinto (2000) destaca que as fontes “[...] são pessoas, são grupos, são instituições sociais ou são vestígios - falas, documentos, dados - por aqueles preparados, construídos, deixados” (Pinto, 2000, p. 278). Para ele, as fontes refletem posições e relações sociais que, por sua vez, refletem interesses - do jornalista, da própria fonte, de uma instituição ou do público. Pinto também reforça que a internet e os novos meios de produção de conteúdos jornalísticos modificaram a lógica das fontes de notícias, tendo em vista a facilidade de acesso à informação.

É possível classificar as fontes jornalísticas em diferentes tipos (Pinto, 2000, p. 279), considerando elementos como a natureza (pessoais ou documentais); a origem (públicas ou privadas), o grau de envolvimento (oculares ou indiretas) e a identificação (assumidas ou confidenciais). Esta tipificação não considera fontes como mais ou menos importantes que as outras, mas auxilia na identificação dentro do produto jornalístico.

Ainda, outra maneira tradicional de realizar a classificação dos tipos de fontes é pelo grupo ao qual elas pertencem. Schmitz (2011) compila as características desses grupos em categorias: oficial, empresarial, institucional, individual, testemunhal, especializada e referência. Para compreender melhor as fontes utilizadas nos documentários analisados durante esta pesquisa, falamos brevemente sobre cada uma dessas categorias.

As fontes oficiais são aquelas que possuem cargos ou funções públicas que fornecem seu ponto de vista para defender os órgãos do Estado e preservar os três poderes. Segundo Schmitz, essas são as “preferidas da mídia, pois emitem informações aos cidadãos e tratam essencialmente do interesse público, embora possam falsear a realidade” (Schmitz, 2011, p. 9). As fontes oficiais podem manipular o real ao preservar interesses estratégicos da instituição ou beneficiar determinados grupos.

Quem representa uma instituição do comércio, agronegócio, indústria ou área de serviços faz parte da categoria empresarial. Suas ações como fonte de notícia podem estar

relacionadas com um interesse comercial, e Schmitz identifica que a relação com a mídia é construída com o objetivo de preservar a reputação da empresa. O autor ainda considera que, assim como as fontes oficiais, as empresariais podem manipular as informações para que se transformem em propaganda, mas que isso não deve ser levado em consideração desde que a informação “reúna os elementos da noticiabilidade” (Schmitz, 2011, p. 10).

As fontes institucionais estão tradicionalmente relacionadas às organizações sem fins lucrativos ou aos responsáveis por grupos sociais. Schmitz considera que essas fontes buscam ou são buscadas pelo Jornalismo para defender uma causa social ou política e sensibilizar o público e o poder sobre uma situação que envolve um determinado grupo. Por mais que o autor considere que geralmente não existam interesses próprios na atuação dessas fontes, ele também enxerga uma suspeita nas informações concedidas já que há “[...] uma fé cega naquilo que defende” (Schmitz, 2011, p. 10).

As fontes individuais não defendem uma organização, instituição ou grupo social. As informações concedidas têm o interesse de representar somente o indivíduo, mesmo que ele seja uma personalidade política ou cultural, por exemplo. Essa é a fonte que humaniza a notícia, aparecendo comumente como vítima, testemunha ou um cidadão que reivindica por algo. Segundo Schmitz: “A figura da vítima é carregada de noticiabilidade, pois o público se interessa pelo sofredor, injustiçado ou pela desgraça do destino. [...] Já o cidadão busca visibilidade para reivindicar seus direitos.” (Schmitz, 2011, p. 11). Para o autor, a fonte individual é utilizada para contextualizar fatos da vida cotidiana.

A fonte testemunhal é utilizada como uma portadora da verdade, já que relata ao jornalista aquilo que presenciou, como participante do fato ou mera observadora. Schmitz considera que esse tipo de fonte serve como uma espécie de álibi para a imprensa, e que não se suspeita que a testemunha esteja mentindo desde que não seja manipulada a fazê-lo. Ainda, o autor destaca que fontes testemunhais são entrevistadas com o máximo de urgência para que sua memória sobre os fatos seja considerada fidedigna, mesmo que muitas vezes seja confusa ou emocional.

Schmitz considera que a fonte especializada, na maioria das vezes, está relacionada com uma profissão. São pessoas que possuem um conhecimento específico e possuem a capacidade de analisar determinadas situações. “O jornalista pode não saber, mas conhece quem sabe e recorre ao especialista para estabelecer conexões e analisar a complexidade do tema a ser noticiado” (Schmitz, 2011, p. 11). Essas fontes são consultadas em situações de risco ou conflito, e, por conta de sua neutralidade diante dos fatos, é considerada normalmente como fidedigna.

A última categoria de fontes é a referencial. Esse tipo de fonte corresponde a toda bibliografia, mídia ou documento consultado pelo jornalista para a construção da notícia. Esse tipo de referência funciona como uma maneira de dar apoio e fundamentação para o argumento do jornalista, além de agregar à estrutura da notícia. Schmitz considera como fontes bibliográficas os livros, artigos, teses e outras produções com objetivo científico; já os documentos devem ser explicitamente identificados para garantir confiabilidade. As mídias mencionadas pelo autor como fonte se referem a jornais, produtos audiovisuais, portais e sites.

O convívio entre jornalista e fonte é complexo, já que ambos se beneficiam da relação. As fontes encontram uma possibilidade de alcançar mais visibilidade para elas próprias ou para o fato e ponto de vista que defendem, e podem alcançar uma imagem mais positiva diante do público. Já os jornalistas utilizam as fontes para a obtenção de informações, a confirmação de suas hipóteses e a atribuição de legitimidade às informações que foram recolhidas e selecionadas para compor uma notícia (Pinto, 2000, p. 280).

Os jornalistas, por sua vez, precisam de forma vital, das fontes e dos seus serviços, pelo que têm de pôr em acção processos exigentes que permitam conciliar a colaboração produtiva da fonte e o distanciamento crítico que o trabalho jornalístico supõe. Existe nesse ‘comércio’ um terreno de encontros (e desencontros) altamente instável, que supõe uma permanente negociação (Santos, 1997) e que leva López-Escobar a referir-se-lhe como <<um casamento de conveniência>> (1988:521). (Pinto, 2000, p. 284)

Há, na dependência das fontes, certos riscos que o jornalista pode correr, desde a proximidade e a intimidade com a fonte de informação, até uma determinada identificação, que pode acabar alterando a maneira como o fato é contado e como o jornalista organiza as informações que recebeu. Pinto (2000, p. 285) considera que esses riscos podem fazer com que o profissional perca de vista o público.

Schmitz (2011) também enxerga nessa relação uma discrepância entre o interesse do público e particular. O autor apresenta uma visão muito parecida a de Pinto (2000) ao considerar que as fontes possuem uma tendência a priorizar a visão das instituições às quais pertencem, enquanto o jornalista procura compreender o que é interesse de sua audiência. Schmitz considera, porém, que o Jornalismo não deve temer o ponto de vista de suas fontes, já que [...] o que se opõe a um interesse particular é outro interesse particular” (Schmitz, 2011, p. 57).

1.1.3 Ética jornalística na cobertura criminal

Desde o princípio da prática jornalística, a ética faz parte de uma discussão sobre objetividade, limites e princípios profissionais. Em entrevista concedida a João Nery, Juarez Tadeu de Paula Xavier define a ética na comunicação como “[...] a preservação da esfera pública de debate, com pluralidade de fontes, pontos de vista e plataformas midiáticas, para a preservação do Estado democrático de direito” (Nery, 2021, p. 119). Para ele, a prática deve ser guiada por princípios éticos em todos os processos, desde a definição da pauta até o consumo da notícia.

Batista (2022) considera que a discussão que envolve a relação entre ética e credibilidade no Jornalismo não é fácil de se resolver. Por mais que ambas devam andar juntas e dialogar com a audiência, Batista acredita que uma não garante a outra. A autora explica que, no cotidiano, somente seguir códigos de ética não é suficiente quando um jornalista está preso em uma dinâmica organizacional que mantém relações com algum tipo de poder. Além disso, Batista acredita que somente a ética não é suficiente para ganhar a confiança do público.

Mesmo que a ética não seja suficiente para garantir a confiança da audiência, Batista acredita na sua relevância. A autora retoma o trabalho de Ward (2009) para compilar a história da ética do Jornalismo em cinco etapas de desenvolvimento. A primeira etapa, no século XVII, indica que o discurso ético tem relação direta com a veracidade. Ou seja, para ser ético é necessário ser real.

A segunda etapa, no século XVIII, tem relação com o conceito do Jornalismo como Quarto Poder. Nessa fase, Batista indica que há o conceito “de uma ética pública como credo para a crescente imprensa jornalística” (Batista, 2022, p. 6). A terceira etapa, no século XIX, surge com o conceito de uma imprensa livre para defender o público. O século XX é o cenário para a quarta fase, que resulta em “uma ética profissional do jornalismo objetivo” (Batista, 2022, p. 6).

Batista (2022) reforça então que, segundo Ward (2009), a quinta fase do desenvolvimento da ética jornalística começa a surgir nos anos 1990 e segue até os dias atuais. Essa fase tem ligação com o surgimento da internet e o envolvimento de outros atores sociais engajados na verificação e mediação do Jornalismo.

Importa para a pesquisa compreender alguns itens do código de ética relacionados ao Jornalismo, em especial aqueles que podem ser ainda mais relevantes para as coberturas criminais. O primeiro Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros surgiu em 1949 e foi revisado em 1968. Em sequência, um novo documento foi criado em 1986 para guiar a

produção durante o processo de redemocratização. O documento foi revisado e atualizado em 2007 (Christofoletti, 2007).

A revisão teve relação com as necessidades da profissão diante dos avanços da tecnologia e do próprio Jornalismo. Christofoletti (2007) destaca que o objetivo era modernizar o documento e incluir cláusulas antes inexistentes. Como forma de crítica à revisão, porém, o autor classifica que os artigos não são suficientes para que um jornalista antiético seja punido pelas suas ações, e que seria necessária uma união com os poderes públicos para que o documento tivesse mais efeito na prática.

O atual Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros conta com cinco capítulos e 19 artigos. Analisamos, abaixo, alguns dos artigos que mais se tornaram relevantes para a pesquisa considerando a análise dos documentários.

No capítulo II, que trata da conduta profissional do jornalista, alguns artigos importam. Em primeiro lugar, o documento clarifica que o compromisso do jornalista é com a verdade dos fatos e com a defesa dos Direitos Humanos. Há também a necessidade de respeitar a privacidade, a honra e a imagem do cidadão, elemento importante durante a cobertura jornalística de crimes, considerando a seriedade e o caráter gráfico muitas vezes relacionado com a notícia.

No artigo 7º, referente às práticas que não devem ser realizadas pelo jornalista, há a informação de que o profissional não pode “expor pessoas ameaçadas, exploradas ou sob risco de vida, sendo vedada a sua identificação, mesmo que parcial, pela voz, traços físicos, indicação de locais de trabalho ou residência [...]” (Fenaj, 2007). O artigo se relaciona com a cobertura criminal quando se trata do depoimento de vítimas e pessoas envolvidas que podem passar por situações de perigo ao conceder entrevistas. No mesmo artigo, é explicitado que o jornalista não pode se utilizar de sua profissão para incitar a violência e o crime.

Já no capítulo III, artigo 9º, é indicado que a presunção de inocência é fundamental para o exercício da profissão. Na cobertura sobre crimes, isso se torna ainda mais relevante, já que, em casos que ainda não foram julgados, é necessário que o jornalista nunca trate suspeitos como criminosos. Tal ato pode ferir a credibilidade das informações e levar a danos à integridade física e moral do envolvido.

No artigo 11, a cobertura de crimes é citada diretamente, indicando que o jornalista não pode divulgar informações que possuam caráter sensacionalista, mórbido ou que vá ao contrário dos valores humanos. As informações com caráter mórbido podem estar relacionadas com a exposição indevida dos acontecimentos, principalmente ao tratar sobre

vítimas de crimes violentos, e a divulgação de imagens gráficas, sem a utilização de qualquer tipo de censura.

A partir das discussões sobre a ética, entende-se que o jornalista, enquanto profissional que se apresenta como socialmente comprometido, deve orientar a sua prática a partir de princípios, independentemente do ambiente em que atua. Mesmo diante de transformações tecnológicas que colocam o jornalista em um novo cenário, com novas possibilidades, é esperado que o exercício do Jornalismo continue tendo responsabilidade quanto a questões como a veracidade dos fatos e o respeito aos Direitos Humanos.

Advertências impostas contra jornalistas que não seguem o Código de Ética são de responsabilidade dos sindicatos e das empresas para as quais os profissionais trabalham. De certa forma, a produção na internet dificultou a fiscalização da prática. Muitos produtores trabalham sozinhos, sem fiscalização. No caso do *YouTube*, site em que estão alocados os vídeos analisados posteriormente na pesquisa, o ato de fiscalizar a atuação dos jornalistas fica por conta de um aprendizado de máquina da própria plataforma - conhecido por produzir falhas. Falaremos sobre as questões éticas do Jornalismo no *YouTube* posteriormente.

1.2 DOCUMENTÁRIO: ORIGENS E DEFINIÇÕES

Para tratar da origem dos documentários é necessário, em um primeiro momento, definir as maneiras como o próprio cinema se originou e se desenvolveu. Isso porque os primeiros registros de imagens em movimento documentais datam de um período parecido com o início dos registros de imagens em movimento a partir do desenvolvimento do cinematógrafo (Xavier, 2011).

As origens do cinema possuem relação com a narrativa não-ficcional. A primeira exibição pública de um filme, realizada pelos irmãos Lumière em 1895, mostrava um trem chegando e seus passageiros desembarcando. Porém, é importante ressaltar que essas filmagens não são a evidência concreta do surgimento dos documentários. Xavier (2011) afirma que o processo que levou ao uso do termo documentário como o conhecemos não tem um único ponto de partida, e que é “o processo histórico de buscar formas de aprender o real com uma reflexão sobre o processo de produção que proporcionam a formação do conceito de documentário” (Xavier, 2011, p. 32).

A produção aceita por pesquisadores da área como a pioneira do gênero documentário (Piron, 2022) é *Nanook, O Esquimó*⁶, de Robert J Flaherty, lançada em 1922. A obra segue Nanook, um homem membro da nação Inuit, enquanto ele e a família vivem no norte do Canadá, em uma área completamente tomada pelo gelo. Apesar de sua influência reconhecida por pesquisadores, consideramos que *Nanook* se enquadra de maneira mais específica no gênero de Docudrama, em que há a dramatização de eventos reais, considerando que o material foi dirigido e encenado e atores simularam situações com base nas vividas pelo diretor em anos anteriores.

Anteriormente, a crítica feita ao documentário era o fato de que ele não previa nenhum tipo de melhora social ou educativa para a população retratada. Xavier (2011) explica que o documentário com um viés educacional, de propaganda, era uma característica recorrente.

O filme documental com característica educativa é associado ao Estado, por meio de financiamento estatal, em diversas partes do mundo. Nos Estados Unidos, a política do *New Deal* proporciona o surgimento de alguns filmes financiados pelo governo como *The River* (Pare Lorentz), em 1937. Na Alemanha, a maior referência nesse sentido é Leni Riefenstahl, com *O Triunfo da Vontade* (1934) e *Olímpia* (1938). (Xavier, 2011, p. 33)

A popularização dos documentários no cenário brasileiro se deu a partir dos anos 1930, a partir do incentivo do Estado, como acontecera anteriormente em outros países como a Inglaterra. Xavier (2011, p. 34) indica que a primeira medida foi o Decreto-Lei 21.240, de 1932, que incentiva a exibição de filmes educativos e reforça regras sobre censura e mecanismo de incentivo. O desenvolvimento de equipamentos tecnológicos também influenciou a produção:

O desenvolvimento tecnológico acompanha a história do cinema e tem interferência direta na atividade documental. Os primeiros equipamentos cinematográficos registram imagens em películas com largura de 35 mm. Para reduzir o tamanho dos equipamentos e facilitar a mobilidade e o uso, é desenvolvida a câmera que registra imagens em películas 16 mm. Os documentaristas são os principais beneficiados com o desenvolvimento do equipamento. (Xavier, 2011, p. 34)

⁶ Segundo Felipe Bragança: “Nanook, o esquimó-ator, pode ser descrito como o primeiro personagem tridimensional do cinema documentário e o marco de toda uma nova tradição de representação da vida no cinema. Longe de buscar a Verdade, o que parecia interessar a Flaherty era a descoberta de uma nova impressão de autenticidade, uma nova forma de construção de verossimilhança (aparência de verdade) capaz de se aproximar do exótico, do homem não adestrado, do desconhecido.”

Nichols (2005) considera que todo filme é, de alguma forma, um documentário. O autor separa a sua classificação em dois tipos: os documentários de satisfação de desejos, que seriam o que chamamos comumente de ficção, e os documentários de representação social, que “tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta” (Nichols, 2005, p. 26).

O documentário permite que problemas sejam apresentados e interpretados, e que a relação com o mundo histórico, a memória popular e a história social se aproximem e se aprofundem na medida em que a narrativa avança. É uma representação do real e da maneira como enxergamos o mundo e os acontecimentos que necessitam de maior atenção.

A produção documental se apresenta no mundo como representação de diferentes maneiras. Em primeiro lugar, seu retrato do mundo é reconhecível e credível. Os documentaristas assumem um papel de representantes do público, tratando de assuntos que são de interesse social (Nichols, 2005, p. 28).

A ideia de tentar definir o que é um documentário por si só não é uma tarefa fácil. Nichols considera que definir a palavra “documentário” é o mesmo que tentar definir a palavra “amor” ou “cultura”, devido ao fato de que um simples verbete não é capaz de dar conta da complexidade da definição. O autor parte do princípio de que todo documentário é uma representação do real, e não uma reprodução:

Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original - sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das ideias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da reprodução. (Nichols, 2005, p. 47-48)

Considerando que é improvável conseguir encontrar uma definição própria e definitiva para o que é um documentário, é necessário partir para aproximações. Nichols elenca o que se sabe sobre essa produção, e não o que se define sobre ela. O autor afirma que “o documentário passa por fases ou períodos, países e regiões diferentes têm seus próprios estilos e tradições” (Nichols, 2005, p. 60).

Também é possível encontrar movimentos do gênero, como o Free Cinema da Inglaterra na década de 1950, e o cinema observativo de pessoas nos Estados Unidos nos anos 1960. A produção ainda possui períodos, como as décadas de 1930 e 1970, que se apresentam como grandes períodos do documentário como um “jornal cinematográfico”, a fim de tratar questões do passado e do presente por meio de narrativas construídas (Nichols, 2005, p. 61).

O autor apresenta seis modos de fazer documentários, o modo poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático (Nichols, 2005, p. 62-63).

Nichols acredita que a voz do documentário não está restrita ao que é dito verbalmente, nem pelos personagens que representam os pontos de vista apresentados na narrativa, mas vem de todos os recursos e escolhas utilizados pelo autor, desde os sons, a maneira como vídeos vão ser cortados e montados, a cronologia, o modo de representação e o uso de imagens de arquivo ou feitas no local do acontecimento (Nichols, 2005, p. 76). Ou seja, a voz de um documentário depende de um conjunto de elementos que formam um todo, fazendo com que escolhas se transformem na narrativa completa.

O documentário como gênero audiovisual ocupa uma posição ambígua (Melo, 2002), ao preocupar-se com elementos que são próprios da linguagem cinematográfica, sem deixar de ter uma responsabilidade com a realidade representada. A própria questão da realidade é, a partir da autora, uma questão que pode acrescentar polêmica à discussão sobre o gênero, já que imagens e fatos reais não automaticamente classificam uma produção como documental, e, ao mesmo tempo, utilizar características próprias da ficção também não invalidam um documentário (Melo, 2002, p. 26).

É possível, porém, elencar algumas das características que, segundo Melo, tornam a tarefa de identificar um documentário mais fácil. Em primeiro lugar, o processo do documentário vem com um senso de liberdade que não é encontrado na mesma intensidade em outros gêneros - mesmo com um roteiro, o produto final depende das filmagens e da montagem (Melo, 2002, p. 26). Ainda é possível caracterizar o papel do sujeito filmado, já que, com a falta de diálogos pré-postos e ensaiados, o argumento de um documentarista nasce a partir do que é dito durante a produção por seus personagens.

O que Melo apresenta como a característica fundamental para um documentário é “o fato de ser um discurso pessoal de um evento que prioriza exigências mínimas de verossimilhança, literalidade e o registro *in loco*” (Melo, 2002, p. 26). Apesar das imagens gravadas *in loco*, a autora reconhece que outros tipos de registros, como os arquivos de imagens e as reconstituições, podem ser utilizados em uma produção documental.

Apresentamos anteriormente que não é possível chegar a uma definição concreta sobre o documentário, mas isso não quer dizer que autores não formularam suas definições próprias sobre o gênero. O próprio nome “documentário” já carrega uma grande tradição que envolve movimentos estéticos, transformações históricas e uma forma narrativa própria. Ramos (2008) nos oferece uma definição da produção:

[...] uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. (Ramos, 2008, p. 22)

Assim como ocorre com o cinema de ficção, é raro que o espectador tenha de se perguntar se está assistindo uma narrativa fictícia. Considerando essa realidade, Ramos acredita que o documentário se sustenta em “duas pernas”: o estilo e a intenção. Com intenção, o autor se refere ao fato de que “[...] o documentário pode ser definido pela intenção de seu autor em fazer um documentário, na medida em que essa intenção cabe em nosso entendimento do que ela se propõe” (Ramos, 2008, p. 27).

Quando citamos o cinema de ficção, é importante lembrar que nem todo documentário é livre da ficcionalidade. Ramos cita o caso de *O Sanduíche*⁷, que se utiliza de recursos narrativos fictícios para enganar o público. O inverso também é verdadeiro: não é porque um filme se parece com a realidade que ele automaticamente pode ser caracterizado como documentário. É o caso de falsos documentários⁸, que reproduzem o estilo a partir de elementos já conhecidos pelo público, mas possuem narrativa inteiramente ficcional. Exemplos famosos de documentários falsos são *Holocausto Canibal*⁹ e as versões britânica e americana da série *The Office*¹⁰.

Durante o tópico, apresentamos alguns conceitos importantes para uma compreensão básica sobre o que é um documentário. O documentário representa, de alguma forma, a realidade, apresenta subjetividade e a voz do autor. Há, em vários dos textos que abordam o assunto, tentativas de definir por completo o que essa produção realmente representa no cenário audiovisual.

⁷ Documentário em curta-metragem lançado em 2000, dirigido por Jorge Furtado. Brinca com a ideia da audiência assistir a um filme ao vivo, enquanto ele ainda está sendo filmado. O elenco conta com Nélon Diniz, Janaína Kramer Morra, Milene Zardo e Felipe Monnaco. Disponível em: <https://www.documentario/videos/>.

⁸ Um *mockumentary*, nome dado a esse tipo de documentário falso, utiliza códigos formais e convenções do documentário e os subverte de forma crítica. Para a autora, o caso de *Holocausto Canibal*, por exemplo, é uma crítica direta à produção de *Nanook*, apresentado anteriormente como o primeiro documentário. (Jauregui, 2004)

⁹ Longa italiano que conta a história de quatro jovens assassinados durante uma viagem para a Floresta Amazônica. Na época, a equipe fez com que o elenco assinasse um contrato afirmando que não apareceriam em público durante um ano, para manter a ilusão de que suas mortes foram reais. Quando o diretor, Ruggero Deodato, foi acusado de assassinato, os atores quebraram o contrato para provar à justiça que ainda estavam vivos. O filme tornou-se infame por conta de mortes reais de animais no set de filmagem em nome do realismo.

¹⁰ Seguindo o estilo mais cômico dos documentários falsos, segue uma equipe de trabalho em uma empresa de papel sendo filmada no dia a dia para que a filmagem seja transformada posteriormente em um documentário.

Ramos (2008) apresenta, porém, uma subjetividade ainda maior: “Um documentário pode ser objetivo ou pouco claro, e continuar a ser documentário. Um documentário pode certamente mostrar algo que não é real e continuar a ser documentário” (Ramos, 2008, p. 30). É possível afirmar, portanto, que todo documentário é único em sua missão. Todos apresentam características estilísticas e até de conteúdo que se assemelham e tornam sua identificação mais fácil por parte da audiência, mas raramente um documentário será igual ao outro em todos os quesitos.

1.2.1 Aproximações e distanciamentos entre documentário e reportagem

A aproximação entre Jornalismo e documentário está no objetivo de “descrever e interpretar o mundo da experiência coletiva” (Melo, 2002, p. 27). Quando trata sobre a realidade nos dois cenários, a autora reforça que todo relato vem de um trabalho de organização de informações, o que significa que toda narrativa não apresenta a realidade de maneira fiel, mas a representa (Melo, 2002, p. 28). Para ela:

Dessa forma, mesmo configurando-se como um discurso sobre o real, documentários e reportagens não são reflexos, mas construções da realidade social. Ou seja, no documentário ou na reportagem não estamos diante de uma mera documentação, mas de um processo ativo de fabricação de valores, significados e conceitos. (Melo, 2002, p. 28-29)

Melo acredita que as imagens in loco e o discurso sobre o real são duas características que aproximam o documentário do Jornalismo. Porém, a autora acredita que não é um gênero que pertence propriamente ao Jornalismo em si:

Enquanto o jornalismo busca um efeito de objetividade ao transmitir as informações, no documentário predomina um efeito de subjetividade, evidenciado por uma maneira particular do autor/diretor contar a sua história. (Melo, 2002, p. 27)

Mesmo colocando a objetividade jornalística como a justificativa que comprova que o documentário não é um gênero jornalístico, a autora afirma que a objetividade e imparcialidade no Jornalismo são questionáveis, já que, apesar da importância de informar de maneira fidedigna, a total imparcialidade é “praticamente impossível de ser alcançada” (Melo, 2002, p. 29). No documentário, a busca incansável pelo relato objetivo não é de alta necessidade, e a parcialidade existe dentro das narrativas. É uma obra pessoal, e, para a autora, é impossível que o autor esconda-se:

O documentarista não precisa camuflar a sua própria subjetividade ao narrar um fato. Ele pode opinar, tomar partido, se expor, deixando claro para o espectador qual o ponto de vista que defende. Esse privilégio não é concedido ao repórter, sob pena de ser considerado parcial, tendencioso e, em última instância, de manipular a notícia. (Melo, 2002, p. 29)

A autora ainda destaca alguns elementos que diferenciam as produções. A escolha de imagens para um telejornal está focada em planos mais monótonos, enquanto as imagens em documentários são “bem elaboradas, sofisticadas, como no cinema” (Melo, 2002, p. 32). Melo ainda elenca a estrutura da narrativa, quando o telejornalismo faz com que o narrador de um fato esteja sempre “preso a um corpo”, enquanto no documentário os relatos não necessitam de uma voz exterior para que a associação entre eles possa ser coerente.

A subjetividade, citada por Melo, pode ser questionada como um argumento para justificar a diferenciação entre as duas produções. Há a defesa de que a subjetividade - uma das características que auxiliam na tarefa de identificar o que é um documentário - também está presente em determinadas reportagens. Portanto, a discussão sobre as aproximações e diferenças perpassa por argumentos sobre a subjetividade e a objetividade dentro do Jornalismo (Xavier, 2011, p. 85).

É possível elencar elementos jornalísticos utilizados na produção de um documentário, como “a entrevista e as formas de interação entre o realizador da reportagem/documentário e as temáticas abordadas” (Xavier, 2011, p. 86). Ainda, não há a possibilidade de encontrar a verdadeira gênese do documentário e do telejornalismo, e as práticas de ambos possuem relação com um longo processo de desenvolvimentos tecnológicos e históricos. Xavier (2011) fala sobre um telejornalismo que tem origem no cinema de atualidades:

Para alguns autores [DARIN (2006), NICHOLS (2005)], deste cinema de atualidades derivou o documentário, especialmente a partir da prática da montagem. A necessidade de equipamentos específicos (câmeras mais leves, gravadores de som sincrônico portáteis) para produção noticiosa de televisão também teria influenciado a produção documental. A nova realidade de produção para a televisão oferece novas possibilidades e facilidades para a produção de documentários. (Xavier, 2011, p. 87)

Refletimos sobre as aproximações entre o documentário e o Jornalismo considerando que nem toda produção que utiliza-se dos elementos jornalísticos é, por si só, uma produção jornalística. Documentários utilizam estruturas narrativas e temáticas muito semelhantes às reportagens televisivas, mas somente essas semelhanças não são suficientes para definir todo documentário como fruto do Jornalismo.

1.3 PLATAFORMIZAÇÃO DO JORNALISMO

A estrutura do cenário digital faz com que as notícias circulem de maneira livre, única, sem relação com o que é proposto por meios tradicionais, como os jornais impressos, a televisão ou a rádio (Mattos, 2021, p. 2). Essa informação, apesar de livre no sentido de produção - todo mundo pode fazer, todo mundo pode consumir - ainda possui amarras relacionadas à curadoria algorítmica da plataforma em que o conteúdo foi publicado:

Assim, a dependência das plataformas é um fator considerável não apenas no processo de circulação das notícias, mas na própria forma como o conteúdo é criado e produzido (Nielsen & Ganter, 2018). Os medias jornalísticos, que dominaram o processo de curadoria do conteúdo durante todo o século XX, hoje se veem em uma nova relação no processo de produção, circulação e monetização do conteúdo disponibilizado. (Mattos, 2021, p. 2)

Esse cenário compreende as mudanças das últimas décadas no Jornalismo, com o domínio das plataformas em termos de audiência (Kalsing, 2021, p. 34). Como é lá em que o público está, os jornalistas precisam repensar suas práticas e a estrutura dos seus conteúdos para que possam continuar no mercado de trabalho. Nesse sentido, quando são abandonadas as estruturas tradicionais da profissão, as plataformas digitais funcionam como os editores de conteúdo, ditando o que funciona ou não, e o que vai atrair mais visualizações, através da distribuição, hospedagem e monetização (Kalsing, 2021, p. 35).

Nicoletti e Figaro (2022) destacam que as mudanças do Jornalismo estão relacionadas diretamente com a insegurança que a profissão passou a sentir a partir da crise da bolha da internet, no começo dos anos 2000. O avanço digital causou transformações e aumentou o descrédito do Jornalismo. Para as autoras:

Se a precarização das condições de trabalho é uma constante na profissão, na atualidade, o trabalho plataformizado apresenta uma cisão a práticas tradicionais da imprensa, demanda a adoção de novas gramáticas comunicacionais e amplia a polivalência, a flexibilidade, a rotatividade, os baixos salários, a intensificação do ritmo de trabalho e a ampliação das horas diárias trabalhadas, na maioria das vezes sem qualquer contrato e sem reconhecimento de direitos trabalhistas (Nicoletti; Figaro, 2022, p. 2)

A presença de notícias nas plataformas possui uma vantagem: o Jornalismo possui o potencial de atingir um número muito maior de pessoas, com um conteúdo que demanda um esforço menor dos produtores. Em contrapartida, há consequências como a “diminuição do valor da marca, ausência de controle e acesso a dados sobre o público-alvo e migração da receita publicitária para outros veículos ou mesmo para a própria plataforma” (Kalsing, 2021, p. 35).

[...] para convencer os veículos a aderir o formato, a plataforma oferece opções de monetização, formatos interativos e rápido carregamento, além de dados sobre o comportamento da audiência. Mas, como contrapartida, requer que os veículos passem por um processo de adaptação do conteúdo antes que ele seja veiculado. Por exemplo: a plataforma exige que os veículos personalizem *templates* - aqui entendido como um modelo visual padronizado de uma página - que reflitam a identidade visual do Facebook e que os conteúdos tenham uma URL própria no site do veículo na web. (Kalsing, 2021, p. 36)

Nesse sentido, ainda que as plataformas ofereçam vantagens operacionais e uma possibilidade de ampliação do alcance dos conteúdos, esse processo de adesão não ocorre de forma neutra. À medida que os veículos passam a adaptar processos às exigências técnicas e comerciais das plataformas, se estabelece uma relação de dependência estrutural.

Mattos (2021) destaca que a dependência nas plataformas tem relação direta com as ferramentas utilizadas para interpretar as opiniões dos usuários sobre o conteúdo que recebem em excesso. As adaptações necessárias para a popularização do conteúdo jornalístico fazem com que a plataforma se torne um intermediário entre a notícia e a audiência (Mattos, 2021, p. 7). Os veículos responsáveis pelo conteúdo abrem mão de informações relevantes sobre a circulação e o desempenho das notícias publicadas, e terceirizam esse serviço para as plataformas (Matos, 2021, p. 37).

Os dados demonstram que o Jornalismo já é dependente das plataformas. Nicoletti e Figaro (2022) utilizam os dados da pesquisa Perfil do Jornalista Brasileiro 2021 para dar uma dimensão do trabalho dos jornalistas na internet. Segundo a pesquisa, 61,5% dos trabalhadores de mídia já atuavam em veículos online em 2021. Para as autoras, no jornalismo a plataforma colabora para a “[...] precarização dos vínculos de trabalho e o redesenho das rotinas produtivas, muda os processos de trabalho e dá prevalência às lógicas da monetização das audiências” (Nicoletti; Figaro, 2022, p. 4).

Além disso, a própria existência de uma “redação virtual” como prática jornalística colabora para a precarização do trabalho. Nicoletti e Figaro (2022) apontam para uma crescente nas redações virtuais no período da pandemia do Covid-19, em que não era possível manter arranjos de trabalho presenciais. Porém, mesmo com o passar dos anos, a virtualidade do trabalho se tornou uma realidade para as equipes, e os aplicativos passaram a ter adaptações para facilitar as funções jornalísticas. As autoras apontam para esse cenário como algo que pode ser positivo, “mas densifica e acelera o ritmo do trabalho com múltiplas atividades concomitantes, expõe ainda mais o profissional, reduz o número de trabalhadores

nas equipes, torna mais barato o custo de produção para as empresas repassando-os para os profissionais” (Nicoletti; Figaro, 2022, p. 5).

Compreender a plataformização do Jornalismo por completo parece uma tarefa impossível até o momento. Há muito que ainda não se compreende sobre a estrutura das plataformas digitais, em especial aquilo que elas ainda não querem mostrar ao público. É possível encontrar ambiguidades significativas no que diz respeito ao objetivo dessas empresas quando o assunto é o Jornalismo:

Se por um lado há muitas empresas jornalísticas migrando suas operações para a Internet e até mesmo redefinindo a forma de produzir notícia para se adaptar às exigências do meio digital, por outro lado conhece-se as grandes corporações do mercado de plataformas digitais, mas não seus verdadeiros objetivos. Essas empresas fazem crer que seu principal propósito é conectar pessoas e organizações em prol do coletivo, mas é preciso reconhecer e evidenciar que elas atuam principalmente com vistas ao lucro. E esse lucro é baseado tanto na apropriação de enormes conjuntos de dados fornecidos pelos internautas, como no direcionamento do fluxo de informações que circulam na Internet e o controle sobre o que o usuário poderá encontrar ou não em tais plataformas. (Kalsing, 2021, p. 42)

Cada plataforma determina o que é relevante, o que pode e não pode ser feito dentro de sua estrutura e quais são os conteúdos que performam melhor. É importante, portanto, para a pesquisa, que tenhamos uma compreensão mais clara sobre a estrutura do *Youtube* e como ele determina a monetização e a proibição dos seus conteúdos, para que, posteriormente, possamos também compreender o que leva os jornalistas a produzirem seus documentários de determinadas maneiras dentro da plataforma.

Em uma discussão inicial sobre a plataformização relacionada diretamente com o *YouTube*, Ferreira e Sales Júnior (2025) apontam para canais de televisão que se utilizam das redes sociais, e principalmente do *YouTube*, para divulgar conteúdos. Ao analisar a presença da Record TV no site, os autores consideram que a plataformização se tornou extremamente importante para a propagação de notícias. “Verifica-se que o *YouTube* se mostrou um terreno de prosperidade para a fundamentação da inteligência coletiva (Lévy, 2003) e apresentou-se também como um lugar de visibilidade para novas práticas jornalísticas e do telejornalismo” (Ferreira; Sales Júnior, 2025, p. 1).

Porém, considerando a realidade da pesquisa, é relevante considerar que o *YouTube* não tem a função somente de abrigar vídeos produzidos para outros ambientes, mas possui influência direta na maneira como determinados conteúdos são feitos, e há uma grande quantidade de vídeos alocados e produzidos exclusivamente para o site. Por isso, reforçamos a importância de compreender as lógicas da plataforma em si antes de analisar as produções.

1.4 YOUTUBE: CRIAÇÃO, EVOLUÇÃO E ONDE ENTRA O JORNALISMO

O repositório de vídeos *Youtube* foi criado em 14 de fevereiro de 2005 por Jawed Karim, Steven Chen e Chad Hurley, ex-colegas de trabalho que buscavam formas eficazes de compartilhar cenas gravadas em uma festa e transmissões da televisão com os amigos, sem que precisassem enviar os vídeos de forma particular para cada uma das pessoas - por e-mail, por exemplo. Em abril do mesmo ano, Jawed Karim compartilhou o primeiro vídeo registrado na plataforma, um registro em uma visita ao zoológico (Forbes Brasil, 2020). Atualmente, a publicação de 18 segundos conta com mais de 350 milhões de visualizações¹¹.

A matéria da Forbes Brasil em comemoração aos 15 anos da plataforma publicada em 2020 cita que a ideia não era original, e que já existiam outros sites em funcionamento com a mesma proposta. O Vimeo, por exemplo, foi lançado alguns meses antes, em dezembro de 2004, e também funcionava como um repositório de vídeos. O diferencial do *Youtube*, porém, era a facilidade ao fazer publicações e a possibilidade de ter acesso ao número de visualizações, ferramenta que chamou a atenção de marcas que enxergaram na plataforma uma possibilidade de aumentar as vendas, chegar a públicos maiores e poder dimensionar a repercussão dos seus conteúdos (Forbes Brasil, 2020).

O primeiro vídeo a chegar à marca de 1 milhão de visualizações em um cenário global foi publicado em setembro de 2005, uma publicidade da *Nike* estrelando Ronaldinho Gaúcho (Forbes Brasil, 2020). Nos vinte anos da criação do *Youtube*, o simples milhão tornou-se superado diante da lista de vídeos mais viralizados da plataforma. Atualmente, o vídeo destinado ao público infantil “Baby Shark Dance”¹², publicado originalmente no canal *Pinkfong Songs for Children*, conta com mais de 15 bilhões de visualizações no total. Ainda é interessante apontar que os dez vídeos mais acessados até o momento são de música (Remessa Online, 2025).

Com o crescimento acelerado da plataforma, os criadores encontraram dificuldades para manter o funcionamento sem apoio financeiro de outras empresas. No final de 2005, a Sequoia Capital aportou o site em 3,5 milhões de dólares. Essa não seria a última vez em que uma grande empresa colocava seus olhos no *Youtube*. No mesmo ano, o Google também havia lançado um repositório, o *Google Video*, mas não obteve grandes resultados com o público. Diante do fracasso, a empresa comprou o *Youtube* por 1,6 bilhões de dólares em

¹¹ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jNQXAC9IVRw>

¹² Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XqZsoesa55w>

novembro de 2006, sem tentar agregar as duas plataformas, mantendo o funcionamento do site como era antes da mudança (Britannica, 2025).

Em 2024, a plataforma divulgou dados do ano anterior que revelaram que o *Youtube* foi a plataforma mais utilizada pelos brasileiros mensalmente. Em um cenário mundial, é o segundo site mais acessado do mundo, perdendo para o Google - o que, é claro, não representa uma grande perda para a plataforma, considerando que os dois sites pertencem ao mesmo grupo. No ano de 2023, o número de usuários brasileiros no *Youtube* passava dos 140 milhões (Forbes Brasil, 2023). Em 2024, a grande procura por aparelhos de televisão Smart foi apontada pela plataforma como um grande motivador para o crescimento de usuários, considerando que pelo menos 75 milhões de pessoas assistem vídeos no site utilizando a televisão (Forbes Brasil, 2024).

Diante de tamanha popularidade da plataforma e a já citada facilidade para a publicação de conteúdos sem conhecimentos especializados sobre tecnologia, o *Youtube* tornou-se um espaço disponível e viável para produtores de conteúdo de diversos setores da mídia. A estrutura do site e o modo como sua eficácia é comprovada para a publicidade fazem com que empresas repensem a forma de produzir e divulgar seus conteúdos audiovisuais (Missão, 2024).

O Jornalismo não escapa deste cenário. Diante de reflexões sobre o Jornalismo como um espaço de interação entre jornalistas e o público no aspecto digital, empresas jornalísticas precisam pensar em estratégias para trazer o Jornalismo ao *Youtube* e conquistar novos públicos, além de convencer públicos antigos a migrar de plataformas para acessar as notícias. O *Youtube* representa, para essas empresas, uma possibilidade de inovação desafiando os padrões tradicionais de produção, consumo e divulgação. As ferramentas de comentários, republicação e recomendação também facilitam a interação entre as duas partes do processo comunicacional (Burgess; Green, 2009, p. 19).

Albertini e Pereira afirmam que o ano de 2009 foi significativo para a produção de conteúdos considerados profissionais na plataforma, com jornalistas utilizando do site como um repositório de matérias produzidas (Albertini; Pereira, 2018, p. 2). A partir daí, profissionais passaram a deixar seus veículos de comunicação para investir em carreiras no *Youtube*. Para os autores, os jornalistas que seguiram essa carreira ainda seguem critérios de noticiabilidade como a visualidade, o dia noticioso e a amplificação, apresentados por Traquina (2013).

Outros autores (Lobo, 2020) apontam para a criação da ferramenta “Partner Program”, em 2007, como o momento em que a profissionalização do conteúdo começou a ser notada de

forma mais significativa. O programa permite que ganhos publicitários sejam distribuídos aos criadores de acordo com a quantidade de visualizações que seus vídeos recebem, abrindo a possibilidade para a monetização dos canais.

Tellaroli e Frison (2021) apontam para o canal *MyNews* como o primeiro exclusivamente dedicado à publicação de notícias feitas para o *Youtube* no Brasil. A ideia surgiu de Antônio Tabet, responsável por outros canais, e Mara Luquet, jornalista que, antes de trabalhar com o *Youtube*, trabalhava para o Grupo Globo. A equipe era majoritariamente formada por jornalistas saídos recentemente de grupos de mídia tradicionais (Tellaroli; Frison, 2021, p. 8). O canal foi criado em 2018, e no mesmo ano recebeu investimento da plataforma por meio de um fundo do Google¹³ voltado para o Jornalismo Online. Atualmente, o canal conta com mais de um milhão de inscritos.

Parecem existir, dentro dos estudos sobre o *Youtube*, duas visões predominantes sobre a plataforma. Há quem pense que é uma maneira de quebrar vínculos com os grandes veículos midiáticos, permitindo que qualquer pessoa possa publicar seus conteúdos com pouco custo e com a possibilidade de grande retorno por parte do público (Tellaroli; Frison, 2021). Mas também há quem enxergue o *Youtube* como uma plataforma com liberdade em excesso, que faz com que notícias falsas sejam compartilhadas com facilidade, capazes de enganar mais pessoas em pouco tempo (Ferreira, 2022). As duas coisas podem ser verdade ao mesmo tempo. Há conteúdo falso desenfreado sendo publicado no site todos os dias e ganhando visibilidade, ao mesmo tempo em que jornalistas sem espaço no mercado de trabalho tradicional encontram uma maneira de monetizar seu trabalho a partir de uma ferramenta de simples acesso.

Em texto para o Observatório da Imprensa publicado em novembro de 2024, Missão aponta para a necessidade de adaptação dos conteúdos para o *Youtube*, mesmo que sejam retirados na íntegra de telejornais ou de outras mídias já existentes. Para o autor:

Isso implica considerar elementos como a verificação de métricas de desempenho, que determinam impreterivelmente o engajamento, retenção, audiência e distribuição do conteúdo. Mesmo os roteiros tradicionais de TV estruturam o telejornal, definindo a sequência das notícias, duração de reportagens, ordem de entrevistas e inclusão de elementos visuais e sonoros, guiando a produção e execução do programa. A adaptação do conteúdo às métricas de desempenho influenciam na classificação, recomendação e a distribuição. Sendo assim, o roteiro de telejornal, embora mantenha

¹³ A Google News Initiative Local Lab possui o objetivo de auxiliar organizações de pequeno e médio porte que produzem conteúdo jornalístico original para a internet. Segundo o site, o foco é melhorar a infraestrutura digital, a maneira como o público se relaciona com o conteúdo e oferecer suporte técnico para as equipes (Google News Initiative, 2026).

semelhanças na sua construção e sua importância na organização, deve ser adaptado para incorporar as características e demandas do ambiente digital. (Missão, 2024)

Neste estudo, consideramos que o *Youtube*, em seu modelo atual, é mais do que um repositório de vídeos. As métricas utilizadas pela plataforma para ditar o desempenho dos conteúdos e a maneira como eles são recebidos pelo público é relevante para compreender a maneira como jornalistas atuam e adaptam seus vídeos para conseguir lucro e visibilidade, a partir dos moldes dispostos pelo site de diversas maneiras - diretrizes, regras e denúncias.

Pensando no objetivo da pesquisa de analisar o que é apresentado como documentário jornalístico de crime no *Youtube*, torna-se necessário compreender como funcionam as diretrizes de conteúdo do site e como elas podem afetar esses produtos, durante a produção e após a publicação, compartilhamento e recepção por parte do público. É preciso achar, nas brechas das regras propostas pela plataforma, quais são as atitudes tomadas para garantir que um conteúdo seja recebido e possa, principalmente, permanecer no site.

1.4.1 Diretrizes de conteúdo do *YouTube*

Para compreender o funcionamento das ferramentas e regras do *Youtube* e como elas se relacionam com os conteúdos analisados posteriormente, a pesquisa se apoia em três documentos essenciais: as Diretrizes da Comunidade¹⁴, as Políticas de Monetização¹⁵ e as Diretrizes de Conteúdo Adequado para Publicidade¹⁶. Todos os documentos foram publicados pela própria plataforma e disponibilizados tanto para usuários comuns quanto para criadores de conteúdo do *Youtube*.

Segundo a página de Suporte do Google, as Diretrizes da Comunidade foram criadas para tornar o site um ambiente seguro para usuários e criadores, definindo que tipo de conteúdo é permitido. Elas são definidas a partir de parcerias com especialistas e criadores de conteúdo da própria plataforma, e, segundo o site, cada nova regra é testada antes de ser implementada de forma definitiva.

A plataforma afirma que, por conta do alto volume de vídeos publicados por minuto, utiliza uma mistura de pessoas e de aprendizado de máquina para detectar conteúdos que não se enquadram nas diretrizes e podem ser excluídos do site. Ainda é utilizada a denúncia por parte dos usuários, disponibilizada como uma aba em todos os vídeos. Há uma central responsável pela detecção de tendências que dizem respeito a conteúdo inadequado, treinada

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/policies/community-guidelines/>

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/howyoutubeworks/policies/monetization-policies/>

¹⁶ Disponível em: <https://support.google.com/youtube/answer/6162278?hl=pt-br>

para que esses vídeos sejam prevenidos antes que sua publicação seja efetivada. As regras são válidas para os vídeos, comentários, títulos e miniaturas.

É importante ressaltar que as diretrizes funcionam como sugestões ao produtor de conteúdo, e as consequências ao não segui-las só são sentidas após a publicação do vídeo. Portanto, não é possível tratar a plataforma como produtora própria de conteúdo. As regras dizem mais respeito à existência do *Youtube* como repositório de vídeo, já que a plataforma pode escolher quais conteúdos permanecem publicados, e não os que são produzidos em um primeiro momento.

Aqui, entra um termo relevante para o estudo: a permissão de conteúdo EDCA. A sigla significa “Educativo, Documental, Científico ou Artístico”. Conteúdos que se auto-intitulam como EDCA são permitidos a partir de análise feita pelo aprendizado de máquina da plataforma. As regras¹⁷ seguem alguns critérios, como a adição de fatos básicos sobre o conteúdo sendo mostrado, a clareza sobre o fato de que os conteúdos apresentados não são moralmente corretos ou o desencorajamento explícito dos atos expostos no vídeo.

As categorias de conteúdos considerados como impróprios para divulgação na plataforma são: (1) Spam e práticas enganosas, (2) Conteúdo sensível, (3) Conteúdo violento ou perigoso, (4) Produtos regulamentados e (5) Desinformação. Considerando a natureza do recorte dos vídeos desta pesquisa, o item 3 se torna relevante em especial¹⁸. Analisa-se o tópico sobre conteúdo explícito ou violento.

As diretrizes sobre conteúdo violento dizem respeito aos vídeos que demonstram filmagens, áudios ou imagens que envolvam cenas de violência ou conteúdo explícito. Os cenários identificados na lista disposta pela plataforma são cenas de acidentes, cenas derivadas de ataques terroristas, ataques físicos, roubo ou tortura, além da gravação de fluidos como o sangue. É importante ressaltar que os conteúdos são analisados a partir do seu contexto, e são instantaneamente removidos se for identificada a intenção de chocar os espectadores.

Quando os conteúdos são publicados com um contexto adicional, como imagens explícitas utilizadas em uma reportagem que explique o material, o site adiciona uma restrição de idade ao vídeo. Para tal, é necessário que o criador deixe explícito no título, no próprio

¹⁷ Disponível em: <https://support.google.com/youtube/answer/>

¹⁸ Originalmente, a pesquisa também analisaria um dos tópicos do item 2 que diz respeito à linguagem imprópria, a partir da constatação de que títulos dos documentários encontrados durante levantamento censuraram palavras como morte e assassinato. Porém, diante da leitura das diretrizes, este tópico em especial diz respeito à linguagem sexualmente explícita e imprópria para menores de 18 anos. Portanto, para a análise, os títulos censurados entram na categoria de conteúdo violento.

vídeo ou na imagem de capa que o conteúdo faz parte da exceção EDCA. Também há exceção para casos em que as imagens estão censuradas ou camufladas.

O documento ainda indica que os conteúdos denunciados ou detectados com conteúdo violento ou explícito serão removidos e o criador será avisado. Em casos da primeira violação das regras, o canal recebe um alerta sem maiores penalidades. Após três alertas em um período de três meses, o canal pode ser encerrado. Um único erro grave ou um canal dedicado exclusivamente para a violação dessa regra em específico também podem causar o encerramento do canal. Em 2020, por exemplo, mais de 7,8 milhões de canais foram excluídos da plataforma pela violação das diretrizes. 34,7 milhões de vídeos foram removidos no mesmo ano, e quase 3 milhões desses conteúdos eram de canais brasileiros (Alecrim, 2021).

As Políticas de Monetização dizem respeito aos canais que fazem parte do Programa de Parcerias do *Youtube*, quando os vídeos recebem a possibilidade de gerar receita. As regras para aplicação da monetização dizem respeito à concordância às diretrizes de conteúdo e a limites de qualificação. Jornalistas que pretendem monetizar seus conteúdos precisam ter pelo menos mil inscritos e quatro mil horas de exibição validadas em um ano. Se um vídeo quebrar as regras da comunidade, terá limite de exibição e de anúncios.

As Diretrizes de Conteúdo Adequado para Publicidade são uma versão estendida do conteúdo permitido para monetização. Nesta pesquisa, observamos alguns elementos importantes. A utilização de linguagem obscena - como palavrões - é permitida quando “disfarçada”. Durante o levantamento, por mais que isso não esteja explícito nas diretrizes como necessário, foram observados títulos que utilizam números para disfarçar termos como morte (M0RT3) ou serial killer (S3R14L K1LL3R).

O conteúdo violento é abordado com maior profundidade nesse documento. É permitido conteúdo que apresente a cobertura de fatos que envolvam a violência, como tiroteios ou ataques, desde que com exibição limitada ou nula dos conteúdos. É aqui que a plataforma cita o Jornalismo por nome:

Se você mostrar conteúdo violento em um contexto jornalístico [...], o contexto adicional é importante. Por exemplo, se um vídeo inclui notícias sobre uma situação violenta, como reportagens sobre um ataque terrorista, ele pode se qualificar para gerar receita. (Support Google, 2025)

Outro tópico interessante das diretrizes diz respeito a conteúdos polêmicos que podem chocar o espectador. Os exemplos citados pelo site são o abuso infantil, abuso sexual, violência doméstica e o assédio sexual. Novamente, são permitidos conteúdos como

coberturas jornalísticas que abordam tópicos sensíveis e polêmicos desde que não existam representações explícitas ou detalhadas dos fatos.

Os documentos que abordam as diretrizes de conteúdo e a publicidade e monetização dos canais são curtos e não abordam de maneira aprofundada o que é considerado como conteúdo plenamente jornalístico. Para esta pesquisa, portanto, abordaremos esses tópicos considerando o que foi apresentado: a necessidade de contexto adicional, estruturas como reportagens e notícias e a utilização não explícita de vídeos, imagens e palavras que possuem relação com a violência - um dos tópicos mais abordados nos vídeos encontrados no levantamento descrito posteriormente.

1.4.2 Questões sobre o algoritmo

Durante a observação posterior dos documentários encontrados no *YouTube*, são analisados fatores sobre a conformidade com o algoritmo da plataforma por parte dos criadores. Portanto, busca-se descrever, de acordo com o que está disponível, como o algoritmo funciona. A experiência de qualquer indivíduo que esteja conectado é determinada pelas estruturas de algoritmos (Winques; Longhi, 2022). Motores de busca, instrumentos de recomendação, *machine learning* e o funcionamento de redes sociais estão baseados nesses mecanismos, e, segundo as autoras, os algoritmos vão além do instrumental, e “tornaram-se vetores sociais e constituidores de sentidos, pois tensionam e são tensionados pelas dinâmicas sociais estabelecidas na web” (Winques; Longhi, 2022, p. 152).

Segundo as autoras:

Os algoritmos, especialmente os de aprendizagem de máquina, fazem classificações por meio de formas e conjuntos de modelos variados: histórico de navegação, informações geográficas, sexo, idade, comportamento, preferências políticas, profissão, rendimento, trabalho, informações temporais etc. Outras análises contam dias da semana de acesso aos conteúdos, intervalos de tempo, permanência, engajamento, assiduidade, frequência etc. - um sistema de sinais construído com base nas informações resultantes da interseção de estratégias sociais, culturais, políticas, econômicas e informativas. (Winques; Longhi, 2022, p. 158)

Sobre o algoritmo, dois elementos são relevantes. O primeiro é a própria aprendizagem de máquina. Winques e Longhi (2022) indicam que, nesse processo, as funções são desempenhadas pelo algoritmo, o que significa que a ação humana termina na elaboração dos códigos e suas atualizações, e a máquina consegue agir a partir dos *inputs* de forma mais independente posteriormente.

O segundo elemento diz respeito ao reconhecimento de fatores sobre o público. Um indivíduo deixa a sua marca no ambiente digital, um rastro guiado a partir de tudo o que ele já viu e interagiu. Portanto, quanto mais tempo uma pessoa passa interagindo com uma plataforma ou site, mais o algoritmo consegue identificar questões como suas preferências e comportamentos frequentes.

Fisher (2023) indica que o aprendizado de máquina surgiu como um sistema criado para filtrar a caixa de spam de e-mails. Após a evolução do mecanismo, grandes empresas, em especial o *Google*, contrataram profissionais para criar uma variação da função original do *machine learning*. “Em vez de identificar spam, eles iam construir máquinas que aprenderiam exatamente quais combinações de textos, imagens e sons nos ajudariam a ficar passando a barra de rolagem” (Fisher, 2023, p. 146).

Kapinos (2024) indica que, em termos simples, o algoritmo do *YouTube* é um sistema de recomendação de vídeos, e é o responsável por determinar quais são os vídeos que aparecem na página inicial de um usuário ou o conteúdo que vem logo na sequência quando alguém já está assistindo a algo. Há elementos complexos ao estudar o algoritmo da plataforma: ele está em constante mudança e nem tudo sobre seu funcionamento é revelado.

Os pontos considerados relevantes para o algoritmo passam por atualizações desde os princípios da plataforma. Bilenko (2025) aponta para a primeira atualização em 2008, quando o fator determinante era o número de visualizações do vídeo. Quanto maiores as *views* de um vídeo, maior também era a chance de recomendação para outros usuários. O autor considera que isso aumentou significativamente a presença de conteúdos *clickbait* na plataforma. Conteúdos *clickbait* são aqueles que utilizam elementos atraentes, como chamadas ou imagens, para conduzir o usuário a engajar com o vídeo, mesmo que a mensagem final não corresponda ao que foi indicado inicialmente (Meireles; Nascimento, 2025). No *YouTube*, isso pode acontecer por meio de títulos ou miniaturas enganosas.

Ainda em 2012, chegou outra atualização. Agora, o importante era o tempo de permanência em um vídeo (Bilenko, 2025). Ou seja, quanto mais tempo uma pessoa passava assistindo a um conteúdo, mais ele seria recomendado. Isso fez com que criadores de conteúdo comessem a pensar mais no envolvimento do público e em prender a sua atenção para que ficassem cada vez mais tempo assistindo ao vídeo.

O número de impressões e engajamento do conteúdo passou a ser o ponto mais importante para o algoritmo do *YouTube* em 2016. Isso significa que um vídeo seria recomendado com maior frequência se tivesse um número maior de curtidas, comentários e inscrições vindas diretamente do conteúdo (Bilenko, 2025). Na ocasião, canais que já tinham

maior audiência e frequência de um bom resultado eram favorecidos, enquanto outros criadores dependiam de fatores de viralização para que seus conteúdos fossem impulsionados pela plataforma.

Em 2019, após diversas violações de políticas internas da plataforma por criadores de conteúdo, Bilenko (2025) indica que o foco da atualização do algoritmo passou a ser a remoção de conteúdos, e não a sua recomendação. Foi a partir daí que a plataforma aprofundou suas diretrizes referentes ao combate à desinformação e à violência, fazendo com que conteúdos fossem excluídos do site e seus criadores perdessem a monetização.

Entre 2023 e 2024, Bilenko (2025) aponta que ocorreu a atualização mais recente do algoritmo, com influência direta da inteligência artificial e da personalização. Essa atualização determina que cada pessoa recebe uma seleção de vídeos recomendados com base fatores individuais de comportamento na plataforma: a taxa de cliques, o tempo de permanência, o número de vídeos que uma pessoa assistiu em um canal, o quão recentemente alguém assistiu um conteúdo sobre aquele determinado assunto, o histórico de pesquisas e as características demográficas e geográficas do usuário.

Kapinos (2024) indica que há três elementos determinantes considerando a atualização do algoritmo do *YouTube*: o primeiro é o tempo de permanência. Se em anos anteriores esse tempo considerava uma grande quantidade de pessoas para a recomendação de conteúdos, agora a quantidade de tempo que uma pessoa em específico passa assistindo a um conteúdo faz com que vídeos semelhantes sejam recomendados exclusivamente para ela.

Outro fator apontado pela autora é a relevância da pesquisa. Ou seja, quando um usuário pesquisa sobre um assunto em específico, a ordem de vídeos mostrados para ela está diretamente relacionada com o que ela está procurando. Esse fator leva em consideração interesses pessoais do espectador e seus hábitos de busca dentro do site.

O terceiro elemento é o engajamento, que volta a ser relevante para a recomendação. Quanto mais uma pessoa curte, comenta e compartilha conteúdos sobre um assunto, mais esse assunto vai voltar a aparecer em forma de novos vídeos na página inicial. Novamente, agora o foco está na personalização, e não no comportamento de vários usuários ao mesmo tempo como determinante para o algoritmo. Bilenko (2025) ainda aponta que é esse engajamento que faz com que o *YouTube* filtre o canal e os conteúdos que um usuário marcou como “Não estou interessado”, ferramenta presente na plataforma.

Bilenko (2025) divide o funcionamento do algoritmo em algumas frentes dentro do site. A página inicial, por exemplo, é o primeiro contato de um usuário com a plataforma. Particularmente, as recomendações feitas dentro desse ambiente são determinadas a partir de

elementos como tópicos populares, inscrições do usuário e o histórico de visualizações. É aqui que, geralmente, aparecem vídeos viralizados, dependendo dos interesses do espectador.

Os vídeos sugeridos, que ficam no lado direito da tela enquanto uma pessoa está assistindo a um conteúdo e que servem como recomendações, e também como influência para que o usuário permaneça no site, são determinados a partir da semelhança com o conteúdo atual, o tempo que uma pessoa gastou assistindo ao vídeo e as produções que receberam engajamento por parte de outras pessoas que assistiram ao conteúdo atual.

O algoritmo de pesquisa, em específico, está relacionado com atitudes tanto do usuário quanto do criador de conteúdo para que o vídeo seja recomendado. O ranqueamento desses conteúdos na aba de busca está diretamente ligado às palavras-chave, *tags* e a descrição que o criador utiliza ao publicar o vídeo no *YouTube*, além do que o autor chama de “autoridade da fonte” (Bilenko, 2025) e o nível de engajamento do usuário com conteúdos semelhantes nos tempos mais recentes considerando quando a pesquisa foi realizada. Ao entender como funciona o algoritmo da plataforma, também é necessário dar clareza para um dos elementos da busca de conteúdos que faz parte desta pesquisa. Para realizar o levantamento, foi utilizada uma conta do *YouTube* que ainda não possuía histórico de busca, visualização e interação com conteúdos. Isso garante menor personalização do algoritmo e, por consequência, fez com que conteúdos que geralmente não seriam recomendados na conta pessoal da autora fossem utilizados como base para a pesquisa.

1.4.2.1 Críticas ao algoritmo do *YouTube*

Fisher (2023), ao descrever diferentes sistemas de algoritmo de redes sociais e plataformas de *streaming*, vê no algoritmo do *YouTube* o “maior conjunto de dados sobre preferências de público que já se montou” (Fisher, 2023, p. 148). Isso se dá pelo acompanhamento atento de todas as ações do usuário, desde o primeiro vídeo que ele assiste quando entra no site, até o tempo que ele passa assistindo e quais são os padrões por trás dos vídeos que uma pessoa seleciona após o fim de um conteúdo.

O autor indica que a recomendação de vídeos chega em níveis cada vez mais estimulantes de conteúdo, para impedir que o usuário saia do site. Ao assistir a vídeos sobre bicicletas, Fisher (2023) começou a receber recomendações de conteúdos que, em outros momentos, não assistiria, como corridas profissionais e vídeos técnicos sobre novos modelos. Ao passar ainda mais tempo assistindo a esses novos vídeos, as recomendações passaram a ficar cada vez mais extremas, passando por manobras e acidentes de trânsito associados com bicicletas, o ponto de interesse inicial.

Guillaume Chaslot é apontado por Fisher (2023) como um dos programadores responsáveis pela tecnologia de *machine learning* no *YouTube*. Ele indica que o francês também notou hábitos estranhos durante a evolução do algoritmo. Por meados de 2012, os homens passavam 40% mais tempo assistindo a vídeos no *YouTube* do que mulheres, o que fez com que o algoritmo começasse a dar preferência para conteúdos relacionados com a figura masculina. Porém, os vídeos não possuíam relação com elementos estereotipadamente masculinos, como jogos *online* ou esportes. Chaslot notou o impulsionamento cada vez mais frequente de conteúdos que tinham como mensagem principal o ódio contra mulheres (Fisher, 2023).

O programador ainda notou que o algoritmo parecia recomendar conteúdos machistas para homens mais jovens, e os cliques pareciam se direcionar a pessoas que não possuíam opiniões formadas sobre o assunto. Em outros momentos, os conteúdos passavam por um impulsionamento ainda maior quando eram assistidos com um olhar negativo. “Mesmo que muitos usuários não dessem bola para os vídeos, um número que já bastava ia ficar vidrado e isso ia ensinar o sistema a impulsionar cliques parecidos, repetidamente” (Fisher, 2023, p. 149).

Outro elemento relevante para a crítica sobre o algoritmo das plataformas é o que os profissionais da área chamam de filtro-bolha. Fisher (2023) indica que o termo explica um fenômeno algorítmico que pode interferir diretamente na atividade democrática. Esse efeito pode ser identificado quando uma pessoa com uma preferência política passa a receber somente postagens relacionadas com os seus próprios ideais, já que o algoritmo percebe que esse é o tipo de conteúdo com que o usuário interage com maior frequência.

Problemas como esse existiam desde o início da implementação do algoritmo do *YouTube*, com usuários sendo levados cada vez mais a conteúdos que continham altos níveis de desinformação relacionados com a política. Fisher (2023) identifica que os esforços de Chaslot e outros programadores para transformar o algoritmo em uma experiência que levava em consideração o bem-estar dos usuários era calada pelos executivos, que visavam por aumentos cada vez mais absurdos nas visualizações do site, mesmo que isso significasse que a experiência do público fosse prejudicada.

Fisher (2023) indica que Chaslot foi demitido do *YouTube* em 2013, ao tentar apresentar novamente uma proposta para o algoritmo da plataforma. Ao voltar para a França, seu país de origem, o programador conversou com uma pessoa que estava ao seu lado, assistindo a vídeos no *YouTube* e sendo levado a vídeos cada vez mais extremistas sobre o extermínio de bilhões de pessoas. Ao questionar o homem que assistia aos conteúdos, ouviu

que “a imprensa nunca ia revelar aqueles segredos [...] mas a verdade se encontrava bem ali, no *YouTube*” (Fisher, 2023, p. 169).

O autor considera acontecimentos como o descrito por Chaslot como parte de um efeito ilusório da realidade presente no *YouTube*. Isso significa que, como somos constantemente bombardeados por uma grande quantidade de informações, precisamos decidir o que é verdadeiro ou não a partir de elementos como a familiaridade: “se uma afirmação parece uma coisa que antes tínhamos como verdade, provavelmente continua sendo verdade” (Fisher, 2023, p. 169).

Fisher (2023) considera que o algoritmo do *YouTube*, em algum momento, compreendeu que a revolta das pessoas era relevante para que passassem cada vez mais tempo no site. Isso significa que conteúdos relacionados com teorias da conspiração começaram a ser cada vez mais impulsionados. Pessoas interessadas em conteúdos sobre política ou criminalidade, por exemplo, eram rapidamente direcionadas a teorias que, de princípio, não tinham sentido. Porém, quanto mais vídeos os usuários recebem, mais podem acreditar nas informações que estão recebendo.

Teorias da conspiração relacionadas com crimes e política já causaram crises reais e alteraram a maneira como usuários do *YouTube* enxergavam figuras públicas. Um dos exemplos citados por Fisher (2023) é a “PizzaGate”, história conspiracionista que relacionava figuras do partido democrático dos Estados Unidos com esquemas de abuso infantil. A teoria surgiu em 2016, ano eleitoral, e Hillary Clinton, candidata do partido Democrata que estava concorrendo contra Donald Trump, foi uma das principais associadas aos crimes. Usuários da plataforma receberam vídeos relacionados com a teoria, que também se tornou cada vez mais presente em outras plataformas, em especial o Facebook. “Em questão de um mês, 14% dos apoiadores de Trump acreditavam na afirmação ‘Hillary Clinton está vinculada a uma rede de abuso infantil que funciona em uma pizzeria de Washington’” (Fisher, 2023, p. 180).

Segundo Fisher (2023), em 2016, durante uma das atualizações do algoritmo, o *YouTube* passou a recomendar subgêneros de conteúdo que antes não seriam recomendados para o público. Porém, isso não fez com que usuários conhecessem nichos de conteúdo diversos. Na verdade, o conteúdo impulsionado era relacionado com a extrema direita, fazendo com que mesmo pessoas que só interagem com conteúdos relacionados a outras vertentes políticas acabassem recebendo cada vez mais vídeos conspiratórios da direita.

A atualização de 2019 citada anteriormente por Bilenko (2025), que diz respeito às diretrizes de conteúdos que contêm desinformação, parecem vir de um movimento para tentar manter a popularidade e a integridade da plataforma, ao indicar que conteúdos que antes eram

impulsionados podem ser removidos, também por meio de aprendizado de máquina. Porém, assim como tudo o que envolve os algoritmos das plataformas digitais, as diretrizes relacionadas com a desinformação são vagas. Segundo o *YouTube*, os sistemas passam por avaliadores que identificam conteúdos nocivos, mas a plataforma não é clara sobre o que é considerado nocivo para essas avaliadores:

Temos sistemas meticulosos que analisam os muitos tipos de vídeos na plataforma para nos ajudar a encontrar conteúdo duvidoso e desinformação potencialmente nociva. Como parte desses esforços, pedimos a especialistas e avaliadores externos que forneçam considerações importantes sobre a qualidade de um vídeo. E esses avaliadores fazem isso com base em nossas diretrizes públicas. Usamos o consenso desses profissionais para criar modelos de avaliação utilizando sistemas de aprendizado de máquina amplamente testados. Esses modelos ajudam na revisão diária de inúmeras horas de vídeos. Dessa forma, podemos encontrar e conter a disseminação de conteúdo duvidoso e desinformação potencialmente nociva. A precisão desses sistemas fica cada vez melhor ao longo dos anos. (*YouTube*, 2019)

Com base nas experiências passadas e reflexões sobre o algoritmo do *YouTube*, é possível identificar que o mecanismo não é somente uma maneira de relacionar conteúdos e entregá-los para os usuários interessados. É uma estratégia altamente comercial, visando a permanência cada vez maior do público, sem considerar se essa permanência vem relacionada com o bem-estar de quem chega a conteúdos cada vez mais extremos.

Huang e Yang (2024) enxergam uma problemática ainda maior no algoritmo de sites como o *YouTube*. Os autores acreditam que o fato de que o algoritmo seleciona conteúdos personalizados de acordo com os interesses do público pode aproximar pessoas interessadas em política do Jornalismo, ao mesmo tempo em que afasta pessoas naturalmente desinteressadas em política de notícias em geral.

Após a condução de um experimento utilizando a ferramenta de busca e de recomendação do *YouTube*, os autores chegaram à conclusão de que a plataforma parece preferir a sugestão de vídeos de entretenimento do que a sugestão de notícias. Considerando a observação realizada por Huang e Yang (2024), é muito mais provável que o site recomende um vídeo de entretenimento após uma notícia, do que recomende uma notícia após um vídeo de entretenimento. Os autores chamam esse ato de “redirecionamento algorítmico” (Huang; Yang, 2024, p. 5).

Considerando o redirecionamento, os autores questionam o fato de que estudiosos afirmam que o algoritmo pode fazer com que o público consuma notícias de forma acidental por meio da recomendação:

Se a probabilidade de o conteúdo jornalístico ser recomendado for menor do que a de outros temas de conteúdo, mesmo que as pessoas estejam sendo expostas a diferentes tipos de produtos midiáticos por meio de algoritmos, a exposição geral às notícias tende a ser limitada. Assim, embora os usuários digitais encontrem notícias incidentais selecionadas por algoritmos, eles também podem receber mais conteúdo de entretenimento do que anteriormente, o que reduz o tempo dedicado ao consumo de notícias. Considerando que a atenção das pessoas é limitada, a distração causada pelo conteúdo de entretenimento on-line pode comprometer a quantidade total de consumo de notícias provenientes de todas as fontes [...] Além disso, os algoritmos de recomendação reduzem diretamente o consumo de notícias na própria plataforma algorítmica ao desviar usuários que inicialmente começaram a visualizar notícias para conteúdos de entretenimento. Desse modo, permanece questionável se a curadoria algorítmica de fato aumenta a exposição dos usuários às notícias. (Huang; Yang, 2024, p. 5, tradução nossa¹⁹)

Buscando aproximar a discussão sobre o algoritmo do *YouTube* com a realidade do trabalho, tornou-se relevante compreender se o sistema funciona em 2025 quando relacionado com o corpus da pesquisa e com os conceitos descritos anteriormente. A conta utilizada para a busca que orienta a análise era nova e não possuía histórico de vídeos assistidos. Desde o levantamento, a conta também não foi utilizada para assistir a conteúdos. Realizamos um experimento relacionado com as recomendações, com foco nos canais de documentários criminais. Utilizamos o primeiro vídeo encontrado no corpus da pesquisa como base para a experimentação.

Em um primeiro momento, o mecanismo de busca tradicional do site foi utilizado pelo título do conteúdo. O primeiro vídeo do levantamento é “O MAIOR SERIAL KILLER DO LITORAL PAULISTA²⁰” do canal Investigação Criminal. Em outros momentos da pesquisa, mencionamos o fato de que a busca do *YouTube* não faz distinção entre os números utilizados nos títulos para censurar palavras, portanto, para esse momento, buscamos somente por “O maior serial killer do litoral paulista”.

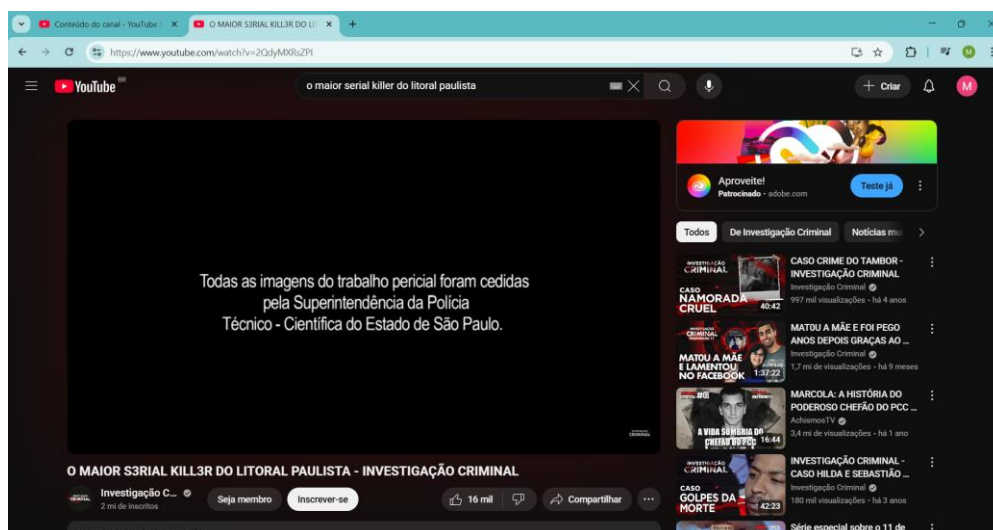
O resultado imediato das recomendações foi dentro do esperado. Na barra lateral direita do vídeo, onde ficam os vídeos recomendados, é possível identificar mais três conteúdos do mesmo canal, que abordam temas parecidos. Todos os conteúdos do canal

¹⁹ Do original: “If the likelihood of news content being recommended is lower than that of other content topics, even if people are being offered different kinds of media products by algorithms, the overall news exposure is likely to be limited. Thus, even though digital users encounter incidental news curated by algorithms, they may also get more entertainment content than previously, which detracts from the time spent consuming news. Given that people’s attention is limited, the distraction posed by online entertainment content might undermine the overall amount of news consumption from all sources, including TV, newspapers, and news websites. In addition, recommendation algorithms directly reduce news consumption on the algorithmic platform by distracting users who originally started viewing news to entertainment content. Thus, whether users’ news exposure is increased by algorithmic curation remains questionable.” (Huang; Yang, 2024, p. 5)

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2QdyMXRsZPI>

Investigação Criminal que foram recomendados diretamente a partir da primeira busca possuem relação com o assassinato, crime que também é tema do primeiro vídeo. Também há um vídeo do canal AchismosTV²¹, envolvendo organizações criminosas, além de conteúdo sobre o atentado de 11 de setembro de 2001, nos Estados Unidos, do canal Aviões e Músicas²².

Figura 1 - O MAIOR S3RIAL KILL3R DO LITORAL PAULISTA



Fonte: A Autora (2025)

Quando selecionada a opção de reprodução de vídeo automática, o *YouTube* passa para outro conteúdo semelhante logo após o término do vídeo anterior. Para compreender como essas recomendações evoluem no decorrer do tempo de tela, deixamos que cada conteúdo chegasse até a sua metade antes de partir para o próximo, com o objetivo de fazer com que o algoritmo do site reconhecesse o interesse na temática.

O próximo conteúdo recomendado era do mesmo canal, e fazia parte da seleção da aba lateral de recomendações, também tratando de um caso de assassinato. Seguindo o mesmo processo para todos os vídeos seguintes, simulando um usuário que está interessado no tópico e que assiste a grande parte do conteúdo, deixamos que a reprodução automática continuasse. Da mesma forma, o terceiro vídeo também era do canal *Investigação Criminal*, e também falava sobre assassinato, seguindo a lógica de interesse.

A mesma estrutura seguiu acontecendo pelos próximos seis vídeos, todos falando sobre assassinatos ou latrocínios, e todos do mesmo canal. A primeira mudança ocorreu

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AvY4avypUk0>

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LoOl2enPw94>

quando a notícia “EUA concedem visto a Padilha para participar da assembleia da ONU; circulação será restrita²³”, publicado no canal do UOL, começou automaticamente. Em nenhum dos conteúdos anteriores havia gancho político, nem mesmo relação com os governos dos Estados Unidos e do Brasil. As recomendações na aba lateral da tela contavam com vídeos sobre crimes, futebol, Direito Digital, política e um conteúdo de entretenimento sobre programas de televisão. Somente um desses conteúdos tinha relação com a busca inicial.

Figura 2 - EUA concedem visto a Padilha para participar da assembleia da ONU



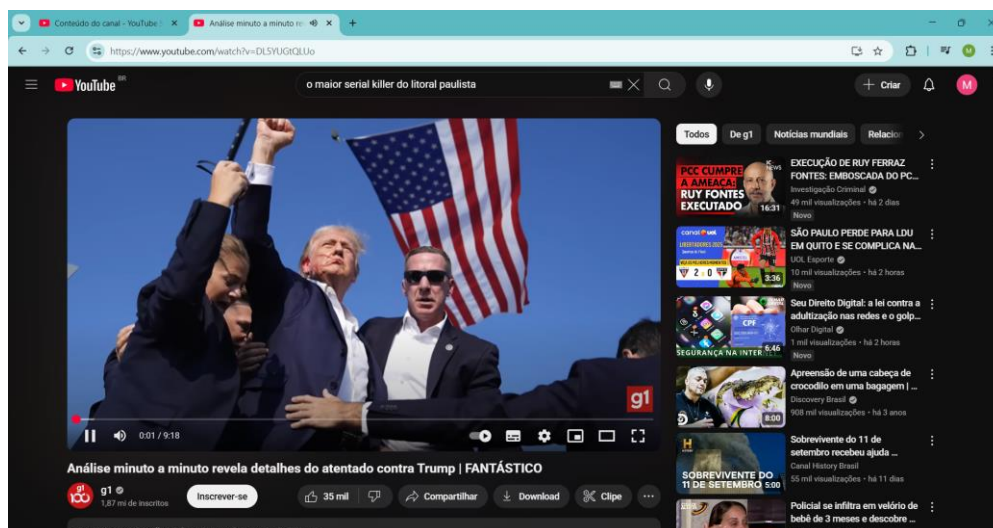
Fonte: A Autora (2025)

O próximo vídeo reproduzido automaticamente também possuía relação com o governo dos Estados Unidos. Tratava-se do conteúdo “Análise minuto a minuto revela detalhes do atentado contra Trump | FANTÁSTICO²⁴”, publicado no canal do g1. Apesar da temática criminal, é possível afirmar que o conteúdo tem mais relação com a notícia anterior do que com a busca inicial, que resultou em recomendações sobre crimes acontecidos no Brasil, sem relações com temáticas políticas.

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N-x1yl1B5KY>

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DL5YUGtQLUo>

Figura 3 - Análise minuto a minuto revela detalhes do atentado contra Trump



Fonte: A Autora (2025)

O próximo resultado também foi publicado no canal do g1, uma notícia sobre um assalto a um prédio de luxo. Os dois conteúdos seguintes eram reportagens de Roberto Cabrini para o programa Domingo Espetacular, da rede Record, sobre máfia italiana e um homem acusado de forjar a própria morte. Após, dois episódios completos do programa “Aeroporto: Área Restrita”, publicados no canal do Discovery Brasil, abordando o contrabando de drogas, seguidos de 10 episódios do programa “Operação Fronteira: América do Sul”, também do canal Discovery Brasil abordando o tráfico de drogas.

Mesmo após 15 conteúdos que não possuíam relação com os governos dos EUA e do Brasil, o vídeo “Senado afasta Eduardo Bueno do Conselho Editorial após comentário sobre Kirk; entenda polêmica²⁵”, do UOL, foi recomendado. Na sequência, mais duas notícias do UOL sobre a PEC da Blindagem e uma sobre as tarifas aplicadas pelos Estados Unidos ao Brasil. Os dois últimos conteúdos recomendados antes do fim da busca tinham relação com teorias da conspiração sobre a presença de alienígenas na Terra, por meio de dois episódios do programa “Alienígenas do Passado²⁶”, publicados no canal History Brasil.

²⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8p_I4XWWaAs

²⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lp_JManVmz0

A partir do experimento, trazemos algumas considerações. Em um primeiro momento, as recomendações são bem literais. Vídeos dos mesmos canais, com a mesma temática, e até o mesmo tipo de crime. Depois de um tempo assistindo, as recomendações focaram em notícias que não possuíam nenhum envolvimento com o assunto inicial. Mesmo voltando para o assunto criminalidade e recomendando vídeos do mesmo programa após algum tempo, a busca resultou em mais notícias sem relação, e, no final, teorias da conspiração que não possuíam relação nem com a criminalidade, nem com a política, dois assuntos predominantes.

As descobertas durante o experimento reforçam o debate apresentado por Fisher (2013) e Huang e Yang (2024) sobre o algoritmo e as recomendações automáticas da plataforma. Durante a seleção de vídeos para a segunda etapa da pesquisa, utilizamos mecanismos de busca próprios do *YouTube* para formar o corpus do trabalho. Portanto, fazer o percurso e compreender as especificidades do algoritmo do site foi relevante para auxiliar na compreensão dos motivos pelos quais alguns tipos de conteúdos foram encontrados durante a procura.

O primeiro capítulo se dedicou a compreender alguns dos percursos teóricos necessários para a realização da pesquisa. As noções sobre os *fait divers* aproximam a narrativa sobre crimes da cobertura jornalística e da utilização do mistério e do terror como elementos aplicados para a atração do público. As discussões sobre fontes jornalísticas e ética permitem a visualização de práticas que podem ser observadas nos documentários, que também são discutidos a partir das aproximações e distanciamentos com o Jornalismo. Por fim, era necessário compreender a plataforma em que os vídeos são publicados, portanto, foram realizadas leituras sobre a origem e popularização do *YouTube* e a plataformização para permitir uma análise mais aprofundada dos documentários.

CAPÍTULO 2: PERCURSOS METODOLÓGICOS

O capítulo se dedica a traçar os caminhos metodológicos que fazem parte da pesquisa. São descritas a revisão bibliográfica, que foi o primeiro passo do trabalho, e aspectos instrumentais da Análise de Conteúdo, que serviram como base para a interpretação dos vídeos. Pensando na estrutura descrita por Bardin (1977) para a Análise de Conteúdo, também são descritos os processos de busca, interpretação e organização do escopo, além das categorias de análise selecionadas para a segunda parte do trabalho.

2.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Sousa, Oliveira e Alves (2021) apontam para a pesquisa bibliográfica como elemento essencial presente em todos os campos da ciência. Para os autores, trata-se de um processo de investigação a fim de aprofundar a compreensão sobre um fenômeno. Para o meio acadêmico, essa pesquisa se apresenta como um método de “aprimoramento e atualização do conhecimento, através de uma investigação científica de obras já publicadas” (Sousa; Oliveira; Alves, 2021, p. 65).

A revisão bibliográfica é um método utilizado desde o momento inicial da pesquisa, já que, a partir do levantamento de textos existentes sobre a temática pesquisada, é possível identificar o que já foi estudado sobre o assunto para, assim, dar embasamento e direcionamento para o trabalho. Os autores indicam que a revisão também é relevante para conhecer o tema a fundo e investigar conclusões elencadas por outros autores.

Em especial, a parte teórica do presente trabalho demandou um processo de revisão bibliográfica realizado, principalmente, por meio de três frentes: a pesquisa por textos em repositórios de trabalhos encontrados na internet, a consulta à biblioteca da Universidade Estadual de Ponta Grossa e textos indicados nas bibliografias das disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UEPG, com destaque para a disciplina de Jornalismo e Convergência Tecnológica para a realização do levantamento sobre plataformização e as lógicas do *YouTube*.

A seleção de textos foi realizada a partir de uma leitura prévia e identificação de elementos que auxiliaram no desenvolvimento da pesquisa. Também foram realizados fichamentos de obras mais longas, como livros completos que serviram como base para o trabalho. O processo de busca foi diferente para alguns dos elementos estudados.

A revisão sobre conceitos como o Jornalismo, o documentário e os *fait divers* foi realizada de forma mais tradicional, a partir da consulta de repositórios como o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e o acervo disponível na biblioteca da UEPG. Houve maior

difficuldade para encontrar artigos que tratavam sobre a história do *YouTube*, portanto, para esta parte do referencial, também foram utilizadas notícias e artigos publicados em sites sobre o assunto. Em alguns casos, essas notícias serviram como recurso para encontrar outras referências sobre a plataforma e sua relevância para o Jornalismo.

A revisão bibliográfica foi o principal percurso metodológico utilizado durante a construção do primeiro capítulo do trabalho, e serviu como base para todos os elementos seguintes durante a pesquisa, como a análise e as conclusões tomadas.

2.2 INSTRUMENTOS DA ANÁLISE DE CONTEÚDO

Os movimentos metodológicos aplicados durante a fase analítica da pesquisa estão inspirados na Análise de Conteúdo, mas ela não será aplicada na sua totalidade, e sim no uso pontual e orientado de algumas de suas técnicas, especialmente quando se refere à organização, sistematização e interpretação extraídas das produções analisadas. Em especial, há um esforço para o recorte e categorização dos conteúdos.

Destacam-se, dentro dos recursos metodológicos utilizados, as tabelas e quadros que fazem parte da categorização e classificação dos dados extraídos dos materiais, permitindo observar padrões e frequências. Trata-se, portanto, de um uso instrumental, voltado à descrição dos conteúdos levantados, sem pretensão de cumprimento integral da Análise de Conteúdo como parte da pesquisa.

Porém, visando compreender as ferramentas utilizadas, torna-se necessário compreender as lógicas da metodologia, em busca de um entendimento mais claro sobre a aplicabilidade das técnicas. Bardin (1977) salienta que a Análise de Conteúdo não deve ser reduzida a um método fechado, mas compreendida como um “leque de apetrechos” (Bardin, 1977, p. 31), capaz de se adaptar a diferentes contextos de investigação.

A concepção de Bardin (1977) sobre a Análise de Conteúdo, portanto, não a reduz a um instrumento inflexível, mas a entende como um conjunto de técnicas que podem ser adaptadas considerando os diferentes cenários da pesquisa. Nesse sentido, é possível considerar que esses instrumentos são maleáveis e podem ser utilizados de forma pontual, considerando os produtos que carregam significados e mensagens, como os que envolvem as narrativas sobre crimes.

Pensando na descrição da análise, Jorge Vala (1986) reforça que ela é uma “técnica de tratamento de informação, não é um método. Como técnica pode integrar-se em qualquer dos grandes tipos de procedimentos lógicos de investigação e servir igualmente os diferentes níveis de investigação empírica” (Vala, 1986, p. 104).

Na prática, a pesquisa aplica algumas das estratégias ligadas à descrição e ao “tratamento da informação contida nas mensagens” (Bardin, 1977, p. 34). Isso ocorre por meio do recorte e da categorização do sentido, estabelecendo categorias interpretativas que possibilitam classificar elementos técnicos e significados relacionados com os documentários disponíveis no *YouTube*.

Bardin (1977) recorre a uma metáfora para explicar a utilidade da classificação, afirmando que a Análise de Conteúdo funciona como se todos os conteúdos fossem organizados em gavetas, e cada gaveta traz conexões entre diferentes produções que carregam similaridades e diferenças entre si.

É a Análise de Conteúdo que permite que o pesquisador faça inferências sobre o conteúdo analisado e as maneiras como ele foi produzido. Com base na compilação dos objetos e na sistematização de elementos previamente selecionados, torna-se possível encontrar lógicas nas mensagens. Jorge Vala afirma que:

[...] o analista coloca os dados num novo contexto que constrói com base nos objetivos e no objeto da pesquisa; para proceder a inferências a partir dos dados, o analista recorre a um sistema de conceitos analíticos cuja articulação permite formular as regras da inferência. Ou seja, o material sujeito à análise de conteúdo é concebido como o resultado de uma rede complexa de condições de produção, cabendo ao analista construir um modelo capaz de permitir inferências sobre uma ou várias dessas condições de produção. (Vala, 1986, p. 104)

Portanto, para o autor, a Análise de Conteúdo funciona como a criação de novos discursos a partir dos discursos já existentes, em uma tentativa de localizar a significação a partir dos critérios estabelecidos previamente pelo pesquisador.

Abordando as peculiaridades da metodologia, há uma tentativa exploratória e a formulação de hipóteses por meio de questões ou da categorização, para a verificação de uma mensagem e de seu significado para a produção como um todo.

Como citado anteriormente, as técnicas da Análise de Conteúdo são adaptáveis, mas possuem regras, como o fato de que o estudo deve dar conta de esgotar todo o corpus e de que as hipóteses formuladas pelo pesquisador devem sempre estar adaptadas ao conteúdo e ao objetivo original proposto nas fases iniciais da pesquisa. Portanto, o texto ou o conjunto de produções analisadas deve passar “pelo crivo da classificação e do recenseamento, segundo a frequência de presença (ou de ausência de itens de sentido)” (Bardin, 1977, p. 37).

As categorias, citadas aqui como a ferramenta adaptada para o trabalho, servem como uma maneira de “introduzir uma ordem, segundo certos critérios, na desordem aparente”

(Bardin, 1977, p. 37). O primeiro passo para a categorização é a criação de inferências ou deduções lógicas, um procedimento apresentado pela autora como algo que existe entre a descrição e a interpretação, as causas e efeitos do produto. Também leva-se em consideração a “[...] situação de comunicação ou do contexto de produção da mensagem” (Bardin, 1977, p. 40).

Bardin (1977) considera a análise como dividida em três pólos que seguem uma ordem cronológica dentro da pesquisa: a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados seguidos por uma interpretação realizada pelo pesquisador.

A pré-análise compreende a fase de organização do material, operacional e sistemática, por meio de primeiros esquemas para enxergar a produção como um todo. É também nesta fase em que são formuladas as hipóteses e a elaboração de indicadores que vão servir como base para as reflexões e interpretações finais a partir do conteúdo.

Também é na primeira fase da pesquisa que se realiza a leitura flutuante, o primeiro contato e as primeiras impressões com os documentos analisados. “Pouco a pouco, a leitura vai-se tornando mais precisa, em função de hipóteses emergentes, da projecção de teorias adaptadas sobre o material e da possível aplicação de técnicas utilizadas sobre materiais análogos” (Bardin, 1977, p. 96).

A escolha dos documentos para análise também pode ser relacionada com os objetivos finais do pesquisador, selecionando aqueles produtos que podem contribuir para o fornecimento das informações necessárias para a compreensão do fenômeno analisado.

Uma vez escolhidos os índices, procede-se à construção de indicadores precisos e seguros. Desde a pré-análise devem ser determinadas operações: de recorte do texto em unidades comparáveis de categorização para análise temática e de modalidade de codificação para o registro dos dados. (Bardin, 1977, p. 100)

A exploração do material, a segunda fase da Análise de Conteúdo adaptada para esta pesquisa, depende do cumprimento satisfatório dos processos de pré-análise. Bardin afirma que, com a conclusão dos primeiros procedimentos, a exploração “não é mais do que a administração sistemática das decisões tomadas” (Bardin, 1977, p. 101). É uma fase mais mecânica e longa, baseada nas operações já estabelecidas pelo pesquisador previamente. É nesta fase em que acontece a codificação, o desconto e a enumeração. “Tratar o material é codificá-lo. A codificação corresponde a uma transformação - efectuada, segundo regras precisas - dos dados brutos do texto [...]” (Bardin, 1977, p. 103).

A operação de classificação também é relevante para o trabalho. Ela acontece por meio de critérios previamente estabelecidos e funciona a partir de duas etapas principais. A primeira etapa descrita pela autora é o inventário, quando o analista isola os elementos de pesquisa. A segunda é a classificação em si, quando os objetos são repartidos em categorias e organizados a partir de suas mensagens.

Vala (1986) identifica que a criação de categorias é uma maneira de reduzir a complexidade do corpus da pesquisa, organizá-lo e estabilizá-lo para posterior análise dos significados. É o passo que faz com que todas as produções sejam vistas de forma geral, mas organizada, fazendo com que a análise seja melhor aproveitada posteriormente.

Bardin (1977) ainda considera as qualidades da classificação. A primeira é a exclusão mútua, relacionada com o fato de que um elemento não pode fazer parte de mais de uma categoria:

As categorias deveriam ser construídas de tal maneira, que um elemento não pudesse ter dois ou vários aspectos susceptíveis de fazerem com que fosse classificado em duas ou mais categorias. Em certos casos, pode pôr-se em causa esta regra, com a condição de se adaptar o código de maneira a que não existam ambiguidades no momento dos cálculos (multicodificação). (Bardin, 1977, p. 120)

Outras qualidades são a homogeneidade (um princípio da classificação governa a organização), a pertinência (a adaptação ao conteúdo analisado), a objetividade e fidelidade (as diferentes partes do mesmo material que estão na mesma categoria precisam ser codificadas da mesma forma) e a produtividade (a classificação é considerada como positiva e produtiva quando consegue fornecer resultados que favorecem a interpretação final do pesquisador).

O tratamento dos resultados obtidos a partir da exploração do material é a última fase da análise, que deve ter significado e validade considerando os objetivos principais e os elementos que foram levantados na pré-análise. Pensando na lógica de fases proposta por Bardin (1977), é possível também pensar na terceira fase como o momento em que o pesquisador utiliza a estrutura de perguntas sugeridas por Vala (1986):

- Com que frequência ocorrem determinados objetos (o que acontece e o que é importante);
- Quais as características ou atributos que são associados aos diferentes objetos (o que é avaliado e como);
- Qual a associação ou dissociação entre os objetos (a estrutura de relações entre os objetos). (Vala, 1986, p. 108)

A estrutura de perguntas e fases é relevante para a pesquisa pensando no objetivo do trabalho de traçar um perfil das produções e compreender como elas se apresentam dentro de uma plataforma que possui lógicas de conteúdo, além de enquadrá-las no cenário do próprio Jornalismo, ao refletir sobre as maneiras como os documentários utilizam ou não recursos que fazem com que possam ser considerados como jornalísticos.

Após explicações sobre as técnicas da metodologia e como elas se adequam à pesquisa, é necessário também considerar os motivos pelos quais o trabalho somente utiliza a Análise de Conteúdo como inspiração. Apesar da possibilidade de utilização das técnicas, consideramos que a pesquisa não possui em sua estrutura um foco em uma análise numérica e quantitativa dos elementos. Não há um número substancial de produções analisadas para que a classificação seja necessariamente feita para organizá-las em si, mas sim para auxiliar na construção de uma visão crítica baseada em aproximações e distanciamentos entre os vídeos.

A opção por não adotar integralmente a metodologia está relacionada também ao caráter mais exploratório e interpretativo da pesquisa. Enquanto a Análise de Conteúdo tradicional busca, muitas vezes, mensurar a frequência e a distribuição de determinadas unidades de registro (Vala, 1986), o estudo prioriza a compreensão dos significados. Dessa forma, a abordagem adaptada é uma maneira de privilegiar a profundidade da análise em detrimento da estatística.

Além disso, pensando no objetivo da análise tradicional de esgotar tudo o que se é possível sobre os objetos, a pesquisa não se preocupa necessariamente com esse esgotamento, já que, pensando em uma realidade de cenários digitais de produção de conteúdo, seria impossível conseguir analisar tudo o que já foi produzido dentro do período de tempo considerado para a seleção de conteúdos. O foco, porém, está na qualidade e na profundidade da análise proposta, somente apoiada pela organização em categorias para encontrar padrões de conteúdo.

Trata-se, portanto, de um equilíbrio entre o rigor da classificação e a flexibilidade da interpretação. O rigor está na definição de categorias claras e coerentes, baseadas na pré-análise. A flexibilidade, por sua vez, está na liberdade de interpretar, contextualizar e relacionar os vídeos com questões mais amplas sobre o Jornalismo, a ética e a influência das plataformas digitais.

Trazendo as ferramentas da Análise de Conteúdo adaptadas para a realidade da pesquisa, é possível dar um destaque em especial para as formas de tratamento dos resultados por meio da condensação em quadros. Essa organização favorece a identificação de padrões

recorrentes e exceções significativas que podem revelar tendências sobre a produção. As categorias e os quadros surgem como ferramenta crítica.

A classificação dos produtos conta com cinco categorias principais, criadas a partir da revisão teórica realizada no capítulo 1 deste trabalho, com foco na observação sobre o *YouTube* e a presença do Jornalismo. As categorias são: Tipo Narrativo, Grau Jornalístico, Lógica da Plataforma, Responsabilidade Ética e Origem.

Os documentários foram interpretados e separados em grupos considerando as categorias, a fim de encontrar padrões nos conteúdos e relacioná-los com a realidade e a influência da plataforma e do Jornalismo na maneira como são produzidos e apresentados à audiência.

2.3 PROCESSOS DE BUSCA NO YOUTUBE

O levantamento de vídeos que dá base para esta pesquisa foi realizado a fim de localizar a produção de documentários jornalísticos sobre crimes feitos e publicados exclusivamente para a plataforma *Youtube*. Utilizou-se a barra de pesquisas do próprio site para encontrar os vídeos, a partir de termos de busca relacionados com o tema da pesquisa.

Foram escolhidos quatro termos de busca diferentes para compor a pesquisa: “Documentário Crime”; “Documentário Jornalístico Crime”; “Documentário Criminal” e “Documentário Crime Jornalismo”. Apesar de parecidos, todos os termos resultaram em vídeos diferentes. A escolha das palavras é uma tentativa de reunir algumas das palavras-chave da pesquisa para alcançar os resultados que mais poderiam auxiliar na construção de um perfil da produção documental jornalística sobre crime.

A busca foi realizada durante os meses de julho e agosto de 2024. Foram considerados vídeos publicados desde o início da plataforma do *Youtube*, em junho de 2005 (Burgess; Green, 2009, p. 17), até a data de 31 de julho de 2024. A escolha da data final para consideração do levantamento tem relação com a observação sobre a grande quantidade de vídeos publicados em tempos recentes - entre 2023 e 2024 - e o pequeno número de documentários publicados no começo da plataforma, entre os anos de 2005 e 2010. O levantamento foi realizado anteriormente ao processo de encontro, leitura e sistematização de textos que apoiam teoricamente o trabalho, já que era relevante ter uma base do que havia de produção antes de partir para as hipóteses sobre essa produção.

É importante mencionar que, anteriormente, houve a tentativa de realizar o levantamento por meio de uma ferramenta de levantamento e organização de dados - *Youtube Data Tools*. Os mesmos termos foram utilizados, mas os resultados eram reunidos em tabelas

que necessitavam de ampla organização para que fizessem sentido. Além disso, vários vídeos repetidos eram encontrados, e o número de produções por termo ficava travado em um valor fixo independente do termo, fazendo com que o pagamento pela utilização da ferramenta fosse necessário caso a pesquisa quisesse encontrar números maiores. Por conta dessas dificuldades com a utilização da plataforma, foi escolhida a busca e organização manual.

Anterior à busca em si, houve a criação de uma tabela para organização. A tabela foi realizada pela plataforma *Planilhas Google*. Cada termo contou com sua própria aba, para facilitar o encontro de vídeos específicos posteriormente ao levantamento inicial. O menu da planilha contou com sete elementos: nome, título do vídeo, nome do canal, data de postagens, número de visualizações, link e duração do vídeo. A planilha também foi preenchida manualmente, com atenção para elementos como erros de português ou escritas deliberadamente alteradas nos títulos dos vídeos. A automação desses processos poderia resultar na perda de elementos consideravelmente importantes para o trabalho.

2.4 RESULTADOS DA BUSCA

O levantamento indicou um número de 1.369 vídeos publicados. Quando divididos em termos, os números são os seguintes: “Documentário Crime” (377), “Documentário Jornalístico Crime” (549), “Documentário Criminal” (209) e “Documentário Crime Jornalismo” (234). O número final de vídeos já exclui documentários repetidos que foram encontrados utilizando mais de um termo. Essa exclusão foi feita utilizando uma ferramenta do site, na aba acima das miniaturas dos vídeos, que permite a visualização das publicações não assistidas.

Considerando o volume de produções encontradas e buscando viabilizar a análise posterior dos vídeos, foram aplicados critérios de seleção. Os vídeos foram pré-analisados a partir de filtros criados pela autora e, os que não se adequaram, foram excluídos da etapa qualitativa do trabalho. Esses filtros foram analisados manualmente, assim como foi realizado o levantamento inicial, para evitar possíveis erros de interpretação de serviços de automação do processo.

O primeiro recurso utilizado para essa seleção foi o de duração. A Agência Nacional do Cinema (ANCINE) apresenta determinações de tempo para produções audiovisuais, considerando produções com duração inferior ou igual a 15 minutos como curta-metragens, e média-metragens como os produtos com duração superior a 15 minutos e inferior ou igual a 70 minutos. As produções que ultrapassam os 70 minutos de tempo de exibição são longa-metragens (ANCINE, 2010).

Com base nos critérios da ANCINE, a pesquisa selecionou para análise os documentários em média e longa-metragens. O critério levou em conta unicamente a aba da planilha que conta com a minutagem dos vídeos. Considerando este padrão, foi apontado que 629 das produções encontradas possuem menos de 15 minutos, e não foram consideradas durante a análise.

Quadro 1 - Duração

TERMO DE BUSCA	DURAÇÃO INFERIOR A 15'
“Documentário Crime”	104
“Documentário Jornalístico Crime”	297
“Documentário Criminal”	40
“Documentário Crime Jornalismo”	188
TOTAL	629

Fonte: A Autora (2025)

Outro elemento considerado durante a análise prévia das produções foi a língua. Do número total de 1.369 vídeos, 1.230 são falados na língua portuguesa, 139 são em inglês, 3 em italiano e 1 em espanhol. Foi considerada a aba de título da planilha para identificar a língua. O número de vídeos falados em língua estrangeira foram divididos a partir de sua frequência nos termos utilizados para a busca. Priorizando a produção brasileira, os vídeos em línguas estrangeiras foram retirados da análise:

Quadro 2 - Língua Estrangeira

TERMO DE BUSCA	LÍNGUA ESTRANGEIRA (Inglês, Italiano ou Espanhol)
“Documentário Crime”	77
“Documentário Jornalístico Crime”	35
“Documentário Criminal”	28
“Documentário Crime Jornalismo”	5
TOTAL	145

Fonte: A Autora (2025)

Um dado interessante foi observar a presença de produções retiradas de canais de televisão da rede aberta ou por assinatura. Foram encontradas 184 produções que se encaixam neste cenário. Essas produções são reportagens, documentários e conteúdos criados para a televisão e republicados no *Youtube* sem alterações de conteúdo ou de formato. Há prevalência das produções da rede aberta, como a Record e o SBT, além de produções com maior duração, geralmente documentários no sentido mais clássico da palavra, feitos para canais como Discovery e History Channel.

Para identificar os conteúdos, foram consideradas as abas de título, nome do canal e, em alguns casos específicos, os vídeos foram assistidos para identificar que eram de um canal de televisão - por meio de logo no vídeo ou descrição. Ainda é importante apontar que algumas das produções, por mais que associadas com canais de televisão, possuíam um selo de exclusividade para o *Youtube*. Portanto, esses vídeos ainda foram considerados apropriados para a análise.

Quadro 3 - Retirados da televisão

TERMO DE BUSCA	RETIRADOS DE CANAIS DE TELEVISÃO
“Documentário Crime”	30
“Documentário Jornalístico Crime”	118
“Documentário Criminal”	19
“Documentário Crime Jornalismo”	17
TOTAL	184

Fonte: A Autora (2025)

Também foram encontradas produções que automaticamente não se encaixam como documentários jornalísticos. São, por exemplo, filmes que falam sobre crimes que aconteceram na vida real, mas possuem objetivo cinematográfico e fictício, apesar de baseados em fatos. O critério foi analisado a partir da aba de títulos. Em conjunto com este critério, foram adicionados os trailers de documentários de *streaming* publicados no *Youtube*. Juntando todos os termos, esses vídeos somam 16 das produções.

Quadro 4 - Filmes e trailers

TERMO DE BUSCA	FILMES/TRAILERS
“Documentário Crime”	11
“Documentário Jornalístico Crime”	5
“Documentário Criminal”	0
“Documentário Crime Jornalismo”	1
TOTAL	16

Fonte: A Autora (2025)

O levantamento também encontrou resenhas e críticas de documentários sobre crimes. A presença das produções é explicada pela proximidade entre os termos de busca - as resenhas utilizam as palavras “documentário” e “crime” no título, por exemplo. Para identificá-las, também foram utilizados os títulos das produções. Foram encontradas 27 resenhas de documentários durante a busca.

Quadro 5 - Resenhas e críticas

TERMO DE BUSCA	RESENHA/CRÍTICA
“Documentário Crime”	11
“Documentário Jornalístico Crime”	4
“Documentário Criminal”	10
“Documentário Crime Jornalismo”	2
TOTAL	27

Fonte: A Autora (2025)

Também foram encontradas entrevistas realizadas por produtores, diretores, peritos criminais e escritores de documentários sobre crimes. A presença desses vídeos no levantamento a partir da busca também é justificada pela proximidade das palavras, que geralmente utilizam “documentário” e “crime” nos títulos. 59 entrevistas ou debates foram encontrados.

Quadro 6 - Entrevistas

TERMO DE BUSCA	ENTREVISTA
“Documentário Crime”	4
“Documentário Jornalístico Crime”	16
“Documentário Criminal”	29
“Documentário Crime Jornalismo”	10
TOTAL	59

Fonte: A Autora (2025)

Tornou-se necessária ainda a criação de critérios que dizem respeito à temática, retirando, assim, aqueles documentários que não abordam a criminalidade, mas que, por algum motivo, ainda aparecem nas buscas quando os termos foram pesquisados inicialmente. A partir desse critério, 16 produções foram excluídas da análise.

Quadro 7- Temática

TERMO DE BUSCA	TEMÁTICA
“Documentário Crime”	6
“Documentário Jornalístico Crime”	6
“Documentário Criminal”	2
“Documentário Crime Jornalismo”	2
TOTAL	16

Fonte: A Autora (2025)

Durante a análise, também observamos que alguns documentários foram deletados, privados ou tornados exclusivos para membros dos canais após a coleta de dados. Portanto, eles foram desconsiderados posteriormente, já que não era mais possível acessar os vídeos para caracterizá-los. A partir disso, mais 27 vídeos foram excluídos da análise.

Quadro 8 - Deletados e privados

TERMO DE BUSCA	DELETADO/PRIVADO/MEMBROS
“Documentário Crime”	8
“Documentário Jornalístico Crime”	9
“Documentário Criminal”	9
“Documentário Crime Jornalismo”	1
TOTAL	27

Fonte: A Autora (2026)

A coleta inicial de vídeos contou com 1.369 produções. A partir dos critérios de retirada, eliminamos 1.103 documentários da análise. Assim, a categorização final do trabalho contou com 266 produções.

2.5 CATEGORIAS DE ANÁLISE

A partir da necessidade de compreender possíveis padrões na produção encontrada, tornou-se necessária a criação de categorias que abrigam alguns pontos importantes para compreensão sobre os documentários, como a origem e vinculação ou não com veículos jornalísticos, o tipo narrativo, o grau jornalístico, principalmente relacionado com escolha e clareza sobre as fontes, a responsabilidade ética e a adequação à plataforma a partir de lógicas algorítmicas de retenção do público. Abaixo, estão descritas as categorias utilizadas para a criação do perfil da produção no *YouTube*.

2.5.1 Lógica da Plataforma

A categoria Lógica da Plataforma compreende o conjunto de mecanismos, regras e dinâmicas que estruturam a forma como os conteúdos são criados e consumidos no *YouTube*. Diferente de meios tradicionais de divulgação de documentários, como a televisão ou o cinema, por exemplo, a plataforma opera por meio de algoritmos de recomendação, métricas de engajamento e diretrizes de conteúdo e publicidade. Todos esses elementos combinados filtram o que será mais visível e moldam as decisões estéticas e narrativas dos produtores antes mesmo do lançamento dos vídeos.

É necessário, portanto, compreender essa lógica para entender que o conteúdo jornalístico no *YouTube* não está circulando em um espaço neutro, mas em um ecossistema regulado por códigos explícitos, como as regras da comunidade, e implícitos, como as

preferências do algoritmo. Nessa categoria, a pesquisa analisa o grau das estratégias para adequação do conteúdo à plataforma. Os documentários serão divididos, portanto, em duas frentes: conteúdos alinhados ou não às lógicas do *YouTube*.

A inclusão da categoria está relacionada com o processo de plataformização do Jornalismo discutido anteriormente. Conforme apontam Mattos (2021), Kalsing (2021) e Nicoletti e Figaro (2022), as plataformas digitais deixaram de ser espaços de circulação de conteúdos apenas para se tornarem agentes na definição das condições de produção, distribuição e monetização do Jornalismo. Nesse cenário, os veículos e produtores passam a desenvolver seus conteúdos considerando exigências técnicas impostas pelas plataformas. O *YouTube*, nesse contexto, atua como um intermediário entre o conteúdo e a audiência.

Iniciando a compreensão sobre a plataforma, o *YouTube* prioriza conteúdos que maximizam o tempo de permanência na plataforma. Para isso, o algoritmo de recomendação analisa variáveis como o tempo médio assistido, a taxa de cliques, a frequência de postagens em um canal e o engajamento (curtidas, comentários e compartilhamentos). Documentários jornalísticos, que muitas vezes possuem uma duração maior, precisam negociar com essa estrutura.

Por um lado, vídeos longos com alta retenção podem ser favorecidos. Por outro, um conteúdo que é considerado denso demais pode ter queda nessa taxa de retenção, o que prejudica a visibilidade. Essa tensão faz com que criadores repensem o ritmo, a fragmentação das informações e a ordem da narrativa.

A questão algorítmica é complexa e, muitas vezes, não pode ser percebida somente ao assistir um conteúdo, sem contato direto com o criador. Porém, outra dimensão das lógicas da plataforma é mais óbvia e altamente reconhecível: a interação com o público. Documentários jornalísticos podem adotar uma postura mais distanciada ou próxima do público, mas, no cenário do *YouTube*, não é incomum encontrar recursos como perguntas diretas ao espectador ou convites para comentar sobre os temas.

Esses mecanismos cumprem dupla função: aumentam o engajamento, beneficiando o vídeo no algoritmo citado anteriormente, e fortalecem o vínculo com a audiência. A própria estrutura da plataforma incentiva esse tipo de comportamento, oferecendo elementos como *cards* interativos e telas finais que ampliam a jornada do usuário dentro de um determinado canal ao direcioná-lo para outros conteúdos.

O incentivo à inscrição no canal, curtidas e compartilhamentos, em formato de chamada, também é um elemento moldado pela lógica do *YouTube*. Muitos documentaristas adaptam seus vídeos na plataforma para inserir pausas ou transições em que são reforçados

esses pedidos. Isso pode acontecer no começo, meio ou fim dos documentários. A chamada para inscrição é mais uma estratégia para que a audiência engaje o conteúdo e faça com que ele seja recebido e recomendado para cada vez mais pessoas.

Outro ponto relevante para a categoria é o respeito às diretrizes de conteúdo, que funcionam como filtros regulatórios que determinam se um vídeo pode ser monetizado, recomendado ou até mesmo se ele pode continuar disponível dentro da plataforma. Considerando a temática dos vídeos analisados, isso se torna especialmente relevante ao lidar com temas sensíveis como a violência e a criminalidade. Torna-se comum, por exemplo, desfocar imagens, omitir termos específicos por meio da censura de palavras ou da voz, além da inserção de avisos de conteúdo sensível, com o objetivo de evitar as restrições automáticas do *YouTube*.

A lógica da plataforma também influencia decisões estéticas, como a escolha da capa do vídeo, do título e da descrição, que são calibrados para maximizar os cliques. No contexto do documentário, isso pode levar a dilemas éticos relacionados ao sensacionalismo e à integridade jornalística, causando integração com outras categorias de análise.

2.5.2 Origem

A categorização com respeito à origem do conteúdo é um elemento central para compreender os documentários jornalísticos publicados no *YouTube*. No trabalho, dividimos essa compreensão em duas frentes: institucional e independente. Essa divisão tem relação com diferenças no modo de apuração, na equipe, nos recursos empregados e no impacto que cada obra pode gerar junto ao público.

É importante destacar que, no contexto da pesquisa, foram considerados apenas os conteúdos produzidos para o *YouTube* ou que tiveram como destino principal a plataforma. Produções televisivas ou cinematográficas republicadas no ambiente digital foram descartadas, justamente para evitar distorções na análise e manter o foco em obras concebidas dentro da lógica da plataforma.

Os documentários de origem institucional são aqueles vinculados a veículos midiáticos tradicionais com maior capacidade de investimento. São incluídas aqui emissoras de televisão, grandes portais de notícia e empresas jornalísticas consolidadas. Esse tipo de produção tende a contar com uma infraestrutura mais robusta, composta por equipamentos profissionais e equipes formadas por jornalistas, roteiristas, cinegrafistas, editores e produtores. Isso garante ao produto final um acabamento visual e sonoro mais polido, resultando em obras que transmitem uma impressão de maior profissionalismo.

Analizamos, também, se essa relação institucional garante maior facilidade de acesso a fontes oficiais, checagem de dados mais rigorosa e revisão editorial. Considerando o cenário digital, é possível discutir sobre o alcance dessas produções, já que o reconhecimento de marca e o prestígio dos veículos podem colaborar para a credibilidade da obra. Dessa forma, ainda que concorram no mesmo espaço do *YouTube*, os documentários institucionais podem partir de condições mais favoráveis para conquistar maior espaço na plataforma.

As produções independentes, por outro lado, representam uma vertente marcada pela autonomia em relação a empresas midiáticas. Os documentários são realizados por pequenas equipes ou, até mesmo, por indivíduos isolados. As equipes reduzidas assumem diversas funções ao longo do processo, como a apuração, edição, gravação e narração.

Esse formato costuma operar com recursos técnicos e financeiros mais limitados, o que pode impactar na maneira como a montagem é construída. Isso não significa que os documentários independentes não possuem qualidade técnica, já que equipamentos de qualidade estão disponíveis para um número maior de pessoas, e produtores independentes também podem contar com o apoio da monetização da plataforma para financiamento das obras.

A categoria de origem destaca a diversidade de atores capazes de produzir no espaço digital do *YouTube*, desde grandes empresas até pequenos produtores independentes. Essa diversidade auxilia na discussão da plataforma como um ambiente que abre novas possibilidades para a produção de conteúdo.

Também é possível mapear, de forma secundária, as limitações e as escolhas editoriais que moldam o resultado final, além de compreender padrões relevantes sobre as redes. A análise e a classificação auxilia na identificação de momentos em que produções independentes conseguem superar as institucionais em alcance, por exemplo, por meio do número de visualizações.

2.5.3 Grau Jornalístico

A categoria de Grau Jornalístico tem como objetivo avaliar o nível de aproximação dos documentários analisados com práticas tradicionalmente associadas ao Jornalismo. Considerando que o *YouTube* é uma plataforma aberta em que coexistem diferentes tipos de produções, tornou-se necessário estabelecer critérios capazes de identificar diferentes níveis de comprometimento com processos de apuração, verificação e apresentação das informações.

A inclusão da categoria está relacionada aos objetivos da pesquisa, uma vez que todos os vídeos selecionados foram encontrados a partir de mecanismos de busca associados ao

termo “documentário jornalístico”. Nesse sentido, a análise de grau jornalístico permite observar características das produções e compreender quais tipos de conteúdos são interpretados pela própria dinâmica da plataforma como pertencentes ao campo do Jornalismo.

A classificação foi organizada em três níveis (alto, médio e baixo), que representam diferentes graus de comprometimento com procedimentos de apuração e verificação. No nível alto estão os documentários que apresentam forte preocupação com a apuração dos fatos e com a transparência das informações utilizadas. Essas produções costumam mobilizar um número significativo de fontes, especialmente fontes próprias obtidas diretamente pelos produtores, como entrevistas com testemunhas, investigadores ou especialistas. Além disso, informações apresentadas por meio de narração, gráficos, documentos ou imagens de arquivo devem estar acompanhadas por indicações claras de origem, permitindo ao público compreender de onde foram retirados os dados.

Os documentários classificados nesse nível também se destacam pela profundidade da contextualização. As produções procuram explicar as circunstâncias dos acontecimentos, apresentam diferentes perspectivas sobre os fatos e esclarecem elementos relevantes para a compreensão do caso. Há ainda uma preocupação em demonstrar ao espectador como ocorreu o processo de apuração, evidenciando os caminhos percorridos para obtenção das informações. Embora possam adotar diferentes estilos narrativos e estratégias de linguagem, esses vídeos apresentam características que os aproximam das rotinas tradicionalmente associadas ao Jornalismo.

O nível médio contempla as produções que demonstram alguma preocupação com a verificação das informações, mas apresentam limitações em relação à profundidade da apuração ou diversidade de fontes utilizadas. Nesses casos, os produtores recorrem em sua maioria a materiais previamente publicados, como reportagens de veículos de comunicação, conteúdos disponíveis na internet ou outros documentários sobre o mesmo tema. As informações apresentadas costumam ser verificáveis, mas nem sempre são resultado de um processo próprio de investigação conduzido pela equipe responsável pelo documentário.

Outra característica recorrente desse grupo é a presença de mecanismos de transparência menos evidentes. As fontes utilizadas aparecem apenas na descrição do vídeo por meio de links, exigindo uma ação adicional por parte do público para identificar a origem dos dados apresentados. Em outros casos, os narradores mencionam verbalmente as fontes ao longo da narrativa, mas sem aprofundar o processo de obtenção das informações. Esses conteúdos normalmente mantêm compromisso com a factualidade dos acontecimentos, porém

apresentam menor complexidade investigativa quando comparados às produções classificadas no nível alto.

Por fim, o grau baixo engloba produções que apresentam fragilidades significativas em relação aos critérios jornalísticos observados pela pesquisa. Esses documentários normalmente não explicam seus processos de apuração, não identificam claramente as fontes ou apresentam informações, cuja origem não pode ser verificada pelo público. Em muitos casos, a narrativa é construída exclusivamente a partir da fala do narrador, sem a inclusão de entrevistas, documentos identificados ou evidências que permitam sustentar os acontecimentos relatados.

As produções enquadradas nesse nível utilizam imagens de apoio genéricas, bancos de imagens, fotografias ou materiais audiovisuais cuja procedência não é explícita. Também foram observados casos em que conteúdos produzidos por terceiros foram incorporados à narrativa sem identificação clara de autoria ou contextualização adequada. Em outras situações, o documentário é sustentado principalmente pela interpretação do criador, com pouca preocupação em demonstrar a origem das informações apresentadas ou oferecer elementos que permitam sua verificação.

2.5.4 Responsabilidade Ética

A responsabilidade ética é uma das dimensões mais sensíveis na análise de conteúdos jornalísticos que abordam a criminalidade, pois envolve diretamente o modo como a narrativa lida com direitos fundamentais, a integridade das pessoas retratadas e a veracidade das informações apresentadas. Quando se trata de crime, a linha entre informar e explorar pode ser ainda mais tênue, e qualquer deslize ético pode gerar consequências para a credibilidade do trabalho e, até mesmo, para os envolvidos no caso.

Utilizamos como base para essa categoria o Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros (Federação Nacional dos Jornalistas, 2007). A partir dos elementos que compõem o código, é possível classificar os conteúdos em éticos ou antiéticos. O documento da Fenaj fornece diretrizes para o exercício da atividade do jornalista. Entre os princípios, destacam-se o respeito ao direito à informação (Art. 1º), o compromisso com a verdade (Art. 4º), a preservação da dignidade humana (Art. 6º) e a rejeição ao sensacionalismo (Art. 11).

Primeiro, considera-se como relevante a preservação da dignidade do ser humano. O Código de Ética estabelece que é dever do jornalista respeitar o direito à intimidade, à privacidade e à segurança das pessoas (Art. 6º, VIII), bem como evitar a divulgação de qualquer elemento que possa causar a identificação de um envolvido quando houver risco à

sua integridade física ou moral (Art. 7º, IV). Essa orientação é particularmente relevante quando falamos sobre produções que envolvem crimes, nas quais as vítimas, testemunhas e envolvidos podem estar em situações de vulnerabilidade social e moral após o acontecimento.

Nos documentários analisados, essa frente avalia, por exemplo, se houve ocultação de rostos, alterações nas vozes ou a omissão de nomes em casos em que a exposição pode gerar riscos. Também verifica se há respeito à presunção da inocência (Art. 9º), evitando afirmações sobre a autoria de um crime em casos de documentários sobre delitos que ainda não foram julgados definitivamente.

Outro ponto é a rejeição à abordagem que explora o sofrimento humano de forma sensacionalista (Art. 11). Documentários que exibem imagens de corpos, cenas de violência ou depoimentos de vítimas em estado de choque ou vulnerabilidade podem ser enquadradas em uma visão antiética, já que possuem o objetivo de chocar o público ou aumentar a audiência.

Ainda considera-se relevante o compromisso com a verdade e a relevância social do conteúdo, que são aspectos centrais do Código de Ética (Art. 4º e Art. 6º). Em documentários sobre crimes, isso implica apresentar informações checadas e verificadas, evitando distorções, omissões ou recortes que alterem o sentido dos fatos.

O Código de Ética orienta que o jornalista deve sempre ouvir as partes citadas quando houver acusações graves (Art. 12) e que deve recusar a publicação de material cuja origem não possa ser identificada ou confirmada (Art. 6º). Pensando no corpus da pesquisa, retomamos o Grau Jornalístico ao tratar da importância da clareza das fontes e do contexto.

Ainda é relevante considerar as práticas adotadas pelo produtor. O Código de Ética proíbe a incitação à violência, ao preconceito e ao crime, bem como ao sensacionalismo (Art. 7º e Art. 11). Um documentário que recorre a músicas de suspense, imagens repetitivas de violência ou enquadramentos dramáticos pode estar reforçando a espetacularização do crime.

Outro ponto é a transparência quanto ao uso de recursos técnicos. O Art. 12 do Código de Ética determina que manipulações de imagens, sons ou documentos devem ser informadas ao público para que ele não seja induzido ao erro. Isso inclui reconstituições, dramatizações, inserções gráficas ou edições. Quando não informadas, essas práticas podem comprometer a credibilidade do trabalho.

Produções que não respeitam pontos principais do código correm o risco de reforçar estereótipos, comprometer investigações em andamento ou prejudicar a reputação de pessoas envolvidas. Essa categoria também dialoga com todas as demais, pois a ética permeia desde a

apuração, o roteiro até a publicação do conteúdo. Ao integrá-la à análise, a pesquisa identifica padrões e avalia como esses conteúdos se comportam.

2.5.5 Tipo Narrativo

A categorização por tipo narrativo leva em consideração o fato de que documentários possuem diferentes formatos e maneiras de contar uma história. Pensando em uma abordagem mais qualificada e baseada em autores que estudam o documentário, a categoria baseia-se nos seis subgêneros propostos por Bill Nichols (2005): poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático.

Nichols (2005) apresenta o **modo poético** como uma maneira de romper com a narrativa linear, abrindo mão da continuidade da montagem e da ideia de tempo e espaço, para dar lugar para associações e ritmos alternativos. O autor dá exemplos das maneiras como a narrativa alternativa está presente nos documentários:

A divisão do tempo e do espaço em múltiplas perspectivas, a negação de coerência a personalidades sujeitas a manifestações do inconsciente e a recusa de soluções para problemas insuperáveis cercavam-se de uma sensação de sinceridade, mesmo quando criavam obras de arte confusas ou ambíguas em seus efeitos. Embora alguns filmes explorem concepções mais clássicas do poético como fonte de ordem, integridade e unidade, essa ênfase na fragmentação e na ambiguidade continua sendo um traço importante em muitos documentários poéticos. (Nichols, 2005, p. 140)

Aqui, estão classificadas as obras que dão foco na estrutura mais sensível, experimental e introspectiva sobre o tema apresentado. Nichols (2005), em sua obra, cita soluções alternativas como jogos de luzes, edição com elementos de dramaticidade, colorização, trilha sonora e uma “estética peculiar” (Nichols, 2005, p. 141) presentes em documentários que correspondem ao subgênero poético.

Sobre o **modo expositivo**, o autor afirma que os fragmentos do mundo histórico seguem uma lógica mais argumentativa do que estética, como é o caso dos documentários alocados na categoria anterior. O documentário se dirige diretamente ao espectador, por meio de recursos como a voz de Deus²⁷ e comentários de autoridade feitos pelo orador que é visto e ouvido. A utilização da narração ou de legendas propõe uma perspectiva ou um argumento.

Nichols (2005) identifica que, no subgênero expositivo, a lógica do cinema é invertida, já que dá-se prioridade para as informações expostas verbalmente e não para as imagens. Para ele, o comentário serve para orientar a atenção do espectador e ajudá-lo a compreender

²⁷ “O orador é ouvido, mas jamais visto” (Nichols, 2005, p. 142). O autor acredita que esse efeito criou uma tradição de narrações feitas por homens com voz suave e profissionalmente treinada.

elementos das imagens. “Portanto, presume-se que o comentário seja de ordem superior à das imagens que o acompanham” (Nichols, 2005, p. 143).

O comentário, foco deste modo, é objetivo e serve para expor ao público o argumento do documentário. Da mesma forma, a montagem serve para acompanhar a sequência da narração, o que Nichols (2005) chama de montagem de evidência. “Esse tipo de montagem pode sacrificar a continuidade espacial ou temporal para incorporar imagens de lugares remotos se elas ajudarem a expor o argumento” (Nichols, 2005, p. 144). O foco na objetividade e na argumentação também faz com que o subgênero seja associado com o Jornalismo pelo autor. Documentários expositivos têm como foco alcançar a credibilidade.

Bill Nichols (2005) constrói o **tipo observativo** pensando em um tipo de documentário em que o cineasta observa sem modos de intervenção na sequência dos fatos enquanto eles ocorrem, enquanto os subgêneros anteriores podem colocar a filmagem de pessoas e de eventos em segundo plano para priorizar os argumentos ou a estética. Sobre o modo observativo:

Todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida. O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. (Nichols, 2005, p. 147)

Neste modo, os personagens interagem entre si e com o ambiente em que estão inseridos sem a participação do cineasta ou de sua equipe. É isso que dá aos documentários observativos uma impressão de que o espectador está acompanhando os fatos em tempo real. O público assume um papel maior ao assistir, já que, sem os comentários e argumentos de um narrador ou o direcionamento da perspectiva feita pela equipe que realizou o documentário, o comportamento das pessoas filmadas deve ser interpretado e cabe ao espectador analisar a importância dos fatos como eles foram apresentados.

Para abordar o **modo participativo**, Nichols estabelece uma relação com a pesquisa de campo, quando um pesquisador “vai para o campo, participa da vida de outras pessoas, habitua-se, corporal ou visceralmente, à forma de viver em um determinado contexto e, então, reflete sobre essa experiência” (Nichols, 2005, p. 153). Um documentário participativo, portanto, demonstra como é para o cineasta estar inserido na situação que é tema da obra,

além de permitir que as situações sejam explicitamente alteradas pela presença de uma pessoa externa.

O autor afirma que, ao participar do cenário que é tema do documentário, o cineasta afasta-se de práticas como o voz-over, a subjetividade poética e a observação sem maiores significados para tornar-se um ator social quase igual aos outros. O uso da palavra “quase” tem relação com o fato de que, mesmo inserido na narrativa, o documentarista ainda possui um certo controle ou poder sobre os acontecimentos somente pelo fato de estar portando uma câmera. “Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme. Surgem as possibilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador” (Nichols, 2005, p. 155).

A entrevista também é uma forma de interação e encontro social no modo participativo. É dessa maneira que o cineasta consegue se incluir na realidade social sem que, necessariamente, precise aparecer na câmera. Nichols identifica que essa é a maneira encontrada por documentaristas para que possam juntar diversos relatos em uma só história.

Enquanto o modo participativo segue as relações entre o cineasta, os personagens e o cenário, o **modo reflexivo** acompanha a relação do documentarista com o público. Com isso, Nichols (2005) classifica o subgênero como o “mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona” (Nichols, 2005, p. 166). O nome “reflexivo” tem relação, justamente, com a reflexão proposta para o espectador sobre o próprio ato de fazer um documentário, a confiança depositada na narrativa e o que ela representa.

O autor acredita que essas obras fazem com que o público consiga ter uma relação mais próxima com o problema proposto pelo documentário, para que possa adquirir uma consciência crítica maior sobre a organização social. Para ele, esse tipo de produção reconhece que as coisas acontecem de certa maneira, mas também convidam o espectador a pensar nas formas como esses mesmos elementos poderiam se apresentar em outros cenários - melhores ou piores - para os personagens.

De uma perspectiva formal, a reflexão desvia nossa atenção para nossas suposições e expectativas sobre a forma do documentário em si. De uma perspectiva política, a reflexão aponta para nossas suposições e expectativas sobre o mundo que nos cerca. [...] Como estratégia formal, transformar o familiar em estranho lembra-nos de que maneira o documentário funciona como um gênero cinematográfico cujas afirmações a respeito do mundo talvez recebamos de maneira muito descuidada; como estratégia política, ele nos lembra de como a sociedade funciona de acordo com convenções e códigos que talvez achemos naturais com muita facilidade.” (Nichols, 2005, p. 167)

O último modo apresentado pelo autor, o **modo performático**, dá lugar para a complexidade do conhecimento do mundo pelo espectador, demonstrando todas as características subjetivas que ele possa ter diante de um fato. Nichols (2005) utiliza como exemplo o fato de que uma pessoa, um lugar ou um objeto têm significados diferentes para cada pessoa, dependendo do envolvimento emocional ou da memória do espectador.

Portanto, documentários performáticos utilizam-se de um “desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (Nichols, 2005, p. 170). A percepção sobre os elementos perpassa por visões muito pessoais do público e, inclusive, do próprio cineasta.

Esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvemo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa. (Nichols, 2005, p. 171)

O modo performático se aproxima, de certa forma, do primeiro subgênero apresentado: o poético. As diferenças estão no foco da subjetividade dos dois modos. Enquanto o poético baseia-se em formatos estéticos que fogem da objetividade, por meio da montagem e do ritmo, por exemplo, o performático encontra a sua subjetividade no relato pessoal, na experiência individual de cada uma das pessoas envolvidas, do cineasta e do público.

Nichols organiza os modos em um quadro, apresentando suas principais características e defeitos. Apresentamos, aqui, uma versão reorganizada da tabela para facilitar a compreensão e a categorização dos documentários analisados:

Quadro 9 - Os modos do documentário de Bill Nichols (2005)

Modo	Principais características	Deficiências
Documentário poético	Reúne fragmentos do mundo de modo poético	Falta de especificidade, abstrato demais
Documentário expositivo	Trata diretamente de questões do mundo histórico	Excessivamente didático
Documentário observativo	Evita o comentário e a encenação; observa as coisas conforme elas acontecem	Falta de história, de contexto
Documentário participativo	Entrevista os participantes ou interage com eles; usa imagens de arquivo para recuperar a história	Fé excessiva em testemunhas, história ingênua, invasivo demais
Documentário reflexivo	Questiona a forma do documentário, tira a familiaridade dos outros modos	Abstrato demais, perde de vista as questões concretas
Documentário performático	Enfatiza aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo	A perda de ênfase na objetividade pode relegar esses filmes à vanguarda; uso “excessivo” de estilo

Fonte: A autora (2025)

CAPÍTULO 3: DESCRIÇÃO DAS PRODUÇÕES ANALISADAS

Antes da etapa de categorização dos documentários que compõem o corpus desta pesquisa, torna-se necessário apresentar uma análise qualitativa preliminar das produções selecionadas. Essa etapa possui caráter exploratório e tem como objetivo demonstrar, de forma prática, como as categorias analíticas definidas anteriormente (Lógica da Plataforma, Origem, Grau Jornalístico, Responsabilidade Ética e Tipo Narrativo) manifestam-se nos materiais analisados. Assim, este capítulo busca oferecer uma aproximação inicial ao objeto de estudo, permitindo identificar tendências, características e diferenças que serão posteriormente aprofundadas por meio da análise quantitativa.

A realização da etapa qualitativa preliminar justifica-se pela necessidade de compreender a presença das categorias propostas e a maneira como elas se articulam dentro das narrativas dos documentários, como quais estratégias narrativas são empregadas pelos produtores de conteúdo e de que forma as características dos documentários podem influenciar a representação dos temas relacionados aos crimes.

Os 15 documentários apresentados neste capítulo foram selecionados a partir do conjunto de materiais obtidos durante a fase de coleta de dados. A escolha considera critérios que possibilitam uma visão ampla e diversificada dos fenômenos investigados a partir da categorização. Dessa forma, buscou-se reunir produções que apresentassem diferentes abordagens narrativas, distintas origens e variados níveis de profissionalização.

Um dos principais critérios adotados foi o equilíbrio entre produções vinculadas a veículos institucionais e conteúdos desenvolvidos por produtores independentes. Essa composição permite comparar diferentes formas de construção narrativa e editorial, observando como organizações jornalísticas e criadores independentes abordam temas semelhantes. Ao incorporar perspectivas diferentes, a pesquisa busca evitar uma visão limitada, reconhecendo a pluralidade de criadores que atualmente participam da produção de documentários disponibilizados no *YouTube*.

Além da diversidade de origem, a seleção contemplou documentários que abordam diferentes dimensões da criminalidade e da segurança pública. Entre os temas estão casos de assassinatos, roubos, assaltos, contrabando, organizações criminosas, investigações criminais e aspectos relacionados ao sistema carcerário. Essa variedade temática contribui para ampliar possibilidades de observação das categorias propostas para a análise, uma vez que diferentes tipos de crimes tendem a demandar abordagens narrativas específicas e distintos enquadramentos jornalísticos.

A descrição dos documentários foi realizada a partir da observação de cada produção, buscando identificar seus principais elementos narrativos, temáticos e jornalísticos. Para isso, foram destacados trechos considerados relevantes para os objetivos da pesquisa, acompanhados de sua respectiva minutagem, permitindo localizar com precisão os momentos em que determinados aspectos se apresentam ao longo do vídeo. Além da apresentação dos temas centrais abordados em cada uma das produções, a análise também contemplou a descrição da estrutura narrativa adotada, acontecimentos retratados e recursos utilizados.

Também foram identificadas e descritas as principais fontes de cada produção, considerando a participação de especialistas, agentes públicos, testemunhas, vítimas, familiares, jornalistas e demais pessoas envolvidas nas narrativas. De forma paralela, buscou-se estabelecer possíveis conexões entre os elementos observados e as cinco categorias, evidenciando como os aspectos dos documentários podem identificar aproximações com o que foi proposto anteriormente. Ao final de cada explanação, é possível encontrar elementos que sintetizam a classificação do documentário de acordo com os critérios estabelecidos.

Portanto, a descrição dos documentários não tem como finalidade esgotar a análise individual de cada obra, mas oferecer um panorama capaz de contextualizar o corpus da pesquisa. A partir da caracterização qualitativa, torna-se possível compreender melhor a composição do conjunto analisado e antecipar aspectos que serão posteriormente examinados na etapa quantitativa.

3.1 O MAIOR S3RIAL KILL3R DO LITORAL PAULISTA - INVESTIGAÇÃO CRIMINAL²⁸

O primeiro documentário identificado no levantamento de vídeos é “O MAIOR S3RIAL KILL3R DO LITORAL PAULISTA”, publicado no canal Investigação Criminal, que possui mais de dois milhões de inscritos no *YouTube*. A produção aborda a descoberta dos crimes e a posterior prisão de Douglas Baptista, condenado pelo assassinato de oito crianças na cidade de Itanhaém, no litoral do estado de São Paulo, em um intervalo temporal que foi de 1992 a 2003. O vídeo foi publicado em 15 de fevereiro de 2023, possui 40 minutos e 20 segundos de duração e, até o momento da presente descrição, acumulava quase 680 mil visualizações.

Desde seus elementos paratextuais, como o título, a miniatura e a descrição, o documentário demonstra forte adequação à lógica do *YouTube*. O título utiliza a substituição

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2QdyMXRsZPI&t=37s>

de letras por números (“S3RIAL KILL3R”), estratégia comum em conteúdos que abordam a violência e criminalidade, como demonstrado anteriormente durante a descrição das Diretrizes de Conteúdo da plataforma no item 1.4.1 da presente pesquisa. O recurso opera como uma forma de contornar possíveis restrições algorítmicas relacionadas à desmonetização ou limitação de alcance do vídeo, evidenciando uma consciência prévia das diretrizes do site. Essa prática se repete na descrição do vídeo, onde termos como “assassino” e “serial killer” também aparecem modificados com números, reforçando a intenção de evitar filtros automáticos.

A miniatura do vídeo reforça essa lógica ao adotar uma estética de alto impacto visual, com fundo escuro, fotografia do condenado com expressão de sofrimento, logotipo do canal e texto em destaque: “SERIAL KILL3R DE ITANHAÉM”. Esses elementos dialogam diretamente com práticas consolidadas no *YouTube* para maximização da taxa de cliques, ainda que levantem questões éticas relacionadas à espetacularização do crime.

A descrição do vídeo também revela estratégias claras de retenção e fidelização do público, ao inserir links para outros conteúdos do canal e para a opção de tornar-se membro, além de indicar que o documentário faz parte de uma série produzida pela Medialand, produtora fundada em 2006, com mais de 40 produções registradas para a televisão e internet²⁹. Essa construção demonstra o incentivo à permanência do espectador dentro do ecossistema do canal, estratégia central da lógica algorítmica da plataforma, que privilegia trajetórias contínuas de consumo.

O documentário se inicia com uma tela preta informando que imagens do trabalho pericial foram cedidas pela Superintendência da Polícia Técnico-Científica do Estado de São Paulo, o que contribui para a construção de credibilidade logo nos primeiros segundos. Em seguida, a abertura apresenta uma animação associada à investigação criminal, como armas, manchas de sangue e fitas de isolamento, em uma paleta predominantemente vermelha. A trilha sonora remete a filmes de terror e suspense, em especial à trilha de *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock. Essa escolha reforça uma atmosfera de tensão, aproximando o documentário de uma lógica mais dramatizada.

O conteúdo que abre o documentário é uma entrevista com Niemer Júnior, delegado responsável pelo caso. São utilizadas imagens de apoio enquanto ele fala, como um *close* de suas mãos folheando uma revista. Também são utilizadas duas câmeras diferentes para a entrevista de Niemer: o primeiro ângulo mostra a parte de cima da mesa e da cadeira e seu

²⁹ Disponível em: <https://medialand.com.br/sobre/>

corpo até o quadril, enquanto ele permanece sentado; o outro ângulo mostra seu rosto de perto, fechando o enquadramento no final do pescoço e começo dos ombros. O começo do vídeo tem foco em como a investigação em busca de duas crianças em 2003 começou pela visão da polícia.

Outro recurso visual e narrativo é a utilização de telas com texto para indicar subtítulos para o documentário. O primeiro acontece logo no começo, com uma imagem de um rio e o texto “29/12/2003” em vermelho, com a mesma fonte da logo do canal Investigação Criminal. A construção da tela é, novamente, comparável com a tela de título de um filme de terror. Os subtítulos são utilizados por toda a duração do vídeo.

A segunda entrevista é realizada com Guilherme Fernandes, promotor de justiça, no mesmo formato da anterior. O entrevistado olha para fora da câmera, possivelmente falando diretamente com quem está realizando as perguntas, mas nunca vemos membros da equipe, nem escutamos seus questionamentos. Os ângulos utilizados também são iguais. O entrevistado fala sobre como encontraram duas meninas mortas em avançado estado de decomposição em um rio, explicando a utilização da imagem da água nas telas de subtítulos.

Em 2:29, logo após a fala do promotor sobre as crianças encontradas mortas, há novamente o uso de telas com os nomes das crianças, Nájila de Jesus e Nathaly Ribeiro, além de fotos delas na idade em que foram assassinadas, as mesmas fotos que podemos observar em momentos futuros durante o documentário como as que foram usadas pela mídia na época.

Na sequência, o público é apresentado a mais uma personagem importante para o caso. Rosângela Monteiro é perita criminal e é entrevistada no mesmo modelo que os anteriores. Ela fala, em vários momentos da produção, sobre a importância da vitimologia, ou seja, o estudo do perfil das vítimas, e do reconhecimento de condições de saúde mental para a compreensão do caso.

O promotor Guilherme Fernandes e o delegado Niemer Júnior fazem descrições sobre o assassino, falando sobre os acontecimentos iniciais e sobre a vida e personalidade do acusado, que era conhecido por construir uma relação de confiança com as famílias das vítimas para que pudesse sequestrar crianças com maior facilidade. É nesse momento, no minuto 3:42, que a trilha da abertura volta, além de uma tela com uma foto de Douglas e seu nome completo em fonte vermelha.

Em alguns momentos do documentário, são utilizadas imagens de jornais impressos da época como recurso visual. Os jornais estão distribuídos em uma mesa e alguns de seus detalhes são mostrados, como em 5:11, em que é mostrado o título de uma matéria sobre o

caso e as fotos das vítimas são destacadas. São duas imagens de jornais diferentes que se repetem em diferentes momentos do vídeo.

Outro recurso, principalmente em momentos em que os entrevistados abordam questões mais técnicas da investigação e da perícia, são destacados documentos oficiais, como a denúncia feita ao Ministério Público, no minuto 7:57, e documentos da polícia sobre a personalidade do criminoso, em 13:10. Em todos os casos em que esses documentos são utilizados no documentário, há créditos no canto inferior direito indicando de onde os papéis foram retirados.

Em 17:55, com o novo subtítulo, “A revisão do tipo penal”, é apresentado o quarto entrevistado, Tiago Pavinatto, Mestre e Doutor em Direito pela USP. A entrevista é realizada utilizando o mesmo modelo das anteriores, com dois ângulos, um mais próximo de seu rosto. Ele fala sobre a classificação de psicopatia e inimputabilidade penal na legislação brasileira, considerando que Douglas foi avaliado psicologicamente e diagnosticado como psicopata e pedófilo.

Nos momentos finais do documentário, é discutida a condenação de Douglas, que aconteceu em 2017, 25 anos depois do primeiro crime que ele confessou ter cometido, em 1992. Em meio a depoimentos do promotor, que chora em frente à câmera falando sobre o caso, há novamente o uso de telas com foto, texto e trilha sonora. Dessa vez, no minuto 32:03, é utilizada uma foto de Douglas Baptista na metade direita da tela, e a metade esquerda é preta com texto em vermelho: “Todos os crimes foram confessados por Douglas ao delegado, na presença do então presidente da OAB/SP. No entanto, em juízo negou a confissão” (Investigação Criminal, 2023). As telas seguintes contam com o nome das vítimas e a duração da pena que Douglas recebeu por cada um dos crimes cometidos.

O vídeo termina com tela preta, a logo do canal ao fundo com transparência e créditos explícitos. Trinta pessoas são creditadas nas funções de produção executiva, roteiro e direção, direção geral, assistente de direção, assistente de conteúdo, cinegrafia, produção, som direto, assistente técnico, coordenador de pós-produção, tratamento de cor (*color grading*), edição/edição de texto, sonoplasta, *logger*, assistente de videografismo, equipe jurídica e administrativo. O roteiro e a direção são de Beto Ribeiro, profissional registrado como jornalista, que possui outro canal no *YouTube* em que também faz conteúdos que fazem parte do corpus da pesquisa.

A tela final também indica novamente que o documentário faz parte de uma série da Medialand³⁰. A produtora foi fundada em 2006 por Carla Albuquerque, diretora geral do documentário, e se autodeclara como uma das maiores produtoras independentes do país, com séries na TV e na internet. O site da produtora indica que já são mais de 40 produções exibidas no mundo (Medialand, 2025).

Ao terminar o documentário, dois *pop ups* aparecem em tela, um deles no canto interior esquerdo indicando outra produção do canal Investigação Criminal por meio de miniatura clicável e outro no canto inferior direito que possibilita a inscrição no canal.

No que diz respeito ao tipo narrativo, o documentário se enquadra majoritariamente no modo expositivo, conforme a tipologia proposta por Bill Nichols (2005). A narrativa é estruturada a partir de entrevistas com autoridades que funcionam como vozes responsáveis por organizar e explicar os acontecimentos ao espectador. Ainda que não haja uma narração tradicional, os depoimentos cumprem o papel de orientar a interpretação das imagens e fatos apresentados.

A montagem segue uma lógica de evidência, intercalando entrevistas com imagens de apoio, documentos oficiais e recortes de jornais da época. Essa organização prioriza a argumentação e a explicação racional dos acontecimentos, em detrimento de uma observação espontânea ou até de uma abordagem poética. As telas de subtítulos, que indicam datas, nomes das vítimas e marcos da investigação, reforçam essa estrutura cronológica e contribuem para a linearidade narrativa.

Quanto à origem, o documentário se enquadra como uma produção institucional. Ainda que não esteja vinculado diretamente a um conglomerado midiático tradicional, o conteúdo é realizado por uma produtora consolidada, a Medialand, que possui um histórico consistente de produções para a televisão e para a internet. A presença de uma equipe numerosa e qualificada, com 30 profissionais creditados em funções distintas, aliada ao uso de equipamentos profissionais e a um acabamento técnico mais refinado, evidencia o grau de institucionalização da produção.

Essa origem institucional confere ao produto vantagens estruturais relevantes no ambiente do *YouTube*, como a maior facilidade de acesso a fontes oficiais, documentos institucionais e especialistas qualificados, além de processos mais rigorosos de produção, edição e revisão.

³⁰ Disponível em: <https://medialand.com.br/sobre/>

No que se refere ao grau jornalístico, a produção pode ser classificada como de grau alto. A narrativa é sustentada por fontes próprias e identificadas, como o delegado responsável pelo caso e o promotor de justiça. Além disso, são apresentados documentos oficiais, denúncias do Ministério Público e laudos periciais acompanhados de créditos que identificam suas origens. A contextualização histórica e jurídica do caso é aprofundada, especialmente nos trechos que abordam a imputabilidade penal e a classificação psicológica do condenado.

Ainda assim, observamos que a linguagem adotada busca equilibrar a informação e o apelo ao público, o que se manifesta na edição e na trilha sonora de suspense, por exemplo. Esse equilíbrio evidencia que a adaptação das práticas jornalísticas às exigências da plataforma não comprometem completamente os princípios de verificação e contextualização por meio de práticas tradicionais do Jornalismo como a pesquisa e a entrevista.

A responsabilidade ética apresenta-se como uma dimensão ambígua no documentário. Por um lado, há cuidados evidentes com a preservação de fontes oficiais e com a verificação da veracidade das informações. Não são exibidas imagens explícitas de violência, e os documentos sensíveis são contextualizados. Por outro lado, o uso de trilhas de suspense, a estética da miniatura do vídeo que se aproxima ao terror e a repetição de imagens das vítimas podem ser interpretados como elementos que flertam com a espetacularização do sofrimento. Além disso, a exposição prolongada da imagem do condenado, associada a termos de forte impacto emocional, como o próprio título do documentário, pode reforçar narrativas simplificadoras sobre criminalidade.

3.2 O PIOR CASO DO CANAL +18 | SYLVIA LIKENS - JU CASSINI³¹

O vídeo “O PIOR CASO DO CANAL + 18 | Sylvia Likens”, publicado em 16 de fevereiro de 2023 no canal de Ju Cassini, insere-se em uma lógica de produção recorrente no *YouTube*, caracterizada por postagens frequentes, alto grau de engajamento e forte personalização da narrativa. O canal, que conta com mais de três milhões de inscritos, apresenta o vídeo como parte de uma série semanal, o que já indica uma adaptação estrutural às dinâmicas do site, especialmente no que diz respeito à constância de publicações e fidelização da audiência.

O vídeo possui 28 minutos de duração e acumula mais de 3,1 milhões de visualizações até o momento da análise. A narrativa trata sobre o caso de tortura e assassinato de Sylvia Likens, adolescente americana, em 1965. Sylvia foi torturada por uma mulher e seus filhos

³¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WmYh1hocZ9g>

enquanto ela e a irmã mais nova estavam sob os cuidados da família durante um período de trabalho do pai delas em um circo longe da cidade.

No que se refere à lógica da plataforma, o documentário demonstra alto grau de adequação às dinâmicas de engajamento e retenção. O título utiliza termos que hierarquizam o conteúdo dentro do próprio canal e antecipam um grau de violência mais elevado. Além disso, a utilização do “+18” funciona simultaneamente como aviso e como elemento de atração. A miniatura reforça essa lógica ao centralizar a figura da própria narradora, Ju Cassini, com expressão séria, junto de imagens da vítima e da principal agressora do caso, criando um eixo emocional. Na parte inferior da capa, há um desenho de página de caderno com o texto “a garota da casa ao lado”. A frase faz referência ao título de um dos filmes lançados sobre a história de Sylvia, “A Menina da Porta ao Lado”, de Gregory Wilson (2007).

A descrição conta com alguns elementos relevantes para a realidade da pesquisa. Em primeiro lugar, há uma seção chamada de “Principais fontes/créditos”, em que são mencionados um artigo, dois vídeos do *YouTube* em inglês e o filme “Um Crime Americano”, de Tommy O’Haver, também lançado em 2007. Esse é o único momento em que as fontes de informações são mencionadas, e não há créditos durante o vídeo. Também há um aviso informando que o conteúdo tem objetivo educacional e não é recomendado para todos os públicos. O texto possui relação com as Diretrizes de Conteúdo do *YouTube*, que indicam que vídeos com descrições violentas são adequados para monetização quando possuem caráter educacional ou informativo.

A segunda parte da descrição é construída por links. O primeiro é uma chamada para que o público se torne membro do canal para ter acesso a conteúdos exclusivos. Há um link para o *podcast* de Ju Cassini, em que ela também aborda casos criminais. Na sequência, contatos profissionais e links para as redes sociais pessoais da dona do canal. Os créditos da produção são dados em forma de usuários do Instagram, em que @jumcassini é mencionada como roteirista e diretora e @gaahcremasco é mencionada como editora da produção. O último elemento na descrição é um aviso legal indicando que os materiais utilizados são para fins de entretenimento, e que seus proprietários podem entrar em contato caso sintam-se incomodados com a maneira como esses elementos foram aplicados durante o vídeo.

Nos primeiros vinte segundos da produção, há narração de Ju Cassini e a utilização de uma foto de Sylvia em preto e branco, um frame do filme “Um Crime Americano”, de 2007, e a própria narradora falando olhando para a câmera. Ju Cassini indica que o caso Sylvia Likens é o mais pesado que já contou, e que não diz isso para trazer engajamento ao vídeo ou para manter o público até o final. Ela estabelece uma relação com o espectador desde o começo,

indicando que não era de sua vontade falar sobre o caso, mas que o fez por que identificou pedidos nos comentários em outros de seus vídeos. Com isso, a narradora estabelece um senso de conexão e de controle do público sobre o conteúdo.

Entre os 20 e 39 segundos, a narradora faz uma introdução, dando as boas vindas ao canal e indicando que produz conteúdo “assustador, bizarro e misterioso”. Ela também faz uma chamada para que o público curta o vídeo, inscreva-se e comente outros casos que gostariam que ela abordasse. Enquanto ela fala, há dois elementos nos cantos inferiores da tela com os nomes de usuário da dona do canal em outras redes sociais, e uma animação do botão de inscrição do *YouTube* que, quando clicado, se transforma na mensagem “inscrito”.

Após a breve introdução, Ju Cassini comunica que antes de abordar este caso em específico ela precisa conversar com o público. Ela, então, afirma que está gravando no dia do seu aniversário e que não compreende o motivo pelo qual resolveu falar sobre um caso cruel nesse dia, reforçando mais uma vez a proximidade com o espectador. Depois disso, a narradora fala por quatro minutos sobre os casos que ela não gostaria de abordar por conta do grau de violência, citando o assassinato de Junko Furuta, no Japão, que também envolveu tortura. Ela reafirma, mais uma vez, que o caso Sylvia Likens não é um assunto que ela gostaria de abordar, mas que mudou de ideia por conta da pressão do público na internet e em encontros em público. Ju Cassini explica, então, que não gostaria de falar sobre esses acontecimentos pois eles não envolvem um grau de mistério.

Nos comentários que antecedem a descrição sobre o caso, Ju Cassini fala: “eu espero que vocês tenham mais de 18 anos se estiverem assistindo a esse vídeo e que vocês arquem com as consequências [...] saibam que pode ser que depois que vocês assistirem a esse vídeo vocês tenham mal estar e, sei lá, uma perda de fé na humanidade” (Ju Cassini, 2023, 3:32-3:49). O conteúdo, em si, começa no minuto 4:20, com uma abertura com trilha sonora característica de terror, uma animação de abóbora com rosto esculpido, tradicional de festas do Dia das Bruxas, e o nome do canal em amarelo, com fonte que remete a sangue escorrendo.

Todo o vídeo conta com narração de Ju Cassini, e sua presença em tela, falando olhando para a câmera e interagindo com o público, é frequente, intercalada com algumas imagens reais dos envolvidos e com cenas dos filmes inspirados no caso. A primeira parte trata da infância de Sylvia Likens, a dinâmica de sua família e os motivos que levaram os pais a contratarem Gertrude Baniszewski para cuidar das duas meninas. Em vários momentos, a narradora utiliza linguagem mais informal, com abreviações nas palavras. Também é possível

identificar momentos em que Ju Cassini demonstra sua opinião diretamente, como em 6:41, em que ela se refere a Gertrude como “a pior mulher que já existiu no mundo”.

Nos momentos em que imagens do caso não estão sendo utilizadas como apoio para a história, o recurso usado para deixar a imagem de Ju Cassini mais dinâmica é um zoom lento enquanto ela fala, e a câmera parece se aproximar e se distanciar de seu rosto. Em outros momentos, cortes secos deixam a imagem fixada em seu rosto de forma mais próxima por alguns segundos, estabelecendo movimentação, já que não há mudanças de cenário e nem a inclusão de uma segunda câmera ou outros elementos.

No minuto 14:55, há o uso de uma imagem de apoio composta por uma montagem que mostra a porta de um porão, em referência ao local onde Sylvia foi mantida em cativeiro, uma criança não identificada com machucados nas pernas e o rosto encostado nos joelhos, e uma foto de Gertrude. Não há créditos para a foto utilizada, então não fica claro se quem fez a montagem foi a produção ou se foi retirada de outro local. Por meio de ferramentas de busca de imagens na internet, identificamos uma publicação de 2018 do Portal Rondônia que utiliza a mesma montagem³².

Ju Cassini novamente estabelece uma relação com o público ao levantar suposições sobre o pensamento do espectador diante das informações apresentadas: “e aí vocês podem estar pensando: *tá*, se ela já *tava* sendo espancada assim, ela deveria ficar quieta pelo menos, e respeitar a Gertrude. Mas ela tinha 16 anos, e eu imagino que depois de tanta violência gratuita ela também não queria ficar quieta” (Ju Cassini, 2023, 16:00-16:15).

Enquanto descreve as torturas que Sylvia sofreu por parte de adolescentes da vizinhança e amigos da família Baniszewski, Ju Cassini utiliza do mesmo recurso, falando sobre a opinião do público e sobre a sua própria visão sobre as prisões realizadas após a descoberta do corpo de Sylvia na casa. Na ocasião, três adolescentes foram alocados em um centro de detenção juvenil, pois ainda não eram maiores de idade. Sobre o assunto, Ju Cassini afirma:

Uma coisa que me deixa muito chocada é que todas essas crianças da vizinhança iam lá praticar essas torturas e ninguém falava nada para ninguém, ninguém achava isso errado. E aí a gente pode até pensar: *tá*, talvez as crianças *tão* sendo influenciadas, elas não sabem o que é certo e o que é errado. A pessoa tinha 15, 16, 17 anos, é claro que ela sabe que o que ela *tá* fazendo é errado! Então, na minha opinião, todo mundo deveria ser punido. (Ju Cassini, 2023, 19:53-20:13)

³² Disponível em: <https://www.portalarondonia.com/2018/02/15/o-que-essa-mulher/>

O final do vídeo conta uma fala da apresentadora sobre o vídeo, informando que espera que o público não tenha se traumatizado ao ouvir a história, e que o objetivo do vídeo era mostrar ao espectador que há pessoas más no mundo e que é necessário estar sempre em alerta. Enquanto ela dá o recado final, as animações com suas redes sociais pessoais voltam para a tela, nos cantos inferiores.

No que diz respeito à origem, trata-se de uma produção independente, centrada na figura da criadora de conteúdo. Diferentemente de produções institucionais, o documentário é realizado por uma equipe extremamente reduzida, com créditos concentrados basicamente em duas funções: Ju Cassini, responsável pelo roteiro e direção, e a editora mencionada na descrição. Essa estrutura enxuta impacta diretamente o formato do vídeo, que se apoia quase integralmente na narração em primeira pessoa, imagens de apoio retiradas de terceiros e cenas de obras audiovisuais já existentes. Ainda que o canal possua grande alcance, sua lógica de produção é independente.

A lógica da plataforma, mencionada anteriormente, se manifesta de forma ainda mais explícita ao longo do vídeo por meio da interação direta com o público. Logo nos primeiros minutos, Ju Cassini estabelece uma relação de proximidade com o espectador. Essa estratégia reforça a ideia de participação da audiência na definição de pautas, além de estimular o engajamento contínuo. As chamadas diretas para curtidas, inscrições e comentários aparecem de maneira clara e integrada, acompanhadas por animações gráficas como o botão de inscrição em movimento.

Além disso, a longa introdução antes do início efetivo da narrativa, que se estende por mais de quatro minutos, pode ser compreendida como uma estratégia de retenção, na qual o suspense é construído antes da exposição do conteúdo principal. O aviso constante sobre a violência do caso, as reflexões pessoais da narradora e a criação de um clima de antecipação contribuem para manter o espectador assistindo ao vídeo.

Quanto ao tipo narrativo, o documentário se enquadra predominantemente no modo performático. A narrativa é construída a partir de uma mistura entre informações e a experiência subjetiva da narradora, que se coloca no centro do caso como uma espécie de mediadora. Ju Cassini relata os acontecimentos ao mesmo tempo em que expressa suas emoções, opiniões e julgamentos morais, como ao classificar Gertrude Baniszewski como a pior mulher que já existiu no mundo. A construção do sentido não se dá pela apresentação de múltiplas perspectivas ou por uma lógica argumentativa, mas pela sensibilização do espectador a partir da personalidade da narradora.

Há também elementos do modo participativo, uma vez que Ju Cassini dialoga diretamente com o público, antecipa possíveis reações do espectador e constrói hipóteses sobre seus pensamentos. Essa interação, porém, não se traduz em investigação própria ou encontro social com personagens envolvidos no caso, já que os acontecimentos são da década de 1960.

No que se refere ao grau jornalístico, o documentário apresenta um nível baixo. Embora haja menção a fontes na descrição, como artigos e vídeos em inglês, essas referências não são integradas de maneira transparente ao longo do vídeo, nem contextualizadas durante a narração. Não há entrevistas com especialistas nem o uso de documentos oficiais. A narrativa se apoia principalmente em materiais secundários e em interpretações pessoais da criadora, o que afasta a produção de práticas jornalísticas de apuração e checagem próprias.

Essa fragilidade se evidencia também no uso de imagens sem créditos claros, como a montagem exibida no minuto 14:55, cuja origem não é informada ao espectador. A ausência de transparência quanto à procedência desses materiais compromete a confiabilidade do conteúdo e evidencia limites na responsabilidade informativa da produção.

A responsabilidade ética é um dos pontos mais sensíveis do vídeo. Embora haja avisos sobre o caráter violento do conteúdo e a indicação de que o vídeo não é recomendado para todos os públicos, a narrativa recorre com frequência à descrição detalhada das torturas sofridas por Sylvia Likens, acompanhada de julgamentos morais e de uma trilha sonora associada ao terror.

Além disso, a constante relação emocional com o público, como ao sugerir possíveis reações físicas e psicológicas após assistir ao vídeo, demonstra uma tentativa de impacto afetivo da narrativa, deslocando o foco da compreensão do contexto do caso para a experiência mais sensorial e emocional do espectador. O discurso final, que enfatiza a existência de pessoas más no mundo e a necessidade de vigilância constante, encerra o vídeo com uma mensagem moralizante.

Em síntese, o documentário de Ju Cassini exemplifica uma produção profundamente alinhada às lógicas do *YouTube*, na qual a personalização da narrativa, o engajamento direto com o espectador e o apelo emocional se sobrepõem a práticas jornalísticas mais tradicionais. A análise evidencia como a plataforma influencia a forma de distribuição, além de escolhas narrativas e estéticas do conteúdo.

3.3 DOCUMENTÁRIO BBC | 8 DE JANEIRO: O DIA QUE ABALOU O BRASIL³³

A produção “8 de Janeiro: o dia que abalou o Brasil”, publicado em 5 de julho de 2023 no canal da BBC News Brasil, apresenta-se como uma produção jornalística de caráter institucional, com 1 hora, 9 minutos e 44 segundos de duração e mais de 3,7 milhões de visualizações até o momento da análise. Inserido no contexto de um canal com 4,65 milhões de inscritos, o vídeo se beneficia de uma base consolidada de audiência e de reconhecimento internacional da marca BBC, fatores que influenciam diretamente seu alcance, sua legitimidade e possibilidades de acesso a fontes importantes para a investigação do caso.

A capa da produção conta com uma imagem de fundo dos invasores próximos aos prédios dos Três Poderes. A imagem está borrada e é distante, mostrando vários protestantes de corpo inteiro. Por cima da foto borrada, há elementos visuais que se assemelham a pedaços de vidro quebrados por pedras. No centro superior da tela, está o título do documentário em fonte na cor branca. No centro inferior, há a logo da BBC News em vermelho.

A descrição do vídeo conta com uma breve descrição sobre o acontecimento, apontando os prédios que foram invadidos e citando a posse do presidente Luiz Inácio Lula da Silva uma semana antes dos atentados. A descrição ainda cita que a motivação para os crimes foi a influência de notícias falsas e de teorias da conspiração. Ainda há menção à produção em si, com o trecho “Neste documentário especial, nossa repórter Camilla Veras Mota e nosso videojornalista Giovanni Bello foram a Brasília para conversar com testemunhas do que aconteceu naquele dia [...]” (BBC News Brasil, 2023). A descrição termina com uma chamada para a inscrição no canal e um link para o site da BBC Brasil para que o público possa acompanhar mais notícias.

O documentário inicia com a logo da BBC News animada em uma tela preta. A logo dura somente um segundo, quando o vídeo corta para imagens aéreas dos acontecimentos, destacando grupos de pessoas utilizando camisetas do Brasil caminhando até os prédios dos Três Poderes. Enquanto as imagens passam pela tela, o vídeo corta para uma fala de uma das entrevistadas, que ainda não foi apresentada. Por um segundo, em 0:13, sua imagem aparece em tela, de um ângulo que pega seu rosto de baixo para cima, em um cenário com árvores ao fundo.

Ainda na introdução, no segundo 0:25, aparecem imagens de notícias de canais internacionais de televisão mencionando o fato. Cinco jornalistas diferentes, sem identificação dos veículos de comunicação especificamente no momento em que aparecem, mencionam o

³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MxciQQRUMNk>

nome de Jair Bolsonaro. Após as manchetes de televisão, voltam a aparecer filmagens caseiras dos atentados, algumas mantendo distância e outras feitas pelo que aparentam ser os próprios protestantes, já dentro dos prédios.

Enquanto o assunto é apresentado de forma introdutória, outros futuros entrevistados aparecem com falas muito breves, com menos de 5 segundos. Seus nomes ainda não são apresentados, e eles aparecem em diferentes cenários e ângulos. Em uma das pausas para a fala de entrevistados, no segundo 0:50, é possível ver a jornalista realizando a entrevista. Por um momento, também é possível perceber que o entrevistado está com o rosto borrado, identificando que a escolha do ângulo com foco na entrevistadora é um mecanismo para proteger a identidade da fonte.

Na marca do primeiro minuto do documentário, enquanto imagens dos atentados aparecem em tela de forma rápida, ainda sem identificação de fontes, é possível escutar pela primeira vez a voz da narradora, apresentando a data e o assunto do documentário. A introdução dura 1 minuto e 26 segundos, quando uma tela preta com o título aparece. O que se segue é, novamente, uma descrição sobre os acontecimentos, quando a narradora aborda os motivos que levaram os manifestantes a invadirem os prédios.

Para esse momento inicial, são novamente utilizadas imagens de apoio retiradas de momentos históricos do país, como manifestações a favor da prisão de Luiz Inácio Lula da Silva e o momento de sua posse, em outubro de 2022. A narradora fala sobre as notícias falsas que levaram grupos de pessoas a acreditar que as eleições foram fraudadas. Em 2:38, a tela fica vertical, em formato de uma tela de celular, para mostrar um vídeo da rede social Tik Tok em que um apoiador de Jair Bolsonaro afirma que a população possuía 72 horas para ir às ruas e pedir pela intervenção das Forças Armadas.

Em alguns momentos em que a narradora cita acontecimentos anteriores ao 8 de Janeiro, é utilizada a identificação de data e hora dos fatos. É o exemplo do pronunciamento de Jair Bolsonaro após perder as eleições, ocorrido mais de 40 horas após a divulgação dos resultados. Na tela, no minuto 4:37, há a identificação do dia 1º de novembro de 2022, às 16h37. Essa identificação está no canto superior direito, em fonte branca. Na fala, Bolsonaro afirma que as manifestações devem ser pacíficas para que não se assemelhem aos “métodos da esquerda” por meio de invasões de propriedade e destruição de patrimônio.

No minuto 5:57, a imagem da narradora aparece em tela. Ela está encarando a câmera, em um ângulo que mostra metade do seu corpo, e está caminhando enquanto fala. Enquanto aborda a influência da fala de Bolsonaro para os acontecimentos futuros, ela explica que o local em que está gravando é o mesmo em que se instalou o acampamento de apoiadores do

ex-presidente em Brasília, em frente ao Quartel General do Exército. Assim, a jornalista se coloca como presente em um dos locais dos quais está falando, deixando de mostrar somente imagens de apoio gravadas por fontes diversas enquanto os fatos estavam ocorrendo.

O documentário se divide em capítulos. A tela que demonstra essa divisão é preta, com fonte em branco no centro. O primeiro capítulo se inicia no minuto 6:14, e é intitulado “O Acampamento”. A sessão se inicia novamente com imagens distantes do acampamento tomado por pessoas, barracas e bandeiras. A primeira entrevistada é identificada como Ana, jornalista da TV Globo, que frequentou o acampamento de Brasília disfarçada. A narradora explica que ela pediu para não ser identificada, portanto, durante seus momentos de fala, vemos a narradora e a parte de trás da cabeça da entrevistada. A jornalista responsável pelo documentário, que ainda não foi identificada em tela mas aparece na descrição como Camilla Veras Mota, aparece fazendo perguntas com um bloco de papel na mão e fones de ouvido para captação do som.

Em momentos em que a entrevistada aborda questões como a quantidade de comida e a influência para a gravação de conteúdos no acampamento, o documentário mostra vídeos gravados por protestantes no período em que o acampamento estava ativo. No minuto 9:07, a primeira identificação de fonte das imagens ocorre. Enquanto uma protestante fala no palco montado no acampamento para arrecadação de dinheiro, no canto superior direito da tela aparece a identificação do Portal Metrôpoles como responsável pela divulgação das imagens. As imagens da entrevista com Ana variam em ângulo. Em alguns momentos, em um plano aberto, que mostra as duas conversando no centro da tela. Em outros, a filmagem é de um ângulo mais baixo e próximo, sempre sem identificar o rosto da entrevistada.

No minuto 11:38, a segunda entrevistada é identificada. Em uma cena em câmera lenta dela sorrindo para a câmera, aparece o seu nome, Angela Alonso, e sua função, socióloga e pesquisadora da USP. Angela é entrevistada enquanto está sentada em uma sala de estar. Há três ângulos de câmera, um que mostra ela de frente e dois de perfil, mostrando os dois lados do seu rosto. Angela aborda o perfil dos apoiadores do ex-presidente e, enquanto ela fala, imagens de apoio mostrando essas pessoas aparecem em tela.

O terceiro entrevistado identificado aparece no minuto 13:45. É o diretor de estratégia Luis Fakhouri, entrevistado em seu escritório, novamente com a utilização de diversas câmeras diferentes, por mais que os ângulos não mudem significativamente. Luís fala sobre a força da desinformação, e a narradora explica que ele criou uma das empresas responsáveis pelo monitoramento de milhares de grupos de Whatsapp da direita. Enquanto Camilla explica

os objetivos da empresa, é possível ver outros membros da equipe, além de trechos de suas rotinas de trabalho.

Em momentos como 15:47, a verticalização da tela para utilização de vídeos gravados por celular é novamente utilizada, enquanto Luís fala sobre manifestações violentas e o desejo da tomada de poder por parte de apoiadores de Bolsonaro. O vídeo mostra os apoiadores clamando por um número maior de pessoas para fazer parte das manifestações, como forma de salvar o Brasil.

Montando uma linha do tempo desde o resultado das eleições até o dia dos ataques, a narradora descreve momentos em que possíveis atentados foram evitados. Descreve momentos em que Jair Bolsonaro visita os acampamentos e explica que ele deixou o país para não entregar a faixa ao novo presidente. Na tela, em 18:17, há uma captação de tela do perfil de Bolsonaro em uma rede social, com a identificação em tela do dia 1º de janeiro de 2023. A captação mostra que o ex-presidente manteve o título de Presidente da República em suas redes sociais.

A narradora explica que em 7 de janeiro, ônibus chegaram até Brasília com apoiadores do ex-presidente. Nesse momento, no minuto 18:35, o vídeo se divide em três telas verticais, mostrando diferentes vídeos gravados por câmeras de celulares mostrando os grupos chegando até a capital. Logo após, inicia-se o segundo capítulo do documentário, com o título “A véspera”.

A primeira entrevistada do segundo capítulo é Anna Carolina Rocha, funcionária pública e vizinha do acampamento. Ela detalha os momentos em que acompanhou a movimentação, e os ângulos de sua entrevista são diversos. Em um primeiro momento, é possível ver um close do seu rosto. Em outros, vemos ela, em uma cadeira de rodas no canto esquerdo da tela, e a jornalista no canto direito. Ao lado da jornalista, está uma das câmeras que filma o rosto de Anna Carolina.

A narradora faz relações dos crimes de 8 de Janeiro com manifestações transformadas em invasão ocorridas dois anos antes, nos Estados Unidos, após a derrota de Donald Trump nas urnas. São utilizadas imagens dos atos, além de pronunciamentos do ex-presidente americano. Quando falas em inglês são reproduzidas, há legendas em português no centro inferior da tela. A relação com os ataques aos prédios do governo americano é utilizada para explicar que já havia mobilização dos órgãos públicos brasileiros dias antes da invasão aos prédios dos Três Poderes, já que os ataques já eram uma possibilidade prevista.

Em 22:04, Flávio Dino, ministro da Justiça, é apresentado como um dos entrevistados. Ele está sentado e fala com a entrevistadora sobre o fato de que as manifestações já estavam

previstas, e que houve mobilização para tentar contê-las. A entrevista com um representante do governo demonstra o amplo acesso a fontes concedidas à equipe do documentário, relacionada diretamente ao fato de que a produção é de responsabilidade de um veículo de comunicação maior, com uma grande equipe e com maior reconhecimento. Mesmo com a explicação de Dino sobre a mobilização, em narração, a jornalista explica que o número de 400 agentes preparados para conter as manifestações era pequeno, considerando o grande número de pessoas que haviam chegado até a capital nos dias anteriores.

Em 24:06, entra em tela a ata da reunião realizada no dia 6 de janeiro sobre as possíveis manifestações, e o documentário destaca trechos que demonstram que havia discordâncias entre os membros participantes da reunião sobre os reais riscos dos futuros acontecimentos para a segurança pública. Os trechos da ata são destacados em amarelo e explicados pela narradora.

Tânia Pinc, especialista em segurança, é a próxima entrevistada. Ela é apresentada no minuto 24:36, e aparece olhando para um projetor com imagens dos ataques. Tânia aborda a importância do monitoramento em casos de riscos à segurança. A entrevistada aparece falando e, em outros momentos, a câmera foca na jornalista enquanto escuta a sua fala, e seus apontamentos são feitos por meio de narração. Em contraponto à visão de Tânia, Flávio Dino aparece novamente, falando que o retorno que tinha das equipes durante os atos é de que tudo estava organizado e contido. Quando o ministro aborda o diálogo com os agentes de segurança, em 27:32 aparece em tela uma postagem dele em uma rede social, falando sobre as conversas que teve com a polícia e com governadores.

O governador Ibaneis Rocha é mencionado como um dos investigados pelo inquérito que apura as responsabilidades dos atos que aconteceram em 8 de Janeiro. Tanto em narração quanto na tela, em formato de texto no minuto 28:08, somos informados de que a produção da BBC News Brasil buscou os advogados de Rocha para entrevista, mas que o governador decidiu não se manifestar.

Em 28:22, começa o terceiro capítulo, intitulado “O Domingo”. A primeira entrevista é de Adilson Paz, diretor da Coordenação de Segurança Orgânica do Departamento de Polícia Legislativa. Um dos ângulos de sua entrevista mostra mais sobre a produção do documentário. No centro, estão o entrevistado e a jornalista, além de uma câmera e um tripé, equipamentos de iluminação e, no canto direito da tela, bolsas que transportavam os equipamentos. Ele explica que não tinha informações sobre a quantidade de pessoas que, no domingo às 13h, entrariam em conflito direto com as equipes de segurança.

O capítulo é formado por uma estrutura de linha do tempo ainda maior, com horas e minutos exatos dos acontecimentos. Em 29:59, é possível ouvir um áudio do Secretário de Segurança Pública em exercício, Fernando de Sousa Oliveira, enviado às 13h23, afirmando ao governador que não havia preocupações quanto à movimentação dos manifestantes. É possível ver uma foto do secretário, seu nome e cargo e ondas sonoras acompanhando a sua fala. O horário do áudio está no centro superior da tela.

No momento em que as barreiras colocadas para proteger os prédios são rompidas, o horário volta à tela, indicando que as horas de destruição começaram às 14h42. Os atos iniciais são narrados com uma diversidade de imagens, que variam entre vídeos da jornalista falando com a câmera em frente aos prédios, câmeras de segurança e vídeos gravados pelos manifestantes. A partir desse momento, a temporalidade dos fatos ocorre de minuto a minuto no topo da tela, com alguns efeitos visuais indicando as ações dos policiais, como a utilização de bombas de efeito moral. O recurso da contagem de minutos é utilizado para explicar a rapidez dos fatos, já que os responsáveis pelos atentados levaram menos de 10 minutos para romper as barreiras e entrar nos prédios, às 14h50.

Em 37:57, outro recurso visual é utilizado. Uma imagem em preto e branco simula um mapa dos três prédios invadidos, com seus nomes. Quando a narradora os cita, quadrados amarelos destacam no mapa as suas posições. O recurso também é utilizado para explicar qual foi a ordem dos prédios invadidos pelos manifestantes. A ordem dos fatos também é explicada por Adilson Paz e pelo ministro Flávio Dino, que explicam a ação dos policiais e a reação do poder público no momento em que os atos ocorreram.

Em 42:15, outras cenas da entrevista com Adilson Paz são realizadas dentro dos prédios. A câmera acompanha o entrevistado e a jornalista enquanto eles caminham, e Adilson explica os atos que vivenciou e aponta para os locais exatos em que eles aconteceram. Há participação mais ativa da jornalista, que faz perguntas que não são cortadas na edição sobre os apontamentos do entrevistado.

O documentário acompanha todos os momentos da invasão até o seu fim, por volta das 20h, sempre deixando no centro superior da tela os horários dos acontecimentos. Também há trechos, como no minuto 48:20, de coletivas de imprensa realizadas com a presença do presidente Lula. Há ainda espaço, em 49:16, para as falas de Bolsonaro sobre o ocorrido, em forma de postagens nas redes sociais.

Em 51:29, começa o quarto capítulo, com o título “A Reconstrução”. O primeiro entrevistado da quarta parte do documentário é Marcelo Sá de Souza, diretor do Museu da Câmara dos Deputados, que foi uma das pessoas a visitar os prédios depredados ainda na

noite dos acontecimentos. Marisa Seixas Prata, diretora da Coordenação da Administração de Edifícios, também é entrevistada logo em seguida. Ambos falam sobre o estado dos prédios e os esforços para compreender a necessidade dos reparos.

O capítulo 4 mostra a jornalista acompanhando Marcelo pelo prédio, em cenas do entrevistado falando sobre todos os danos causados e a dificuldade para reparar obras de arte que foram depredadas. As falas do entrevistado são interpoladas por imagens dos reparos e cenas gravadas durante a perícia do local.

Nos momentos finais do documentário, a partir de 1 hora e 2 minutos, a narradora fala sobre a cobertura mundial sobre os atos e dá destaque para a cobertura da BBC News Brasil. Em certos momentos, é possível ver alguns trechos de reportagens e entradas ao vivo realizadas pela própria narradora. No marco de 1 hora e 3 minutos, o jornalista do jornal The New York Times, Jack Nicas, também fala sobre a dimensão da cobertura em veículos fora do Brasil.

O último capítulo inicia em 1:04:06, e chama-se “O Futuro”. A primeira fala desta parte do documentário é de Angela Alonso, entrevistada nos momentos mais iniciais do vídeo. Ela fala sobre o reconhecimento do fato de que o Brasil possui um histórico de violência política, além da imagem das Forças Armadas e sua associação direta com o ex-presidente Jair Bolsonaro. Oliver Stuenkel, cientista político da FGV, reforça a visão sobre as Forças Armadas como um instrumento utilizado por partidos políticos.

Após a conclusão do documentário, os créditos são colocados em tela. As imagens de ilustração no fundo dos créditos são de objetos destruídos durante a invasão. São creditados Camilla Veras Mota pela produção executiva, Giovanni Bello pela fotografia e montagem, Adriano Brito pela coordenação, Caio Quero e Silvia Salek pela direção, Vitor Serrano, Henrique Pinheiro e Uerlem Queiroz pela fotografia adicional, além de todos os veículos responsáveis pelas imagens adicionais utilizadas durante o documentário, como AFP, Reuters, TV Brasil e o Supremo Tribunal Federal. Há uma pequena chamada, no último segundo do vídeo, indicando que o público curta o documentário.

Retomando a questão da origem do documentário, desde os primeiros segundos a origem institucional é evidenciada, marcada por uma estrutura robusta. A abertura com a vinheta animada da BBC News funciona como um selo de credibilidade e demarca a filiação do conteúdo a práticas jornalísticas consolidadas. A produção conta com equipe especializada, que inclui funções claramente delimitadas.

A lógica da plataforma está presente, mas de forma menos central. O título do vídeo adota uma construção informativa, sem recorrer a chamadas sensacionalistas. A miniatura

segue o mesmo padrão, sem expor rostos, emoções exageradas ou a personificação de apresentadores. Ainda assim, certos recursos dialogam com práticas audiovisuais difundidas no ambiente digital, como o uso de vídeos verticais de redes sociais, a divisão de tela em múltiplos quadros, capturas de tela de postagens e a chamada ao final do vídeo. Esses recursos, porém, funcionam mais para situar o assunto do documentário na realidade da internet do que para situar o próprio documentário no *YouTube*.

No que se refere ao tipo narrativo, há dois modos predominantes: expositivo e participativo. Quanto ao modo expositivo, a narrativa é conduzida por voz em off, que organiza os acontecimentos em uma linha do tempo clara, contextualiza politicamente os fatos e articula entrevistas, imagens de arquivo e documentos oficiais. A narradora se coloca, em vários momentos, como mediadora do conhecimento.

Há, contudo, elementos do modo participativo, especialmente nos momentos em que a jornalista Camilla Veras Mota aparece em cena, caminhando por locais diretamente relacionados aos acontecimentos ou entrevistando fontes. Nessas situações, a presença física da repórter funciona como recurso de validação ao evidenciar o trabalho em campo e o contato direto com os personagens. Sua presença não tem caráter diretamente emocional ou subjetivo, tendo um objetivo mais informativo e contextual.

O grau jornalístico do documentário é elevado. A produção mobiliza uma ampla diversidade de fontes, incluindo jornalistas, pesquisadores acadêmicos, especialistas em segurança pública, autoridades governamentais e testemunhas dos acontecimentos. As entrevistas são identificadas em tela, com nome e função das fontes, e organizadas de modo a apresentar perspectivas complementares. A presença de autoridades como o ministro da justiça da época, Flávio Dino, e de documentos oficiais, como atas de reuniões, traz a preocupação com a verificação das informações e a apuração.

Além disso, o documentário demonstra cuidado ao indicar datas, horários e contextos dos acontecimentos, utilizando recursos visuais para marcar a temporalidade dos fatos. A construção de uma linha do tempo detalhada, com marcações de hora e minuto durante a invasão, contribui para uma compreensão precisa da sucessão dos eventos.

A responsabilidade ética é um dos pontos centrais da produção. o documentário evita o sensacionalismo, mesmo ao lidar com imagens de vandalismo e destruição. As cenas são contextualizadas e acompanhadas de explicações que buscam compreender as causas e consequências dos atos cometidos, em vez de explorá-los como choque visual. Quando fontes solicitaram anonimato, como no caso da jornalista que frequentou o acampamento disfarçada,

a produção adota estratégias claras de proteção da identidade, como o uso de enquadramentos específicos que não mostram seus rostos, e a ausência de identificação nominal.

Há também uma preocupação com a transparência jornalística, evidenciada em momentos do documentário como a informação de que a produção tentou ouvir determinados atores políticos, como o governador da época Ibaneis Rocha, mas não obteve resposta. Essa prática apresenta ao público a tentativa de ouvir lados opostos.

A abordagem da desinformação é outro aspecto relevante quanto à ética. O documentário menciona a existência de notícias falsas e demonstra concretamente como elas circulam, por meio de vídeos de redes sociais e mensagens mobilizadoras, tendo um papel importante na radicalização dos manifestantes.

Por fim, o documentário da BBC News Brasil se configura como uma produção jornalística institucional de alta complexidade técnica e editorial, que combina recursos audiovisuais contemporâneos com práticas tradicionais de apuração e narrativa. A estrutura da produção, o uso de fontes e a preocupação com a ética se diferenciam de vídeos que possuem objetivo prioritário de engajamento emocional. Ao analisar o documentário, percebemos que é possível que veículos mais consolidados ocupem a plataforma sem abdicar de princípios profissionais ao praticar a adaptação às linguagens do meio sem submissão completa às lógicas do algoritmo.

3.4 ISABELLA NARDONI COMENTADO POR BETO RIBEIRO - DESCUBRA COMO TUDO ACONTECEU - CRIME S/A³⁴

O vídeo sobre o assassinato de Isabella Nardoni, publicado no canal Beto Ribeiro - CANAL OFICIAL, foi lançado no dia 21 de setembro de 2022. A descrição informa que a produção foi lançada com prioridade dois dias antes para membros do canal. Até o momento da análise, o vídeo conta com mais de 1,6 milhão de visualizações. A produção tem 50 minutos e 56 segundos de duração. A conta de Beto Ribeiro no *YouTube* possui 2,17 milhões de inscritos.

Segundo a descrição, o objetivo do vídeo é compreender o caso, que aconteceu em 2008 e resultou na prisão do pai e madrasta de Isabella Nardoni por seu assassinato, por meio de descrições da investigação, perícia e trabalho médico para desvendar os últimos momentos de vida de Isabella. A descrição finaliza com várias chamadas para engajamento: um link para membros do canal; uma chamada para inscrição, curtidas, comentários e compartilhamentos;

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ew5w4pbWIlk>

e links para contas do Instagram, Tik Tok, Twitter, grupos do Whatsapp e Telegram e para comprar um livro do autor do vídeo. Também há um *hiperlink* direcionando o público ao podcast de Beto Ribeiro em que ele também discute casos criminais, além de uma loja com roupas relacionadas ao podcast, que se chama “Crime & Mistério”.

O vídeo se inicia com a narração de Beto Ribeiro falando sobre o caso e como ele foi influente na mídia brasileira. Há uma sequência de fotos, sem referência de fonte. Em sequência, são apresentadas uma foto de Isabella sorrindo; uma montagem com três fotos de Isabella, seu pai e sua madrasta; quatro fotos da prisão dos acusados e uma foto da família. A introdução dura 45 segundos, quando uma tela preta mostra o título “Crime S/A” em fonte branca.

Após a breve introdução, Beto Ribeiro aparece em tela, encarando a câmera de cima para baixo. Ele está em um escritório que conta com uma estante de livros e uma mesa. Sua fala inicial é pessoal e faz referência ao seu próprio trabalho e à vontade do público de ouvir sobre os casos de forma comentada.

Muitas pessoas têm me pedido também para contar os casos, falar sobre eles de uma forma como eu geralmente faço na sala da minha casa e todo mundo fica prestando atenção. Para isso, eu vou fazer o seguinte: eu vou começar com o caso Isabella Nardoni, e não é porque é a Isabella Nardoni só, que é um super e grande caso. É porque esse foi o primeiro caso com o qual eu tive esse contato sobre o que é uma investigação [...]. (Beto Ribeiro, 2022, 0’49’’-1’11’’)

Na sequência, o narrador aumenta ainda mais o seu envolvimento com o caso, explicando que, logo na sequência do julgamento, em meados de 2010, teve a oportunidade de entrevistar a delegada, a perita e o legista responsáveis pelo caso. Assim, além de estabelecer contato direto com a cobertura, Beto Ribeiro estabelece quem são as fontes principais das informações do vídeo. Na tela, no canto superior direito, enquanto ele fala, é possível encontrar as frases “curta e comente” e “inscreva-se”, como ferramenta de engajamento. Também é inserido o usuário dele nas redes sociais.

Enquanto Beto apresenta as fontes, uma tela similar a do título aparece no minuto 2:06, com o texto “A santa trindade da investigação”. O narrador refere-se a Laercio de Oliveira (legista), Rosângela Monteiro (perita) e Renata Pontes (delegada). Os profissionais são as fontes principais no caso, pois, por falta de confissão por parte dos acusados e presos, a reconstrução do caso feita pela equipe pericial foi essencial para compreender os acontecimentos.

Beto Ribeiro também se estabelece como uma das fontes para a própria construção da narrativa, ao afirmar que “tudo o que eu vou contar aqui para vocês do caso são coisas que eu vi de fato. Eu vi o laudo pericial, o laudo do legista, eu li o inquérito todo [...] eu vou contar aqui o que eu descobri também durante todo o percurso” (Beto Ribeiro, 2022, 2’56’’-3’29’’).

São poucos os recursos visuais que acompanham a própria imagem do narrador enquanto ele constrói sua fala. Durante todo o documentário, telas que funcionam como subtítulos são utilizadas para dividir a narrativa. Em 3:30, novamente uma tela preta com texto em branco mostra as palavras “Ana Carolina, Alexandre e Isabella”. O outro recurso utilizado é uma tela dividida, em que a imagem de Beto falando fica à esquerda e imagens da família e do caso ficam à direita. A primeira vez em que isso acontece é no minuto 3:50, com uma foto dos Nardoni reunidos. A mesma foto foi utilizada durante a introdução.

A primeira parte do vídeo conta com um relato sobre a vida da família, o sentimento negativo que Ana Carolina nutria contra a enteada e o relacionamento do casal permeado por brigas. A linguagem utilizada por Beto Ribeiro é mais informal, opinativa e subjetiva, referindo-se a Isabella como “esse passado [de Alexandre] que andava, falava e crescia todos os dias” (Beto Ribeiro, 2022, 4’06’’-4’09’’). Ao descrever o comportamento de Alexandre Nardoni, o narrador chama-o de “um grande homem mimado, um menino que não cresce, e isso é sempre responsabilidade da família que continua mantendo o mimadão” (Beto Ribeiro, 2022, 7’16’’-7’22’’). Ele ainda indica que não está fazendo um julgamento de caráter, mas ajudando a construir os personagens para o conhecimento do público.

Ao descrever o apartamento em que o crime ocorreu, no minuto 6:11, há uma imagem da maquete do local reconstruída para análise pericial. Enquanto Beto Ribeiro menciona os ambientes, a imagem se aproxima deles, mostrando a cozinha, a sala de estar, os quartos das crianças e o quarto do casal. Quando a imagem chega no quarto dos filhos de Ana Carolina e Alexandre, há um texto indicando: “Quarto dos Meninos (onde tudo aconteceu)”.

No minuto 9:10, começa a segunda parte da produção, com o título “Loucura a dois”. Essa sessão do vídeo aborda o final de semana em que o crime ocorreu. No momento em que descreve a ocasião antes do crime em que a família foi a um supermercado, Beto indica que se encontrar as imagens disponíveis, vai inseri-las no vídeo. Alguns segundos depois, em 10:11, a palavra “ACHEI!” em branco aparece na tela. Em 10:31, as imagens são inseridas, com a indicação em texto de que foram as últimas imagens de Isabella com vida.

Em 12:08, enquanto Beto Ribeiro fala sobre o momento em que os Nardoni voltaram para casa, o texto “Curta e comente” e “Inscreva-se” aparece novamente em tela, novamente

influenciando o engajamento com o vídeo. Em outros vídeos analisados, esses momentos são reservados para o início e o final da produção.

As partes do vídeo são mais rápidas e dinâmicas do que em outras produções com a mesma duração. Em 12:44, a terceira seção, intitulada “Adeus, Isabella” começa. O primeiro elemento, no minuto 12:54, é a ligação para a emergência, indicada pelo narrador como o momento em que o crime começa. Enquanto a ligação toca ao fundo, as mesmas imagens utilizadas na introdução são colocadas em tela. O telefonema, feito pelo síndico do prédio, indica que há um assaltante no prédio que atirou uma criança do sexto andar. As imagens de Isabella pausam no minuto 13:32, em que há uma indicação em texto de que os gritos ouvidos ao fundo do áudio são de Ana Carolina, a madrasta de Isabella.

Beto Ribeiro indica que a ligação é a finalização de um processo que aconteceu anteriormente, um combinado entre os acusados para contar uma história sobre um ladrão que invadiu o prédio. Ao falar sobre o processo que levou até a queda de Isabella, Beto fala: “Mas quando começou? Esse começo também é lá pra frente, eu estou só te jogando iscas para você continuar comigo aqui no vídeo” (Beto Ribeiro, 2022, 16’55’’-17’02’’), novamente estabelecendo uma relação de engajamento e manutenção do público pela maior quantidade de tempo possível.

Retomando as fontes principais do caso, em diversos momentos da descrição da cena do crime Beto Ribeiro retoma os nomes dos responsáveis. Ao falar sobre o fato de que nenhuma das 30 ligações feitas para a emergência vieram do pai de Isabella, o narrador informa que a delegada, Renata Pontes, afirmou em entrevista a ele que questionou Alexandre sobre o fato e obteve como resposta o fato de que ele fora orientado a ligar para os pais em casos de emergência, e não para a polícia. No minuto 20:48, Beto também menciona a entrevista com o legista Laercio de Oliveira ao afirmar que Isabella saiu da cena do crime ainda viva, mas sem possibilidades de retornar de seu estado grave de saúde.

Em 23:15, o narrador menciona também a conservação da cena do crime e a atuação da perícia para compreender se o estado em que o apartamento se encontrava era de desordem natural e do dia a dia, ou se correspondia a uma atividade de assalto. Nesse momento, algumas imagens da perícia são colocadas em tela. Não há identificação textual em tela da fonte das imagens, mas Beto menciona em sua fala que elas vieram do laudo pericial ao qual teve acesso por meio do contato com a perita Rosângela Monteiro. Ao mencionar contatos com o público sobre o caso, o narrador explica: “muita gente me manda e-mail, me manda mensagem falando ‘foi o pai do Alexandre, eu tenho certeza’, mas não foi o pai do

Alexandre” (Beto Ribeiro, 2022, 28’45’’-28’53’’). Novamente, Beto reforça sua relação com a audiência e com o próprio caso.

Novamente, em 30:18, o autor menciona diretamente a entrevista realizada com a delegada do caso, ao afirmar que o relevante para o caso não era somente provar a verdade dos fatos, mas provar que os acusados estavam mentindo. Para apoiar o relato sobre a entrevista, na parte direita da tela são adicionadas novamente fotos da perícia, mostrando como as portas do apartamento não foram arrombadas, como afirmado por Ana Carolina.

Beto Ribeiro menciona o fato de que o corpo de Isabella foi levado para o Instituto Médico Legal para análise, e afirma que isso é relevante em casos de mortes suspeitas para que a investigação possa ter clareza sobre as causas da morte. Ao falar sobre o assunto, ele menciona outro caso comentado no canal, e afirma em sua fala que vai deixar o link para o vídeo direcionado para que o público possa “dar uma olhadinha” no que pode acontecer quando uma família se recusa a redirecionar um corpo para o IML. No momento em que ele fala sobre o outro conteúdo, no minuto 33:27, uma notificação aparece em tela, no canto superior direito, com um link para o vídeo sobre o caso Maria Marta. Esse recurso, que é próprio da estrutura do *YouTube*, permite que o público siga assistindo ao canal, também como forma de engajamento.

Mencionando a autópsia de Isabella, uma mensagem no canto inferior direito da tela aparece com o texto “Não vou mostrar imagens de Isabella após o crime por respeito à família dela”. Apesar da motivação mencionada pelo autor, a partir das Diretrizes de Conteúdo da plataforma, mostrar imagens explícitas de morte poderiam causar o banimento do vídeo do *YouTube*, mesmo com motivação jornalística.

Enquanto ainda aborda as marcas encontradas no corpo de Isabella e o fato de que o legista chegou à conclusão de que ela morreu asfixiada, no minuto 35:04, há uma pausa na fala de Beto Ribeiro e o texto em tela “e uma moto com motor aberto passa...”, novamente reforçando certo caráter informal no vídeo, mesmo com a sensibilidade do assunto apresentado. O texto é seguido pela fala: “não entendo por que essas pessoas têm essas motos com esses barulhos. Será que é gostoso andar na moto com esse barulho? A pessoa se sente no *Thundercats*? Bom, vamos voltar!” (Beto Ribeiro, 2022, 35’05’’-35’16’’).

Ao narrar a versão da investigação sobre o tempo entre o desligamento do motor do carro, indicado como o princípio das agressões contra Isabella, e a ligação para a emergência, novamente é utilizado o recurso de texto em tela, no minuto 40:26. Enquanto Beto Ribeiro fala sobre os acontecimentos, o texto diz “12’26’’ - o tempo entre o desligamento do motor e a ligação para 190” e “19’ - tempo mínimo para versão do casal”.

A próxima parte do vídeo começa no minuto 41:55, com o título “A história secreta”. Ao mencionar que há uma necessidade de tentativa de reconstrução dos acontecimentos, novamente por falta de confissão por parte dos acusados, Beto menciona que vai se utilizar de suas habilidades como roteirista de ficção para trazer lógica para a história. Mesmo com base nos argumentos da perícia, o narrador acrescenta elementos não confirmados para dar mais dinâmica para a história, como uma possível briga entre Isabella e os irmãos no carro e um momento em que Isabella teria mencionado que contaria para a mãe sobre as agressões que sofreu dentro do carro por parte da madrasta.

Elementos subjetivos na fala de Beto Ribeiro estão presentes novamente quando ele compara o crime com o caso de Suzane Von Richthofen. “E aí, eu vou falar uma coisa: esse não foi um crime como o da Suzane, de novo, pegando de exemplo, premeditado [...] Esse foi um crime da ansiedade humana, da loucura a dois, um crime em que o destino também foi perverso” (Beto Ribeiro, 2022, 43’55’’-44’14’’).

Os últimos momentos do vídeo contam com uma tentativa de compreender a estratégia elaborada pelos acusados para forjar um assalto, por meio do uso de uma faca e de uma tesoura para cortar a rede de proteção da janela. Nesse momento, no minuto 47:03, há a inserção de ilustrações da reconstituição do crime, como Alexandre carregando Isabella até a janela, além de uma foto do prédio com a indicação por meio de uma seta da janela da qual a criança fora atirada.

No último minuto do vídeo, Beto Ribeiro reafirma sua visão sobre o caso, afastando teorias de que outras pessoas, como o pai de Alexandre, teriam sido responsáveis pelo crime. Além disso, o autor faz outra chamada para que o público compartilhe e curta o vídeo, além de influenciar que a audiência deixe comentários indicando outros casos e possíveis pontos que ele possa ter esquecido. A tela final conta com quatro *hiperlinks*, três para outros vídeos do canal e um com a foto de Beto possibilitando a inscrição.

No que se refere à origem e natureza da produção, trata-se de um conteúdo independente, não vinculado a veículos jornalísticos tradicionais ou instituições midiáticas. Ainda assim, o documentário traz um senso de credibilidade por meio da trajetória profissional do próprio apresentador, que se coloca como entrevistador de fontes-chave do caso. A legitimidade, portanto, é construída menos pela institucionalidade e mais pela autoridade individual da figura de Beto Ribeiro.

A estrutura narrativa do documentário é claramente centrada no apresentador, que atua como narrador, personagem e comentarista. Beto Ribeiro constrói uma história personalizada, marcada pelo uso da linguagem em primeira pessoa, referências constantes à sua experiência

profissional e por interações diretas com o espectador. Essa centralidade é reforçada visualmente, com o cenário fixo e escassez de variações de câmera, que colocam o rosto e a fala do apresentador como pontos principais.

O documentário organiza-se predominantemente a partir do modo expositivo, na medida em que a narrativa é estruturada pela fala explicativa do apresentador, responsável por ordenar os fatos e conduzir compreensões sobre os acontecimentos. No entanto, essa exposição acontece de forma altamente autoral, com forte centralidade na figura do narrador. Portanto, o modo expositivo é atravessado por elementos performáticos e opinativos, nos quais o narrador expressa julgamentos de valor e constrói seus personagens a partir da subjetividade, inclusive por meio de caracterizações psicológicas dos envolvidos.

A relação com as fontes é um dos principais eixos de credibilidade do documentário. Beto Ribeiro afirma ter entrevistado, após o julgamento, a delegada, a perita e o legista responsáveis pelo caso, que são apresentados por ele como a santa trindade da investigação. Essas fontes são mencionadas por nome e utilizadas como base para sustentação da reconstrução dos fatos. No entanto, elas não aparecem diretamente em tela e nem são apresentadas por meio de trechos de entrevistas gravadas, o que faz com que o acesso às informações seja mediado exclusivamente pela voz do narrador. Assim, a autoridade das fontes é realocada para a figura do apresentador, que se coloca como um intérprete dos depoimentos e dos documentos oficiais.

Do ponto de vista ético, a postura do documentário é dúbia. Por um lado, há preocupação em não exibir imagens sensíveis da vítima, justificada pelo respeito à família. Por outro, o vídeo incorpora recursos típicos da lógica de retenção do público, com a antecipação de informações e a promessa de revelações. Beto Ribeiro chega a admitir que há trechos que funcionam como isca para manter o espectador assistindo.

A linguagem utilizada oscila entre o informativo e o informal. Em determinados momentos, o narrador interrompe a narrativa para comentários sobre o cotidiano, inclusive em passagens sensíveis do relato. Esse deslocamento de tom aproxima o público, mas tensiona os limites entre a gravidade do tema e o entretenimento.

A produção também apresenta uma narrativa híbrida ao combinar dados oficiais da investigação com hipóteses especulativas e elementos ficcionais. Na parte intitulada “A história secreta”, o próprio narrador assume que utilizará habilidades de roteirista para preencher lacunas. Mesmo quando essas hipóteses são apresentadas, elas se integram ao fluxo do relato, o que pode dificultar para o espectador a distinção entre fatos comprovados e inferências pessoais.

A lógica da plataforma está fortemente presente ao longo de todo o vídeo. Chamadas recorrentes para curtidas, comentários, inscrições, links para outros conteúdos, podcasts, livros e produtos associados ao canal reforçam a dimensão mercadológica da produção. O conteúdo está relacionado com uma série de vídeos interligados, o que também favorece a manutenção da audiência e a ampliação do consumo dentro do canal.

Em resumo, o documentário sobre o caso Isabella Nardoni é uma produção independente e autoral, marcada pela presença do apresentador, a combinação entre investigação, opinião e ficção, e por forte adaptação às lógicas do *YouTube*. A credibilidade é construída pela autoridade do próprio narrador e a proximidade com o público. Essa configuração evidencia como narrativas criminais podem se estruturar em torno de figuras individuais que acumulam funções e tensionam os limites entre a informação e o entretenimento constantemente.

3.5 DOCUMENTÁRIO SOBREVIVENTES - A HISTÓRIA DEPOIS DO CARANDIRU³⁵

A produção “Sobreviventes - A história depois do Carandiru”, publicada no canal Cris Bianzi em 28 de fevereiro de 2014, tem 26 minutos e 30 segundos de duração e conta com mais de 1,1 milhão de visualizações até o momento da análise. A descrição do conteúdo conta somente com a informação de que o documentário foi produzido por alunos do 4º ano do curso de Jornalismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Não há mais informações, nem na descrição e nem no vídeo, sobre quem são esses alunos, qual foi o professor responsável pela supervisão e nem se o documentário é o resultado da avaliação de uma disciplina ou de um Trabalho de Conclusão de Curso. O canal de Cris Biazzi conta com 2,7 mil inscritos. Uma das conclusões possíveis sobre a produção é de que o *YouTube* foi utilizado como repositório e memória para o documentário produzido em cenário laboratorial e avaliativo.

O vídeo inicia com trechos de depoimentos de três entrevistados que ainda não são identificados. São falas pequenas, de poucos segundos, como uma forma de introdução sobre o assunto. Os entrevistados são três homens, que estão em cenários diferentes. Há a utilização de uma trilha sonora calma e baixa, que se assemelha a trilhas sonoras de filmes de drama ou suspense.

A partir dos 20 segundos, a segunda parte da introdução do documentário se inicia. O ritmo da trilha sonora aumenta e fica mais dinâmica. Em uma transição de tela preta que parte

³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zHr2vsjOKWg>

da imagem fixa de um dos entrevistados, também é possível ouvir batidas de tambores que indicam um ápice na trilha. O que se segue são imagens de Carandiru. A primeira foto mostra os encarcerados sentados no chão, somente com as roupas íntimas, em uma das imagens mais conhecidas do massacre. A segunda, que aparece no segundo 0:29, mostra corpos de vítimas enfileirados em um cenário hospitalar. Seus rostos e ferimentos estão censurados por um efeito borrado, mas é possível ver seus órgãos genitais sem censura.

Em 0:35, aparece a tela de título do documentário. É uma tela preta que se desdobra em uma imagem do corredor de Carandiru, com peças de roupa no chão e as portas das celas abertas. Enquanto a imagem aparece, também surge o título do documentário em fonte branca, e segue no fundo a mesma trilha sonora da introdução. A tela de título dura 10 segundos.

O primeiro entrevistado é Sidney Sales, identificado como um dos sobreviventes do massacre. Ele está em um ambiente aberto e arborizado, sentado em uma cadeira enquanto é entrevistado. O ângulo da câmera o mostra até sua cintura. Ele está com o rosto levemente virado, e é possível ver seu perfil do lado esquerdo enquanto encara uma pessoa fora da câmera. Ele fala sobre um conflito dentro de Carandiru entre duas pessoas por tráfico de drogas e dívidas entre os envolvidos.

Em 1:05, o segundo entrevistado é apresentado. Hélio Lima também é um dos sobreviventes e é entrevistado em uma área interna, familiar, em que é possível ver um armário com fotos e flores no fundo. O ângulo é mais fechado, mostrando seu corpo acima da altura do peito. Ele continua a história de Sidney, afirmando que a briga envolveu o uso de facas e a retirada dos encarcerados do ambiente antes da invasão. Sidney retoma a fala, explicando que a briga entre duas pessoas se transformou em um confronto geral, fazendo com que os policiais solicitassem o recolhimento por parte de todos os presos. Hélio finaliza a explicação afirmando que, às 16h da tarde, o pelotão de choque entrou na prisão. Dessa forma, a introdução sobre o assunto do documentário - o massacre - é feito pelos próprios sobreviventes.

Em 1:48, a trilha sonora segue com o trecho mais agitado da música, apresentado durante a introdução, em volume mais alto. No fundo, também há o trecho da voz de uma reportagem sobre o massacre, sem identificação de fonte. Na tela, também passam imagens de reportagens com familiares dos detentos chorando, cenas do complexo penitenciário e do pelotão da polícia entrando em Carandiru. Também há, no canto inferior esquerdo, um texto: “Pavilhão 9. Mais de 2 mil detentos. Mortes registradas: 111. Mortes não registradas: ?” (Cris Biazzi, 2014, 1’47’’-2’03’’).

O terceiro entrevistado aparece no minuto 2:07. Edivaldo Godoy também é um dos sobreviventes, e é entrevistado em frente a uma estante de livros. Ele continua a história contada pelas outras fontes exatamente de onde ela parou, explicando que, assim que o pelotão adentrou o pavilhão, começou a disparar tiros e já era possível ver as primeiras vítimas.

Em 2:45, novas imagens de apoio são inseridas. É importante mencionar que, em todos os casos em que imagens de reportagens da época foram utilizadas, não é possível saber a fonte delas. Dessa vez, um efeito que simula uma televisão analógica, com pequenas faixas, é colocada nas imagens de policiais entrando na prisão.

Os relatos das fontes se dividem em uma narração mais objetiva dos fatos, como quando Edivaldo fala sobre a reação dos prisioneiros diante dos primeiros tiros e o fato de que ele também chegou a ser atingido, e visões mais profundas do psicológico dos entrevistados, como quando Sidney afirma que, durante o massacre, se lembrava de uma carta que havia recebido de sua mãe na semana anterior indicando que um líder religioso acreditava que ele passaria por um livramento nos próximos dias. Esse tipo de relato aproxima o público emocionalmente das fontes ao colocar em pauta assuntos que não estão diretamente ligados ao massacre em si.

No minuto 3:32, Sidney também relata o momento em que conseguiu sair da cela e encontrou cerca de 50 pessoas no chão. Novamente, sua fala possui um caráter que mistura a descrição objetiva e a emoção, ao falar que muitas dessas pessoas já estavam mortas, outras estavam muito feridas e próximas do momento da morte, enquanto outras “[...] gritando por pai, por mãe, por Deus, por socorro” (Cris Biazzi, 2014, 3’44’’-3’47’’).

Logo após a fala de Sidney, entra na tela uma foto dos corpos no chão da prisão após o término do massacre. Dessa vez, não há nenhum tipo de censura. É possível ver os corpos das vítimas e seus ferimentos com clareza. Enquanto a foto aparece, há uma narração em off de Sidney indicando que não havia espaço entre os corpos, e que precisou pisar em pessoas para conseguir passar para o outro lado da sala.

No quarto minuto do documentário, Maria de Fátima Franco, psicóloga forense, é apresentada como uma das entrevistadas. Ela é a primeira fonte do documentário que não estava no local do massacre. O enquadramento a mostra até a altura do peito e ela está em frente a uma parede lisa, sentada. Maria de Fátima fala que pessoas que chegam muito perto da morte passam a ressignificar coisas sobre a própria vida. Sua fala introdutória serve como um gancho para que o documentário corte novamente para as falas dos sobreviventes.

Enquanto os entrevistados seguem falando sobre os momentos que passaram durante o massacre, como Sidney que explica que precisou ajudar policiais a carregar cadáveres, outras imagens são colocadas em tela no minuto 4:41. A primeira mostra um corredor com o chão ensanguentado e a segunda mostra dois detentos nus carregando um corpo. Nessa foto também não há censura.

No minuto 5:07, uma nova fonte é apresentada. João Paulo Sangion é advogado criminalista, está em frente a uma estante de livros e seu corpo é mostrado do ombro para cima. Ele fala sobre punições estatais, a necessidade do cumprimento da lei por parte das forças policiais e afirma que o massacre de Carandiru foi um exemplo de pena de morte. Enquanto ele fala, há mais gravações da ação policial, incluindo carros de polícia e grupos de policiais correndo enquanto carregam corpos.

Novamente, os sobreviventes entrevistados falam sobre as torturas que sofreram até o dia seguinte ao massacre e explicam que ainda carregam traumas envolvendo o ocorrido. Em 6:02, quando Edivaldo fala sobre seus pesadelos frequentes, uma nova imagem dos corpos aparece em tela. Dessa vez, os corpos que estão mais próximos estão borrados, mas em outros é possível ver novamente seus órgãos genitais e ferimentos causados por armas.

De 6:03 até 7:34 há um foco no sentimento de necessidade de sobrevivência por parte dos entrevistados, que afirmam que, apesar dos traumas, agradecem por continuar vivendo. Também há uma pequena fala de Maria de Fátima, explicando que os traumas podem causar dificuldades para adormecer e outros problemas comportamentais e emocionais.

Antônio Carlos Malheiros, presidente da Comissão de Direitos Humanos da OAB-SP na época, é a nova fonte apresentada no minuto 7:35. Ele fala sobre a quantidade de pessoas que perderam a vida durante o massacre e o impacto do acontecimento. Antônio menciona a grande quantidade de pessoas que consideraram as mortes positivas, e cita uma pessoa que conheceu dois dias após o massacre que afirmou que a polícia estava “com a faca e o queijo na mão” para matar todos os aprisionados. Assim, o documentário também estabelece uma relação com a sociedade e sua reação diante do ocorrido.

No momento em que João Paulo Sangion volta à tela para abordar a precarização da ressocialização dos aprisionados na sociedade brasileira, no minuto 9:13, uma nova imagem substitui a filmagem de sua entrevista. Nesta fotografia, é possível ver uma grande quantidade de homens presos em um espaço muito pequeno, alguns dormem por cima dos outros enquanto muitos estão em pé. Novamente, não há indicação da fonte da foto em tela.

A fala do advogado sobre ressocialização é acompanhada por depoimentos dos sobreviventes sobre o tratamento que receberam após a soltura, além de uma fala de Maria de

Fátima, psicóloga forense, explicando que o índice de reincidência, ou seja, presença de delitos novamente, entre pessoas que saem da prisão é muito alto.

Novamente, durante a fala de um dos sobreviventes afirmando que a violência no Brasil está em uma crescente, no minuto 10:28 é colocada em tela uma imagem de aprisionados apertando uns aos outros contra uma grade para demonstrar a superlotação das cadeias. No minuto 12:21, enquanto Edivaldo Godoy explica que estudou Direito ainda dentro da cadeia, a câmera foca em um prêmio de direitos humanos concedido pela OAB de São Paulo. A estatueta está em foco enquanto o sobrevivente fala sobre ter prestado o exame da ordem duas vezes e ter sido rejeitado, pelo que ele acredita ser um preconceito quanto ao seu passado.

Elza Lima, irmã de Hélio, um dos sobreviventes do massacre, é entrevistada a partir do minuto 13. O ângulo da câmera mostra ela dos ombros para cima e ela olha para o lado enquanto fala. Ao fundo, há um quadro de uma santa católica. Ela fala sobre as dificuldades que o irmão enfrentou ao tentar se realocar no mercado de trabalho após sair da prisão, e explica que a família abriu uma microempresa dentro de casa para fornecer renda para Hélio por 10 anos.

Anatilde de Souza é entrevistada em seguida, no minuto 13:58. Ela é identificada como amiga de Sidney. Sua fala é intercalada com a fala do próprio Sidney sobre o momento em que se conheceram, quando Anatilde realizou uma visita pastoral ao presídio. A entrevistada aparece em um cenário religioso, com púlpito e cadeiras ao fundo. Neste momento, o caráter subjetivo das falas das fontes é predominante, quando tanto Sidney e Anatilde afirmam que a oração feita pela amiga fez com que Sidney fosse libertado na mesma semana da primeira visita.

No minuto 14:42, a câmera se aproxima mais de Sidney. Agora, seu rosto praticamente completa o enquadramento. Após Anatilde mencionar uma música relacionada com a religiosidade, Sidney é filmado cantando o mesmo louvor. Seu canto é misturado com o de Anatilde, que também canta em meio à entrevista.

Em 16:45, enquanto João Paulo aborda o fato de que não existem políticas eficazes para amparar os egressos, novas imagens de aprisionados estudando ou circulando por ambientes públicos aparecem em tela. Novamente, não há identificação da fonte das imagens.

Sidney fala novamente sobre seus sentimentos e a transformação que sofreu após sair da prisão. Enquanto ele aborda a melhora no seu estado psicológico, imagens de apoio são transmitidas no minuto 18:45. A primeira mostra Sidney sentado em uma cadeira rindo para

alguém que está fora do alcance da câmera. Na segunda filmagem, é possível ver uma pessoa de costas, sentada em outra cadeira, falando com Sidney.

No minuto 19:14, Sidney explica que alugou uma chácara para poder montar uma casa de recuperação masculina, sem auxílio governamental. Enquanto ele explica o seu trabalho, é possível ver imagens da casa e dos homens que estão em recuperação. Todos os rostos, a não ser o de Sidney, estão censurados.

Imagens do Parque da Juventude, em São Paulo, mostram as ruínas do antigo Complexo Carandiru no minuto 20:55. A câmera está na altura do corpo da pessoa que filma, enquanto o cinegrafista caminha por uma ponte. Não há diálogo nem identificação de qualquer pessoa da equipe durante a cena.

Em 22:26, novas imagens de homens presos deitados no chão são colocadas na tela enquanto o advogado explica que essas pessoas foram vítimas de um sistema injusto. A opinião especializada de João Paulo é acompanhada de relatos dos sobreviventes afirmando que sofrem preconceito, possuem dificuldade em trabalhar e em se inserir na sociedade.

O documentário termina com falas dos sobreviventes. Edivaldo afirma que egressos do sistema prisional encontram apoio em casas de recuperação relacionadas com religiões cristãs. Hélio afirma que, se pudesse, se mudaria do Brasil, pois não possui mais conexão com o país após ter passado pelo sistema penitenciário. Sidney finaliza o documentário afirmando que é necessário ver o bem nas pessoas. Não há uma tela final com identificação de quem foram os responsáveis pelo documentário, nem mesmo identificações finais das fontes de informações secundárias, como notícias e fotos dos acontecimentos.

A origem do documentário está vinculada a um contexto acadêmico, ainda que essa vinculação apareça de forma pouco explícita no material. A indicação de que a produção foi realizada por alunos do curso de Jornalismo da PUC-Campinas sugere um ambiente institucional de formação, com provável supervisão docente e objetivos pedagógicos. Essa origem confere ao documentário um caráter institucional, marcado por práticas jornalísticas aprendidas em ambiente universitário.

No que diz respeito às fontes, o documentário privilegia de forma central os sobreviventes do massacre, que assumem o papel de testemunhas e narradores ao mesmo tempo. A experiência direta, a memória e o sofrimento são os destaques do discurso. Fontes especializadas aparecem como complementares, funcionando como contextualização e uma forma de legitimar o discurso dos sobreviventes. A ausência de identificação clara das fontes secundárias, como imagens de arquivo e reportagens, fragiliza a informação.

A narrativa se organiza de modo expositivo e testemunhal, sem a presença de um narrador em off que conduz o relato. A progressão da narrativa acontece pelas falas dos entrevistados, e a linearidade acompanha suas memórias. Essa escolha aproxima o acontecimento do espectador, mas limita a problematização do assunto em um contexto histórico e político, mesmo com as falas dos especialistas.

Pensando em limites éticos, a linguagem adotada mistura informação e emoção, com uso recorrente de imagens de impacto que intensificam o tom dramático dos relatos dos sobreviventes. A violência é apresentada de forma direta e explícita, com o uso de imagens sem censura de pessoas mortas. A presença constante de discursos religiosos e de ressignificação espiritual da sobrevivência introduz uma camada simbólica do discurso para além do campo jurídico.

A relação com a lógica da plataforma é secundária em comparação com outros documentários analisados, uma vez que não há chamadas de engajamento ou exploração das dinâmicas do algoritmo. Isso acontece porque, no caso do documentário, o *YouTube* funciona como um espaço de armazenamento e circulação primária, e não como ambiente pensado originalmente para a produção do conteúdo.

Dessa forma, o documentário se sustenta a partir de uma narrativa prioritariamente emocional e testemunhal, com menor preocupação com as práticas mais formais de investigação jornalística. Fica claro que o objetivo não era reconstruir os fatos do massacre, mas sim construir um relato sobre a vida dos sobreviventes e uma denúncia social sobre a vida de egressos do sistema prisional.

3.6 JORNALISTAS DO METRÓPOLES FICAM PRESOS POR 24 HORAS EM PRESÍDIO DE SEGURANÇA MÁXIMA: VEJA COMO FOI - METRÓPOLES³⁶

O documentário “Jornalistas do Metrôpoles ficam presos por 24 horas em presídio de segurança máxima: veja como foi” possui 25 minutos de duração e foi publicado no canal do Metrôpoles em 14 de junho de 2023. Até o momento da análise, o vídeo conta com mais de 176 mil visualizações. O canal do *YouTube* do veículo conta com mais de 3,9 milhões de seguidores. Na produção, uma equipe de reportagem entra em uma penitenciária de segurança máxima em Brasília, considerada a mais segura da América Latina.

A descrição do vídeo conta com uma breve descrição sobre o documentário, indicando que na prisão estão detidos alguns dos maiores criminosos do Brasil, como líderes de

³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kwz-O1K7AmA>

organizações criminosas brasileiras, da máfia italiana e espões políticos de outros países. A descrição ainda indica o nome dos jornalistas e suas vivências dentro do presídio. Na sequência, há um link para a matéria completa, indicando que há um conteúdo extra produzido sobre o documentário. Entrando no site, é possível ver que há elementos textuais explicando o conteúdo, mas o ponto principal é o redirecionamento do público para o vídeo do *YouTube*. Ainda há uma chamada para curtir o vídeo e fazer a inscrição no canal, além de links para as outras redes sociais do Metrôpoles, como Instagram, Tik Tok e Whatsapp.

A miniatura do vídeo não possui elementos textuais. No centro da imagem há uma foto aérea do presídio. Dos lados esquerdo e direito, fotografias dos repórteres com filtros azuis e vermelhos para simular as luzes de uma sirene da polícia. É interessante notar que, apesar da miniatura não contar com muitos elementos, o próprio título tem uma chamada direcionada com a lógica da plataforma por meio do termo “veja como foi”.

Nos primeiros segundos do documentário, há o uso de imagens de apoio feitas pela própria equipe. As imagens mostram Brasília em uma visão aérea, um carro de polícia, um *close* nas mãos de um policial segurando uma arma e uma cena do que parece ser uma abordagem. No segundo 0:04, uma imagem de uma cama de solteiro aparece com o texto centralizado em fonte branca: “Pela primeira vez na história, uma equipe de reportagem acessa uma penitenciária de segurança máxima”.

Na sequência, algumas imagens da rotina policial são utilizadas, antes de dar espaço para mais uma tela de texto, no segundo 0:13: “Carlos Carone e Mirelle Pinheiro permaneceram por 24h dentro do Complexo Federal, em Brasília”. No fundo, há a imagem das grades de uma cela.

A partir do segundo 0:17, é possível ver as primeiras imagens dos repórteres. Carlos Carone aparece tirando uma fotografia de identificação de aprisionados no Departamento Penitenciário Nacional, enquanto Mirelle Pinheiro encara a câmera vestida de policial. Ainda há imagens que demonstram algumas das cenas futuras, como Mirelle caminhando pela prisão com algemas nas mãos e Carlos deitado em uma cela. No segundo 0:25, outra tela com texto aparece, dessa vez mostrando o teto do presídio, com o texto “Os jornalistas mostram, de maneira inédita, a prisão que abriga os detentos mais perigosos do país”.

No segundo 0:30, acontece a introdução do documentário, com uma imagem de Mirelle fechando as portas da prisão enquanto a tela escurece e dá lugar ao título do documentário. É possível notar que, no vídeo, o título é diferente: “Atrás das Grades: 24h na prisão de segurança máxima”. Isso não quer dizer que o documentário veio de outro espaço de

divulgação, mas sim que o seu título para publicação foi modificado para se adaptar às lógicas do *YouTube*.

O documentário abre com o relato de Mirelle Pinheiro, a repórter que simulou o trabalho de uma agente penitenciária. Ela fala com uma pessoa fora do alcance da câmera. Sua fala inicial é acompanhada por dois ângulos diferentes, um que mostra seu corpo acima dos cotovelos e outro que mostra seu rosto de perto, em perfil. A partir do segundo 0:55, imagens de apoio mostram Mirelle vestida como policial. Os dois vídeos mostram um close em seus sapatos e ela caminhando pelo ambiente uniformizada.

A partir de 1:05, Carlos Carone também é entrevistado. Ele aparece em um ângulo acima dos cotovelos afirmando que o seu papel no documentário foi de se passar por um aprisionado. Imagens mostram o uniforme de Carlos, demonstrando que ele é um interno do sistema penitenciário.

Carlos e Mirelle abordam a realidade do presídio, indicando que criminosos notórios estão presos no ambiente e, por isso, há treinamento intenso para evitar fugas, além de câmeras de segurança e muralhas. Quando Mirelle menciona a muralha, no minuto 2:38, a imagem mostra um carro adentrando o presídio e, ao se aproximar, os muros são destacados por meio de edição.

No minuto 3:24, quando Mirelle afirma que aquele é o último lugar em que uma pessoa deseja estar, são colocados em tela mapas de penitenciárias federais de outros estados, como Mato Grosso, Paraná e Rondônia. A jornalista afirma que, em conversa com um dos agentes penitenciários, o profissional chegou a dizer que os presos preferem ficar em celas superlotadas do que frequentar o presídio federal em Brasília.

A partir de 3:44, a contagem de horas aparece em tela. O fundo da imagem mostra Brasília de cima, e números em fonte branca mostram o horário mudando de 7h59 para 8h00, demonstrando o início das 24 horas dos jornalistas no presídio. As primeiras cenas mostram como foi o processo de simulação de captura de Carone. Em 4:07, é possível ver imagens da câmera de segurança presente no uniforme de um policial, filmando Carone na simulação. O policial explica que o jornalista está sendo preso. Em entrevista, Carone fala que passou pela primeira revista, e é possível ver uma imagem censurada que demonstra que, mesmo em simulação, o jornalista teve de retirar todas as roupas para ser revistado. Os rostos dos policiais envolvidos na operação estão censurados por uma faixa. Enquanto a narração de Carone fica no fundo das imagens, ele relata o processo desde o momento em que foi algemado até o transporte.

Mirelle mostra o começo de sua atuação na simulação de agente a partir de 5:11. As imagens mostram ela entrando no veículo do sistema penitenciário, enquanto sua voz em off vai guiando os acontecimentos. Durante a descrição do trajeto, imagens de Carone preso dentro do veículo de transporte são transmitidas enquanto o jornalista afirma que não há qualquer contato com o mundo exterior, já que o espaço é apertado e completamente fechado.

No minuto 6:15, Mirelle é vista chegando no presídio. No topo superior esquerdo da tela há a indicação de horário como 09h20 da manhã. A partir desse momento, os relatos dos dois repórteres se intercalam. Nos momentos em que as imagens de apoio não mostram a rotina dos dois no presídio, o documentário retoma as filmagens das entrevistas.

Durante a entrada no presídio, Carole explica a experiência de ser atendido por diferentes tipos de profissionais. No minuto 7:22, é possível ver um psicólogo realizando o atendimento enquanto duas policiais observam da porta, incluindo Mirelle. Carole é visto sentado e algemado enquanto é atendido.

Após Mirelle explicar a conduta dos policiais e dos internos dentro do presídio, no minuto 8:42 o horário é atualizado novamente para as 10h35 da manhã. Imagens de câmeras de segurança mostram Carole entrando na sua cela. Enquanto ele descreve o cenário, imagens de apoio mostram o ambiente, desde as grades até as fendas no teto utilizadas para banho de sol. Também é filmado o kit de higiene entregue aos presos, enquanto Mirelle detalha que, toda vez que um detento sai da cela, é necessário fazer uma inspeção para avaliar a higiene do ambiente.

Em 10:16, Carole descreve com mais atenção os detalhes da cela. Enquanto ele fala, imagens mostram os móveis aos quais ele se refere, desde a cama de alvenaria, o ambiente privado para higiene ao lado e o espaço para banho, que é composto por um buraco no teto conectado a um cano que libera água corrente.

Em 11:10, Mirelle explica que, por motivos de privacidade, os internos não são monitorados dentro de suas celas, mas que foi instalada uma câmera de segurança na cela de Carole a pedido do Metrôpoles. Enquanto ela fala, imagens aceleradas de Carole se movimentando no espaço da cela filmadas pela câmera são transmitidas. Ela também explica que alterações foram feitas com o passar dos anos nas celas para que a comunicação entre os detentos fosse menor.

No minuto 11:54, o horário é atualizado novamente para 11h04. Mirelle e Carole descrevem alguns momentos da rotina da prisão, como a entrada de policiais na ala, em que Carole simula o ato de ir para o fundo da cela e virar de costas. Em 13:31, uma policial não identificada e com a voz modificada explica as regras da unidade para Carole por meio do

espaço aberto na porta da cela, além de entregar folhas de requerimentos para necessidades do interno e canetas para a escrita de cartas.

As refeições dos presos e dos policiais são descritas a partir do minuto 14:48. Os policiais simulam a entrega da comida para Carole na cela, e imagens mostram os detalhes da refeição. Imagens da câmera de segurança mostram ele se alimentando de forma acelerada. Na narração off, ele explica que a comida é diferente das prisões estaduais, já que vem quente e os ingredientes são de qualidade. Mirelle, por sua vez, explica que os policiais podem levar alimentos para consumir dentro do presídio desde que eles passem por vistoria prévia por questões de segurança.

Em 15:35, o horário é 13h34. Neste horário, as filmagens mostram o ambiente em que é feito o banho de sol diário. Mirelle é vista com outra policial abrindo as grades para que Carole possa entrar no ambiente aberto. Em um ângulo aberto que mostra todo o cenário, é possível ver o repórter caminhando. No minuto 16:11, Carole é visto ao fundo caminhando enquanto quatro policiais armados o vigiam do outro lado das grades.

O sistema de câmeras do presídio é mostrado com maiores detalhes no minuto 16:31, em que um policial com o rosto censurado pode ser visto observando o banho de sol de Carole por meio da transmissão de uma câmera na tela de um computador. Mirelle explica que a vigilância é feita para descobrir se os internos estão dormindo ou se comunicando durante o período no espaço aberto.

No minuto 17:33, o canto superior esquerdo da tela mostra que o horário é 15h20. Enquanto Mirelle narra o procedimento para visitas, as imagens de apoio mostram o cenário, desde o telefone utilizado para comunicação até um policial batendo nos vidros que separam o interno do visitando, para demonstrar que são resistentes o suficiente para que não possam ser quebrados durante a visita.

Novamente, o horário é atualizado para 19h35 no minuto 18:19. Imagens aceleradas de uma câmera posicionada no chão da cela mostram o anoitecer na cela, possível de ser identificado por meio das fendas na parede. Carole aparece na câmera de segurança realizando a sua segunda refeição e lendo trechos de um livro. Na mesma câmera, é possível ver o momento em que as luzes se apagam. Mirelle explica que os policiais fazem turnos para que o presídio seja monitorado 24 horas por dia.

No minuto 20:02, com o horário marcando 23h14, as imagens mostram diferentes tipos de armamentos, bombas e algemas que podem ser utilizadas para conter presos durante a ronda de madrugada. Em 20:27, uma animação mostra os elementos do uniforme dos policiais feito para evitar danos em casos de invasão. Setas mostram coisas como o colete à prova de

balas e a calça tática. Além disso, a animação conta com imagens de policiais segurando diferentes tipos de armas para demonstrar o arsenal presente na penitenciária.

Ao amanhecer, às 07h15, no minuto 21:08, há uma filmagem acelerada do nascer do sol atrás dos muros do presídio. As imagens mostram Carole arrumando seus pertences após a simulação do seu alvará de soltura, um policial abrindo a cela e os dois repórteres se encontrando após o fim da simulação.

Ao final do documentário, Carole fala sobre o trabalho dos policiais e o fato de que a rotina é repetitiva e perigosa, enquanto Mirelle destaca que, apesar da qualidade da alimentação e do atendimento médico e psicológico fornecido, os detentos estão totalmente privados de sua liberdade.

Os créditos mostram os envolvidos no documentário. Carlos Carone e Mirelle Pinheiro são creditados pela reportagem, Lucas Viana pela supervisão de produção, Gabriel Foster pela coordenação de vídeo, Gui Prímola pela coordenação de arte, Mia M e Yanka Romão pelo design, Igo Estrela pela fotografia e captação de vídeo, Olívia Meireles pelo roteiro, Neila Guimarães pela narração, João Andrade pela captação de som adicional, Tauã Medeiros pela modelagem 3D e *motion design*, Gabriel Foster, Giuliano Gazzoni, João Andrade, Leonardo Hladczuk, Lucas Viana e Renato Nagano pela captação de vídeo adicional, Leonardo Hladczuk e Vanessa Neiva pela montagem e edição, Giuliano Gazzoni pela assistência de montagem, Bethânia Cristina pela seleção de trilha, João Andrade e Leonardo Hladczuk pelo desenho de som, Gabriel Foster e Giuliano Gazzoni pela composição de vídeo, Gabriel Foster pela cor e finalização, Olívia Meireles pela coordenação de especial e Juliana Garcês pela revisão.

Além disso, logo no final, Lilian Tahan, CEO, Pricilla Borges, diretora executiva e Otto Valle, editor-chefe, são mencionados como parte da direção do Metrôpoles. O vídeo finaliza com a logo animada do veículo. Ao todo, 22 profissionais são creditados pela produção.

A origem do documentário é institucional e vinculada a um veículo jornalístico consolidado, produzido e publicado pelo Metrôpoles, o material tem estrutura robusta, evidenciada tanto pelo número de profissionais envolvidos quanto pela divisão de funções técnicas, editoriais e de supervisão. Trata-se de um conteúdo planejado dentro de uma redação, com acesso autorizado a uma instituição federal de alta restrição, com negociações formais e protocolos de segurança. A origem institucional, portanto, impacta diretamente o escopo do documentário.

Quanto ao grau jornalístico, o documentário apresenta os jornalistas como protagonistas, o que não elimina o caráter jornalístico do material, que mistura informação e vivência. O acesso exclusivo e a contextualização do funcionamento do presídio conferem credibilidade ao relato. Algo relevante para pensar no Jornalismo é o fato de que as cenas foram completamente simuladas, mas é importante mencionar que elas foram realizadas com o apoio dos policiais responsáveis pelo presídio para demonstrar a realidade ou, pelo menos, o que os profissionais querem mostrar do que acontece realmente dentro da prisão.

No tipo narrativo, o documentário se estrutura de forma predominantemente participativa, uma vez que a narrativa é conduzida pela fala e pela presença física dos próprios jornalistas em cena. Eles narram os acontecimentos, vivenciam um experimento e interagem com o espaço que é o objeto da narrativa.

No que se refere à responsabilidade ética, o vídeo adota uma postura de cautela que é compatível com a origem institucional. A preservação da identidade de agentes, o controle das imagens captadas e a ausência de exposição direta de detentos reais indicam possíveis preocupações da produção com limites legais e éticos do ambiente. Da mesma forma, o foco fica na apresentação de procedimentos e rotinas de modo geral.

Pensando nas lógicas da plataforma, o conteúdo não parece se limitar. Apesar da chamada direta no título do vídeo, não há lembretes para inscrição ou interação com o público diretamente durante o documentário. Na descrição, porém, há chamadas para curtir o vídeo, realizar a inscrição no canal e acompanhar outras redes do veículo.

3.7 A PSICOPATIA & CRIMES DE JOHN WAYNE GACY | DOCUMENTÁRIO CRIMINAL³⁷

O documentário “A psicopatia & crimes de John Wayne Gacy” foi publicado em 29 de janeiro de 2024 no canal Ossos Perdidos. Previamente, quando a coleta de vídeos foi realizada por meio da ferramenta de busca do *YouTube*, o canal se chamava “Colecionador de Ossos”. O canal conta com aproximadamente 1,5 milhão de inscritos e o vídeo contava com mais de 1 milhão de visualizações até o momento da análise. Algo interessante sobre a produção é que, no título, ela já se autointitula como documentário, o que faz com que o vídeo apareça com maior frequência quando o termo é buscado na plataforma. O vídeo tem 57 minutos de duração.

³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nyeMPzGW5ds>

A miniatura do vídeo conta com uma montagem que mostra metade do rosto de John Wayne Gacy sem qualquer tipo de maquiagem, enquanto a outra metade está coberta por maquiagem de palhaço. O fundo da imagem é em tons de preto e vermelho escuro. Do lado direito da foto há o texto “Gacy, o palhaço serial killer”, demonstrando desde a miniatura uma certa espetacularização do caso. No canto superior direito, há a logo do canal representada por um crânio em fundo preto, e uma bandeira dos Estados Unidos. Pesquisando mais profundamente sobre as produções do canal, é possível compreender que a bandeira representa a origem do personagem do vídeo, já que outras produções sobre criminosos de outros países mostram bandeiras diferentes na miniatura.

A descrição também é interessante. Logo no início, há o uso de três hashtags (#casoscriminais #crimesreais #casos), estratégia que aumenta o alcance do vídeo e faz com que ele chegue para um público maior e mais interessado no conteúdo. Na sequência, há a indicação de uma playlist para que o espectador possa maratona os casos descritos no canal, um link para que o público torne-se membro - ou seja, passe a pagar para receber conteúdos exclusivos - e um último link para a loja de roupas do criador de conteúdo.

O próximo link na descrição indica um site que reúne as fontes e referências utilizadas para a cobertura do caso. Porém, no momento da análise, foi constatado que o link não funciona mais, e redireciona o espectador para uma página de erro. Ainda há a indicação de um e-mail para contato comercial e links para as outras redes sociais do narrador do caso.

Ainda na descrição, é possível acessar os créditos da produção. Porém, assim como no vídeo de Ju Cassini descrito anteriormente, na descrição as pessoas são creditadas a partir dos seus usuários em redes sociais, e não pelos seus nomes como ocorre ao final do documentário em si.

Novamente, há o uso de mais cinco hashtags, acrescentando às três anteriores os termos #crimes e #truecrime. Além disso, o final da descrição conta com uma área intitulada “TAGS ANTI CIFRÃO AMARELO”. Por meio da página de suporte do Google, é possível identificar que o cifrão amarelo representa a monetização limitada, quando um conteúdo não segue completamente as diretrizes de conteúdo da plataforma. Portanto, o cifrão é um símbolo que indica ao criador quando ele precisa fazer modificações no vídeo para que possa receber dinheiro pelo que foi publicado³⁸. A escolha das palavras como “anti cifrão amarelo”, porém, não é explicada nem pelo guia do Google e nem pelo próprio criador do conteúdo:

TAGS ANTI CIFRÃO AMARELO:

³⁸ Informações disponíveis em: <https://support.google.com/youtube/answer/9208564?hl=pt-BR&coAndroid>

Filho de deus | Jesus Cristo | Bíblia | Oração | LGBT | Gay | Lésbica
 As histórias de Abraão, Moisés, Davi e Salomão nos guiam e nos lembram da bondade e misericórdia divinas. Refletimos sobre os ensinamentos do Novo Testamento, encontrando conforto nas palavras de Jesus Cristo e nas epístolas de Paulo. Passagens como o Salmo 23 e o Sermão da Montanha são fontes de esperança e fé em tempos de adversidade. A Revelação e as profecias nos lembram da grandeza do plano divino. Convidamos todos a se juntarem a nós nesta jornada de reflexão e devoção, buscando a verdade e a iluminação nas escrituras sagradas. (Ossos Perdidos, 2024)

Refletindo sobre o uso das palavras e do texto com teor bíblico, é possível relacionar o uso dos termos a uma tentativa de burlar as regras do algoritmo para que acredite que o vídeo tem teor religioso, e que não está relacionado com a criminalidade. A funcionalidade dessas palavras na descrição como impedimento da limitação da monetização dos vídeos, porém, não pode ser comprovada.

O documentário se inicia com uma narração em off acompanhada de trilha sonora tensa e imagens de apoio de reportagens e documentários sobre o caso. O narrador explica que John Wayne Gacy é considerado como o assassino mais perverso da história dos Estados Unidos por conta da gravidade e da frequência dos seus crimes. As imagens de apoio mostram trechos de entrevista com um homem não identificado, cenas da retirada de um corpo de uma casa, e cenas da investigação na casa do assassino.

Em 0:28, uma das primeiras telas feitas exclusivamente para o documentário é mostrada. A tela mostra um quadro com papéis grifados, anotações e uma foto em formato *polaroid* de John Wayne Gacy, interligada aos outros objetos por meio de um alfinete e um cordão vermelho. Dez segundos depois, também é possível ver a primeira ilustração do documentário, que conta com esse recurso visual em vários momentos diferentes. Na primeira ilustração, John Wayne Gacy é visto segurando algemas em uma sala de estar, enquanto uma pessoa não identificada mostra suas mãos amarradas por uma corda. A segunda ilustração, em 0:43, mostra um cenário de churrasco familiar, com adultos e crianças ao redor de uma churrasqueira, e John Wayne Gacy sorrindo, vestido de palhaço e segurando um balão.

A produção é dividida em momentos. O primeiro começa em 0:51, com o título “Sonhos Despedaçados” escrito em fonte branca em um fundo preto. O mesmo recurso da foto *polaroid* é utilizado para apresentar outros personagens, como Johnny Butkovich, que foi uma das vítimas de John Wayne Gacy. O narrador fala sobre o carro de Johnny, um Dodge 1968 e, durante a sua fala, é possível ver o rosto de quem fala pela primeira vez, no minuto 1:18. O narrador está sentado, olhando diretamente para a câmera com um microfone profissional na sua frente.

Em 3:10, a tela mostra mais uma foto de uma vítima do assassino. A foto está em preto e branco e há um filtro aplicado para que sua aparência seja ainda mais antiga. É importante mencionar que as vítimas de Gacy eram meninos menores de idade, e que, no documentário, suas identidades não são preservadas, nem por meio da censura de fotos ou pela utilização de pseudônimos e ocultação do sobrenome das vítimas.

Há uma semelhança entre as produções do canal e a de outros criadores abordados anteriormente, como Ju Cassini e Beto Ribeiro, principalmente na utilização da imagem do narrador. Porém, neste caso, a imagem do criador aparece mais como uma espécie de transição entre imagens de arquivo, ilustrações e, posteriormente, entrevistas. O narrador aparece por breves segundos a cada vez, e há uma preferência por outros elementos visuais em tela.

Os primeiros seis minutos do documentário são dedicados a compreender o perfil das vítimas. Em sua maioria, meninos com menos de 18 anos de idade, brancos, com cabelos claros e médios. Alguns deles viviam nas ruas, enquanto outros trabalhavam para a empresa de pintura de John Wayne Gacy. Novamente, todas as fotos e nomes das vítimas são mostrados em tela enquanto o narrador explica o momento em que eles desapareceram e como suas mortes foram conectadas ao assassino.

Em 6:30, uma nova ilustração aparece em tela, mostrando John Wayne Gacy abrindo a porta de sua casa para um jovem não identificado, que está de costas. O narrador explica que a abordagem de seus crimes traz a reflexão sobre a possível premeditação ou impulsividade dos seus atos. Para responder a essa pergunta, o narrador explica que a produção realizou uma entrevista com uma psicóloga.

Janaína Barni, psicóloga especialista em psicodiagnósticos, é apresentada pela primeira vez em 6:48. Ela está em frente a um microfone parecido ao utilizado pelo narrador do vídeo, está sentada e fala com alguém que está fora da visão da câmera. Respondendo ao primeiro questionamento, ela aborda questões psicológicas observadas no comportamento do assassino que confirmam que suas ações eram premeditadas e relacionadas com um senso de poder e prazer.

Uma nova ilustração é utilizada para demonstrar o pânico instaurado na cidade de John Wayne Gacy a partir do desaparecimento de suas vítimas. Em 7:51, o desenho mostra um homem de costas caminhando por uma calçada. Nas paredes e postes, há pôsteres indicando o desaparecimento de quatro jovens. Em 8:30, a mesma ilustração que mostra o assassino segurando algemas aparece em tela pela segunda vez ao descrever o momento em

que a polícia foi enviada a sua residência pela primeira vez para investigar um crime de assédio sexual, sequestro e violência contra um menino.

Em momentos do documentário são utilizadas imagens do caso, como o rosto com hematomas de uma das vítimas em 10:27 e uma fotografia da placa do carro de Gacy em 10:33, já que o veículo foi utilizado pela vítima e pela polícia para identificá-lo com maior facilidade após denúncia. É importante mencionar que as imagens não são acompanhadas de créditos. É provável que as indicações da origem dos materiais estavam no link da descrição que não funciona mais para consulta.

Com o aumento no número de vítimas descrito pelo narrador como mais frequente à medida em que a polícia se aproximava da identificação de John Wayne Gacy como o responsável, o criador se pergunta sobre o motivo pelo qual ele não deu uma pausa nos assassinatos para que fosse mais difícil conectá-lo aos crimes. Nesse momento, em 12:14, um novo trecho da entrevista com Janaína aparece, em que ela explica que o assassino buscava reconhecimento ou era tomado pela ansiedade e descontava os sentimentos ruins por meio da violência.

A segunda parte do documentário começa no minuto 13:31 e é intitulada “Volto em breve”. O foco da sessão é abordar o caso de Robert Piest, apresentado pelo narrador como o acontecimento que mudou o destino do assassino. Robert era um jovem que trabalhava em uma farmácia em Chicago quando, ao procurar por um salário melhor, ouviu de Gacy que os funcionários de sua empresa de pintura ganhavam uma quantidade maior de dinheiro. O assassino retornou para a farmácia após esquecer uma agenda, e encontrou Robert no caixa. Em 15:54, uma nova ilustração mostra a interação entre os dois. John Wayne Gacy é visto no desenho entregando um cartão de sua empresa para Robert enquanto os dois compartilham um aperto de mãos.

No momento em que o desaparecimento de Robert foi constatado na manhã seguinte, o dono da farmácia se uniu à família do jovem para que buscassem pela polícia. O principal suspeito era John Wayne Gacy. Durante investigações, a polícia descobriu que ele já havia sido preso em outros momentos por “desvios sexuais”. Enquanto toda a investigação é narrada, imagens utilizadas no começo do documentário aparecem em repetição, como fotos de Gacy, fotos da vítima e a ilustração que mostra o criminoso segurando algemas.

Após evitar comparecer à polícia para prestar depoimento sobre o desaparecimento, os policiais conseguiram um mandato para entrar na residência do criminoso. Em 19:51, é possível ver uma foto dos policiais e de outras pessoas em frente à casa - novamente, não há indicação de créditos pela fotografia. Ao abordar o que foi encontrado na casa pelos oficiais, o

narrador explica que quadros de palhaços foram achados nos quartos, e que isso imprimia ao caso um ar “sinistro”. Além disso, fotos dos objetos encontrados são colocados em tela a partir de 20:17, como um anel que possuía o nome de uma escola secundária, algemas, drogas, pistolas e filmes pornográficos, elementos utilizados como evidência no caso.

Até o minuto 26, é descrita a tentativa de fuga de John Wayne Gacy após ser colocado em vigilância constante por parte dos policiais. O narrador descreve, com o apoio de imagens repetidas de John Wayne Gacy e de seu carro, já utilizados anteriormente durante o documentário, que o criminoso confessou os crimes ao seu advogado, entregou uma embalagem com drogas para um jovem em um posto de gasolina e tentou despistar os policiais que o seguiam com a viatura.

Em 26:19, novas imagens da cena do crime são mostradas. Durante a primeira revista da residência de Gacy, os policiais constataram um odor forte em uma parte da casa que contava com grandes quantidades de terra e cal. É essa área a mostrada nas fotos no documentário, já que os oficiais receberam a liberação para investigar o que havia naquela área. Em 26:38, enquanto o narrador explica que lá foram achados os primeiros corpos, é possível ver uma imagem em preto e branco que mostra a identificação dos corpos com placas com números. Não é possível ver detalhes por conta da qualidade da fotografia. Em 27:40, outra imagem é mostrada com um oficial utilizando luvas vermelhas ao manusear objetos não identificados na área onde foram encontrados cerca de 30 corpos enterrados. A segunda parte se encerra com a descrição do estado do corpo de Robert Piest quando foi encontrado em um rio de Chicago.

A terceira parte começa no minuto 30, com o título “Quem é o verdadeiro palhaço agora?”. As referências a palhaços no documentário são numerosas, desde a própria capa do vídeo e ilustrações. Isso acontece pois, em breves momentos de sua vida, John Wayne Gacy era contratado e se vestia de palhaço para frequentar festas infantis. Essa parte da produção começa narrando a infância do assassino, acompanhado de fotos dele quando era criança.

Nesta mesma parte, são discutidas questões como o relacionamento de Gacy com os colegas da escola, com os seus pais que não o aceitavam e, além disso, descrições sobre doenças neurológicas e cardíacas que carregava. As fotos de Gacy, em vários momentos utilizadas de forma repetida, acompanham as fases da sua vida, desde a fase escolar até sua formatura na universidade, as tentativas de entrar no mercado de trabalho, seu casamento e o nascimento de seu primeiro filho.

É nesse momento em que são apresentados os crimes anteriores do assassino, que já havia sido acusado de abuso sexual por vários meninos durante diferentes momentos de sua

vida. Em resultado, John Wayne Gacy não acabou preso pois foi diagnosticado com Transtorno Antissocial. O narrador questiona como o transtorno seria visto hoje em dia, e o terceiro trecho da entrevista com a psicóloga começa no minuto 34:08. Ela explica alguns critérios que se encaixam em um possível diagnóstico atualizado do assassino por meio do Manual de diagnóstico e estatístico de transtornos mentais.

Janaína o relaciona com a ausência de remorso, agressividade e falsidade, além de pontuar que o problema neurológico adquirido durante a infância por meio de uma lesão pode o levar ao diagnóstico de Comportamento Antissocial Adquirido. É importante ressaltar que essa parte do documentário se baseia em opiniões baseadas no manual de diagnósticos sem a realização de entrevistas com o assassino para confirmação de um transtorno neurológico. Dessa forma, o objetivo da psicóloga não é identificar necessariamente o que o levaria a se comportar daquela forma, mas identificar dentro dos manuais modernos de psicologia como os seus comportamentos se relacionam com critérios já selecionados.

Em 38:51, ao mencionar o fato de que John Wayne Gacy tentava se alocar na sociedade por meio de eventos sociais, novamente é colocada em tela a ilustração que o mostra vestido de palhaço, para demonstrar que ele passou a usar seu personagem para frequentar festas de vizinhos e fazer visitas voluntárias.

Entre 40:40 e 51:57, o narrador descreve em detalhes o *modus operandi* do assassino, dando descrições sobre os atos violentos e sexuais cometidos. Por mais que imagens não sejam utilizadas para demonstrar os acontecimentos além da ilustração de Gacy segurando algemas, a descrição é detalhada e violenta.

O quarto ato do documentário é chamado de “O Fim do Palhaço Assassino”, e começa no minuto 42. O narrador fala sobre o julgamento de Gacy e o argumento da acusação sobre a premeditação dos crimes e o fato de que 32 jovens tiveram suas vidas destruídas pelo assassino. O relato é acompanhado de imagens do julgamento, como em 42:34, quando uma foto em preto e branco mostra Gacy entrando no tribunal com as mãos algemadas cobrindo o seu rosto.

O narrador fala sobre os diferentes argumentos apresentados pela defesa e pela acusação. As testemunhas de acusação foram familiares e amigos das vítimas, que relataram encontros violentos com John Wayne Gacy. Já a defesa alegou que o assassino possuía um nível de insanidade que o impedia de responder por seus crimes. Durante o julgamento, foram apresentados diferentes diagnósticos, e a defesa de Gacy argumentou que ele era apto em todos os momentos de sua vida, menos nos momentos em que cometia os crimes.

Em 43:55, Janaína explica, em entrevista, que há diferentes definições sobre a presença da psicopatia nos manuais de psicologia. Ela ainda comenta de forma pessoal sobre o diagnóstico: “na minha opinião, nós temos a hipótese de muitos diagnósticos dados pelos especialistas. [...] Então existe sim a possibilidade de um indivíduo ter alguns diagnósticos, mas quando é tantos assim a gente precisa avaliar com cuidado” (Ossos Perdidos, 2024, 44’43’’-45’).

Durante a prisão, John Wayne Gacy foi entrevistado por jornalistas para recontar o seu caso. Um dos trechos dessas entrevistas é exposto no minuto 46:25, ainda que a voz de Gacy não possa ser ouvida. A última parte do ato 4 do documentário explora o fato de que vítimas foram identificadas posteriormente, enquanto Gacy aguardava a execução. Além disso, o narrador detalha seus últimos momentos, como a última refeição que pediu aos agentes penitenciários e o fato de que sua execução demorou por conta da falta de experiência daqueles que deveriam aplicar a sua injeção fatal.

A última parte do documentário começa no minuto 48:10 e se chama “Legado de Morte”. O narrador explica que, por conta da falta de identificação de algumas das vítimas, o caso foi reaberto em 2011, corpos foram exumados e um formulário online foi aberto para que famílias de potenciais vítimas do criminoso fornecessem seus materiais genéticos para comparação. Isso permitiu que uma das vítimas que tem sua foto divulgada no minuto 49:28, William Bundy, fosse identificada a partir do DNA de sua irmã. Outra vítima identificada como James Haakenson tem sua foto utilizada no documentário no minuto 51:17, já que sua identificação só foi concluída em 2017. Ambas as fotos são editadas no mesmo modelo *polaroid*, como se estivessem presas a uma parede por um alfinete. A terceira vítima sem identificação é Francis Alexander, que teve seu DNA comparado a um acervo em 2021. Sua foto em formato *polaroid* aparece em 53:26.

Um último momento, separado da lógica do restante do documentário, começa em 53:56, chamado de “Entrevista de conclusão”. É nesse momento em que é revelado, por meio da voz, que a pessoa que entrevistava Janaína durante toda a produção era o próprio narrador. Ele pergunta diretamente para a entrevistada sobre a sua opinião diante da dificuldade dos profissionais de psicologia de diagnosticar pessoas como Gacy, além de questionar se pessoas diagnosticadas com psicopatia sempre buscam situações extremas como é o caso do criminoso.

A última pergunta direcionada à psicóloga é se pensamentos como os de Gacy podem ser encontrados em pessoas “comuns”. Janaína finaliza o documentário com sua fala, afirmando que todas as pessoas tiveram pensamentos em algum momento da vida que julgam

inapropriados, mas que a diferença entre o normal e o patológico está na habilidade de controlar o que é considerado disfuncional. A última fala é uma indicação para que pessoas que se preocupam com a capacidade dos seus pensamentos busquem ajuda profissional.

Os créditos são colocados em tela ao final do documentário, em uma tela preta com escrita em fonte branca. São creditados Alexander Bertoti pelo roteiro, Iago Russi Ferla pela edição, Antony Gaudencio pelas ilustrações, Carolina Russi Ferla pela revisão, Janaína Barni pela participação especial e Bryan Emmendorfer pela apresentação. Uma última tela conta com agradecimentos aos membros do canal. A lista conta com os nomes de todas as pessoas que pagaram para receber o conteúdo.

A análise do documentário demonstra um forte alinhamento com a Lógica da Plataforma do *YouTube*. O título do vídeo, ao se autointitular como documentário e associar diretamente termos como “psicopatia” e “crimes” ao nome do assassino, favorece a indexação algorítmica e a recorrência do conteúdo em buscas relacionadas à criminalidade. Essa lógica também se manifesta de forma evidente na miniatura, que utiliza cores escuras e a associação visual entre o rosto de John Wayne Gacy e a figura do palhaço, recurso que contribui para a transformação do caso em algo mais relacionado ao entretenimento e para o aumento da taxa de cliques.

A descrição reforça ainda mais esse alinhamento ao incluir hashtags estratégicas, links para playlists, incentivo à maratona de conteúdos, convite à adesão ao sistema de membros pagos e divulgação de produtos do criador, ampliando a permanência do espectador dentro do ecossistema do canal. Um dos elementos mais explícitos da Lógica da Plataforma é a inserção das chamadas “Tags anti cifrão amarelo”, que revelam uma tentativa deliberada de negociação com as diretrizes de conteúdo do *YouTube*, especialmente diante de um conteúdo sensível relacionado à criminalidade e à violência. Ainda que a eficácia dessa estratégia não possa ser comprovada, sua presença evidencia uma adaptação consciente às regras implícitas e explícitas da plataforma.

No que diz respeito à origem, o documentário é classificado como uma produção independente. Apesar de contar com uma equipe creditada e com um canal que possui grande alcance e número expressivo de inscritos, o conteúdo não está vinculado a um veículo midiático tradicional. A produção foi concebida diretamente para o *YouTube* e apresenta características comuns a esse tipo de origem, como a centralização da narração em um único apresentador e a acumulação de funções dentro de uma equipe relativamente reduzida.

A presença de ilustrações originais, a edição estruturada em atos e a utilização recorrente da imagem do narrador indicam um investimento estético e narrativo consistente, ainda que não institucional.

Ao observar o grau jornalístico, o documentário se enquadra em um nível médio. A produção demonstra preocupação com a contextualização do caso, apresenta uma linha temporal clara dos acontecimentos e recorre a uma fonte especializada própria, representada pela entrevista com a psicóloga Janaína Barni, que contribui para a interpretação dos comportamentos do assassino a partir de manuais de diagnóstico psicológico. No entanto, há lacunas importantes que impedem sua classificação como de grau alto. Entre elas, destacam-se a ausência de créditos visíveis para imagens de arquivo utilizadas ao longo do vídeo, a indisponibilidade do link que reuniria as fontes e referências e o uso recorrente de materiais de terceiros sem identificação clara de origem.

Quanto à responsabilidade ética, embora a produção demonstre algum cuidado ao evitar a exibição gráfica explícita de violência, recorrendo majoritariamente a ilustrações e imagens de arquivo, há fragilidades no documentário. A principal delas está relacionada à exposição das vítimas, que eram, em sua maioria, menores de idade, cujas identidades não são preservadas ao longo do documentário. Fotos e nomes completos das vítimas são exibidos sem ocultação. Além disso, a descrição detalhada e violenta do *modus operandi* do assassinato, especialmente entre os minutos 40:40 e 51:57, aproxima a narrativa de uma tentativa de envolver o público emocionalmente por meio da tensão e do choque, ainda que não haja o uso de imagens explícitas. O uso recorrente de trilha sonora tensa, ilustrações dramáticas e enquadramentos simbólicos, como a figura do palhaço, reforça essa dramatização, o que fragiliza a classificação ética.

Por fim, em relação ao tipo narrativo, o documentário se enquadra majoritariamente no modo expositivo, conforme a tipologia proposta por Bill Nichols (2005). A narrativa é conduzida por uma narração em off que organiza os fatos, propõe interpretações e orienta a leitura do espectador ao longo de toda a produção. As imagens de arquivo, ilustrações e entrevistas funcionam como evidências que ilustram o argumento verbal apresentado pelo narrador. Embora haja momentos pontuais de interação direta entre o narrador e a entrevistada, esses trechos não deslocam a estrutura central da narrativa para o modo participativo, uma vez que o foco permanece na exposição argumentativa e não na experiência do cineasta em campo.

3.8 CIGARRO DO CRIME - DOCUMENTÁRIO COMPLETO - FNCP³⁹

O vídeo “Cigarro do Crime” foi publicado no dia 14 de maio de 2020, no canal do FNCP, que conta com 1,4 mil inscritos. O documentário conta com mais de 139 mil visualizações até o momento da análise, e possui 43 minutos de duração. O objetivo da produção é acompanhar o contrabando de cigarros vindos do Paraguai para o Brasil.

A miniatura do vídeo tem fundo preto, e no centro está o título “Cigarro do Crime” em fonte branca com detalhes em vermelho no fundo do texto. As imagens da capa mostram um homem caminhando, um rosto aproximado de outro homem acendendo um cigarro, maços de dinheiro e cigarros e o que parece ser uma abordagem para fazer a compra dos itens contrabandeados.

A descrição é simples e curta, afirmando que o documentário foi produzido pela VICE Brasil para o Fórum Nacional Contra a Pirataria e a Ilegalidade (FNCP) para mostrar o percurso dos cigarros até o Brasil. A descrição afirma que as cenas se assemelha a um filme de ação e comprovam que o crime de contrabando não é um crime sem vítimas. Não há nenhuma chamada para inscrições na descrição, o que dá a entender que o *YouTube* funcionou como principal repositório para que o vídeo pudesse ser acessado pelo público, mas que o principal objetivo não era necessariamente alcançar espectadores que se mantêm no canal após terminarem de assistir.

O documentário se inicia com uma tela preta com detalhes em branco. O texto em tela está em fonte branca e vermelha, afirmando que a venda ilegal de cigarros no Brasil já superou o comércio local, e que 6 a cada 10 cigarros consumidos no país são contrabandeados do Paraguai. No segundo 0:17, há uma imagem aérea mostrando o cenário do documentário: Taboão da Serra, São Paulo. A voz da jornalista é ouvida entrevistando pessoas que ainda não podem ser vistas, e elas afirmam que o principal motivo para a compra dos cigarros contrabandeados é financeiro. Enquanto a entrevista acontece, novas imagens aéreas da região aparecem em tela.

Em 0:40, imagens de apoio de pessoas fumando cigarros em diferentes cenários são acrescentadas ao documentário, com o uso de trilha acelerada e tensa. No marco do primeiro minuto do documentário, vemos a imagem da jornalista entrevistando suas fontes pela primeira vez. Eles estão sentados, e a fonte identificada como o barbeiro Raphael Bitencourt fala sobre o preço dos cigarros contrabandeados enquanto fuma. Paulo Augusto Santos,

³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sJlh7ech6m0>

ajudante geral, também é identificado como fonte, e afirma que compra os cigarros em pacotes.

O cenário da entrevista é informal. A jornalista e suas duas fontes estão sentadas em um ambiente noturno, em cadeiras de plástico vermelhas. Os homens ocupam as cadeiras da esquerda e da direita, enquanto a jornalista está ao meio. Em 1:34, quando a jornalista pergunta se os entrevistados sabem o caminho que o contrabando percorre até chegar na região, a abertura do documentário começa. É uma reprodução da miniatura do vídeo, com as mesmas imagens e texto, agora de forma animada para que os elementos entrem em tela um por um.

Em 1:44, a jornalista, identificada como Débora Lopes, aparece em meio a uma plantação de fumo segurando sementes de tabaco. Ela explica que, por mais pequenas que as sementes sejam, o produto gerado por elas movimenta uma indústria que lucra bilhões. Em 1:58, quando ela afirma que parte da indústria não é regulamentada, imagens de barcos, armas e abordagens policiais são colocadas na tela.

O cenário do documentário muda para o Rio de Janeiro em 2:54, após falas de fontes ainda não identificadas abordando os malefícios do contrabando para a sociedade. Em 3:04, a entrevista com Rodrigo Pimentel, ex-capitão do BOPE, é realizada também de forma mais informal. Rodrigo está dirigindo um carro, enquanto Débora o entrevista do banco de trás. O cinegrafista está sentado no banco do passageiro, enquadrando os dois. Em um segundo momento, os dois aparecem em meio a uma comunidade do Rio, e o ex-capitão afirma que os moradores da comunidade sofrem tanto com a repressão policial, quanto com o contrabando e o tráfico.

Em 3:56, o cenário muda novamente para Assunção, no Paraguai. Em todos os momentos em que as cidades são modificadas, uma identificação no centro inferior da tela indica cidade e país, além de ser acompanhada por imagens de pontos turísticos do local. No minuto 4:10, Débora fala diretamente com a câmera, explicando que a equipe havia acabado de chegar no Paraguai para se encontrar com um jornalista paraguaio. Nesse momento, a jornalista se coloca mais no centro da produção, falando diretamente com o público sobre as próximas ações da equipe. Além de ser a mediadora das informações, ela se torna personagem.

Federico Filártiga, o jornalista paraguaio responsável por explicar a visão do Paraguai sobre o contrabando, aparece. A equipe do documentário é vista em um cenário que se assemelha a um estúdio de gravação de programas de rádio. Todos estão usando fones de

ouvido e possuem microfones. A câmera é trêmula e está próxima do rosto dos jornalistas enquanto conversam.

No minuto 5:00, a Estação de Trem Lapa, em São Paulo, é apresentada como um novo cenário. Em uma breve cena, que dura menos de 10 segundos, contrabandistas são vistos com mochilas com cigarros vindos do Paraguai dentro da estação, tentando chamar a atenção das pessoas que passam para realizar a venda. A cena corta para uma plantação de fumo em Rio Negro, no Paraná, onde Débora entrevista Mauri König, jornalista, sobre as investigações que realizou na fronteira entre o Brasil e o Paraguai.

Em 5:47, o documentário se volta novamente à cidade de Assunção, para mostrar uma carga de contrabando na Sede de Operações Aduaneiras. Quem apresenta a carga, apreendida no final de 2018 e reconhecida como a maior da história do Paraguai até o momento, é Emílio Fuster, ministro do combate ao contrabando. Os momentos mais investigativos, como quando a jornalista aparece interagindo com parte da carga apreendida, são sobrepostos constantemente com cenas mais descontraídas, como o retorno às primeiras fontes sentadas na mesa de um bar.

A equipe jornalística aparece acompanhando o trabalho da PRF em uma rodovia a partir do minuto 7:18, em Umuarama, no Paraná. Débora nota que uma pessoa foi detida, comunica isso à câmera e se aproxima da equipe policial para questionar os acontecimentos. Em 7:56, ela aparece entrevistando a pessoa que foi detida, que está algemada no porta-malas do carro da polícia. O homem detido teve seu rosto e voz censurados. Ela questiona diretamente sobre a quantidade de carga e para onde ele pretendia levá-la.

Em 8:29, Mauri König volta a abordar o histórico da produção de cigarros no Paraná. Enquanto o jornalista explica o processo para criação de marcas próprias paraguaias para envio ao Brasil, ele e Débora aparecem caminhando em uma imagem aérea que mostra novamente a plantação de fumo em Rio Negro.

Desirée Masi, senadora do Partido Democrático Progressista, complementa a fala de Mauri em entrevista ao abordar a figura responsável pela maior parte da produção dos cigarros no Paraguai. Dessa vez, Débora aparece acompanhada de outro jornalista ainda não identificado. Eles estão sentados de frente um para o outro, enquanto Desirée senta-se em uma cadeira em meio aos dois. A senadora explica que a figura da qual ela e Mauri falam é Horácio Cartes, ex-presidente do Paraguai entre 2013 a 2018. Sua influência na comunidade paraguaia fez com que ele se tornasse um político não filiado a partidos tradicionais, e ela explica que os lucros de suas indústrias passam a ser injustificáveis a partir do momento em

que ele toma o poder. Enquanto Desirée fala, imagens com fontes não identificadas mostram Cartes assumindo a presidência e interagindo com outros políticos.

O próximo cenário apresentado é a Ponte da Amizade, fronteira entre Brasil e Paraguai em Foz do Iguaçu, no minuto 9:58. Débora aparece no pátio da Receita Federal do Brasil, mostrando as cargas de contrabando que foram apreendidas. A equipe de filmagem mostra o processo para descarte dos cigarros, e explica que a maioria da carga é de uma marca comandada por Horácio Cartes.

Bruno de Oliveira, agente da Receita Federal, aparece junto de Débora na tela no minuto 10:45. Em entrevista, ele afirma que o único destino das cargas apreendidas é a destruição. Em 11:08, Débora aparece em meio às pessoas que estão realizando o descarte, olha para a câmera e mostra a quantidade de cigarros sendo destruídos. Ela chega a se abaixar e cheirar a carga, afirmando que o cheiro a incomoda por ser muito forte.

Animações sobre a fabricação de cigarros no Paraguai aparecem em tela no minuto 11:31, enquanto Débora explica por meio de narração em off e texto na tela que a produção é muito maior do que o consumo no país, já que são produzidos 71 bilhões de cigarros e somente 2 bilhões são consumidos internamente. Ela também explica que 1,5 bilhão dessa carga é de exportação legal, enquanto 67,2 bilhões são destinados ao contrabando. As animações misturam imagens reais de pessoas em fábricas e transportando a carga com ilustrações e elementos gráficos em vermelho.

Em 12:36, Débora afirma que está em Salto del Guairá, no Paraguai, para conhecer uma pessoa que pode a levar até os “cigarreiros”. Ela afirma para a pessoa que está por trás da câmera que não sabe para onde está indo, novamente se estabelecendo como personagem forte da narrativa. Carlos Ramirez é o entrevistado e identificado como porta-voz dos cigarreiros. Ele está dirigindo enquanto é questionado sobre o local para onde está levando a equipe. Débora questiona o motivo pelo qual ele defende as pessoas que realizam o contrabando de cigarros, e ele afirma que o contrabando é um modo de sobrevivência para famílias que sofrem com a fome.

Novamente, animações são colocadas em tela no minuto 13:48 para explicar o processo de contrabando. Dessa vez, as animações mostram uma pessoa entregando dinheiro para outra, um homem com os olhos censurados, um caminhão e uma pessoa carregando uma mala. Depois, são mostrados um barco que representa o trajeto dos cigarros ilegais pelos rios. Em 14:15, a animação dos barcos é substituída por imagens reais.

Logo em seguida, Débora aparece entrevistando uma pessoa que já teve relação com o contrabando. É possível ver o rosto da jornalista e a nuca do entrevistado, que teve sua voz e

rosto censurados. Ele afirma que não se via como criminoso, já que pagava pela carga e a transportava sem realizar roubos. O entrevistado enxerga a apreensão de cargas e prisões de transportadores como uma injustiça. Em 14:52, ela entrevista outro contrabandista, que também tem sua identidade protegida da mesma forma. Ele afirma, a partir das perguntas de Débora, que faz o transporte de 3 a 4 cargas por dia, e que o trajeto até atravessar o rio é de cerca de 10 minutos. A fonte também explica que ganha R\$100 por noite e que o risco é necessário para que consiga sobreviver.

Em momentos como o minuto 16:27, a jornalista aparece novamente com as primeiras fontes do documentário em um cenário informal. Ela explica para eles o que vivenciou, desde o trajeto do rio até as condições de trabalho dos contrabandistas.

No minuto 16:50, Débora é vista entrando em um dos barcos no Rio Paraná para cruzar a fronteira entre o Brasil e o Paraguai. Ela está acompanhada de policiais. Novamente, para explicar o processo, o documentário utiliza de animações em 17:38 de carros que são desconstruídos pelos “formiguinhas”, brasileiros que esperam pelas cargas do outro lado da fronteira, para preencher espaços vazios dos veículos com as cargas.

Após abordar o fato de que há suborno de policiais nas rodovias, Débora afirma que policiais que não fazem parte do esquema entram em conflito com os contrabandistas e apreendem os carros. Em 18:14, ela aparece em meio a centenas de carros apreendidos no pátio da Receita Federal. Ela explica que abriu as portas do carro fora da gravação e notou que eles estão destruídos por dentro para que cada parte seja preenchida com as cargas.

Em 19:06, Débora entrevista João Ernesto Pedebos, agente da Receita Federal, sobre o perfil das pessoas que atravessam a fronteira e são apreendidas. O agente explica que são, em maioria, pessoas jovens e que apreciam a adrenalina da velocidade da perseguição. No minuto 19:22, a jornalista aparece novamente dentro de um veículo dirigido por um contrabandista. Ele explica que era dono de uma lanchonete quando foi abordado para esconder cargas de cigarro por uma quantia de dinheiro. A identidade da fonte também é preservada.

Ainda no pátio da Receita Federal, Julio Mitsuo Fujiki, delegado geral, demonstra alterações feitas nos veículos para dificultar a perseguição da polícia, como mecanismos que soltam quantidades grandes de fumaça para que a visão dos policiais seja dificultada. Enquanto ele fala, um dos carros é ligado para demonstrar como o mecanismo funciona, no minuto 20:40. Uma animação no minuto 21:28 também mostra pedaços de madeira com pregos para furar pneus e uma ilustração simulando um atropelamento para demonstrar que os contrabandistas costumam atropelar pessoas que passam pela frente dos carros durante as

fugas. A explicação da jornalista em off é apoiada também por imagens concedidas pela PRF de pessoas fugindo.

José Vicente da Silva, especialista em segurança pública, é entrevistado a partir do minuto 22:23, falando sobre esquemas de corrupção que permitem que o lucro com o contrabando se mantenha. Mauri König também afirma que a propina para os policiais já é calculada nos custos do transporte de um ponto para o outro. Débora afirma que 1 bilhão do lucro de contrabando vem por meio da corrupção.

Mozart Fuchs, delegado geral, e Christiano Garofolo, chefe do Núcleo Especial de Polícia Marítima, são entrevistados a partir do minuto 25:23 sobre a gravidade do crime. O delegado afirma que a sociedade não enxerga a violência por trás do crime, e Garofolo explica que alguns contrabandistas aproveitam a rota de fuga com os cigarros para transportar, ao mesmo tempo, drogas e armamento.

No minuto 28:49, Josmar Jozino, jornalista especializado na cobertura de facções criminosas em São Paulo, é entrevistado sobre a influência dessas facções no contrabando de cigarros. Ele afirma que membros do PCC foram responsáveis pela atuação no contrabando por mais de 20 anos antes de serem presos, mas que as ações continuaram mesmo após a prisão das pessoas com maior influência dentro da organização.

O pesquisador da USP, Bruno Paes Manso, é entrevistado no minuto 31:00 e afirma em entrevista para Débora que o controle das milícias sob a venda de cigarros nas comunidades tem relação direta com a dinâmica das organizações criminosas que desejam manter um controle integral e construção de um monopólio do mercado. Em 32:52, Cláudio Ferraz, ex-chefe da polícia civil do Rio de Janeiro, reforça a visão de que o mercado construído pelas milícias constrói danos para a sociedade tanto em questões do aumento da criminalidade quanto para a saúde pública. Ferraz é entrevistado em meio a uma rua. Débora está sentada em uma cadeira e ele está em outra, enquanto pessoas não relacionadas passam por eles durante a entrevista.

Os últimos minutos do documentário são dedicados a retomadas de entrevistas com diferentes fontes apresentadas anteriormente. Os profissionais e especialistas discutem a responsabilidade do consumidor final no crime de contrabando. Enquanto alguns defendem que o consumidor também é responsável pela manutenção da criminalidade, outros afirmam que, por mais que o consumo seja parte do motivo pelo qual os atos são tão lucrativos, as pessoas que comprem os cigarros contrabandeados nas grandes cidades do Brasil não podem ser responsabilizadas.

O documentário finaliza com o retorno à mesa de bar em que Débora entrevista dois consumidores. Ela questiona, no minuto 42:17, se eles acreditam que fazem parte de um crime após descobrirem todos os processos que levam ao contrabando. Ambos afirmam que não se consideram criminosos, já que é a polícia que deixa que os cigarros passem pela fronteira, e que não vão parar de comprar os cigarros contrabandeados, mas que vão refletir sobre o processo.

Em 42:38, os créditos são colocados em tela. João Wainer é responsável pela direção, roteiro e segunda câmera, Débora Lopes pela apresentação, Gabriela Sá Pessoa, Josmar Jozino, Federico Filártiga e Mauri König pela produção jornalística, Bruno Miranda pela direção de fotografia, Uerlen Queiroz pela operação de som e drone, Bruno Oliveira pela produção executiva, André Maleronka aparece como editor chefe, Thiago Chinaglia e Yara Camargo como gerentes de projeto, Filipi Filippo como diretor de arte e responsável por gráficos e animações, Camila Villas-Boas como produtora executiva da TX Filmes, Roberto Teixeira como diretor de produção da TX Filmes, Fernando Bencomo como diretor de pós-produção, Frederico Kesselring como coordenador de pós-produção e finalização, Felipe Silva como assistente de pós-produção, André Felipe Silva como editor, Alex Kundera como motion designer, Gabriel Ranzini como corretor de cor, Marina Allegro como supervisora legal, Mariana Gaona como supervisora de direitos, Cesnik Quintino & Salinas Advogados como assessoria jurídica, Jorge Luiz Kadowaki como responsável por finanças, Fernanda de Lamare como diretora geral da VICE Brasil e o material de arquivo é creditado à Rede Globo, Polícia Rodoviária Federal, Agencia de Información Paraguaia e *YouTube*. Ao todo, 26 pessoas fizeram parte da produção de forma direta.

Quanto à lógica da plataforma, o documentário utiliza o *YouTube* como um espaço de difusão e repositório do conteúdo. Publicado no canal do FNCP, o vídeo não apresenta chamadas para inscrição ou continuidade de consumo, o que sugere que o objetivo principal não era conquistar um público constante. A descrição também não utiliza hashtags, links externos ou estratégias de ampliação do alcance, se limitando a um resumo direto e informativo para contextualizar a produção.

No que se refere à origem, trata-se de uma produção jornalística vinculada a uma parceria entre VICE e FNCP, o que a posiciona como institucional. Essa origem é reforçada pela equipe que está envolvida na produção, composta por jornalistas, diretores, editores, além de assessoria jurídica e supervisão legal. Além disso, são utilizadas imagens de veículos e instituições oficiais. A presença de uma jornalista profissional identificada, Débora Lopes,

bem como a diversidade de fontes especializadas situadas no Brasil e no Paraguai, reforça esse caráter institucional.

Em relação ao grau jornalístico, o documentário se enquadra no nível alto. A narrativa apresenta ampla diversidade de fontes, que inclui consumidores, contrabandistas, agentes públicos, jornalistas investigativos, pesquisadores acadêmicos, especialistas em segurança pública e autoridades políticas, além de contemplar diferentes perspectivas geográficas ao transitar entre Brasil e Paraguai. Há contextualização histórica, explicação dos fluxos econômicos, apresentação de dados por meio de animações e exposição dos mecanismos do crime. As fontes são identificadas em tela, e, nos casos em que há risco à segurança, o documentário preserva a identidade dos entrevistados por meio de censura de imagem e voz.

O tipo narrativo predominante é o participativo. A jornalista se insere nos acontecimentos, aparecendo em campo, interagindo com fontes, acompanhando operações policiais, atravessando a fronteira e relatando diretamente à câmera suas experiências e incertezas. Em diversos momentos, Débora se posiciona como personagem, especialmente ao relatar sensações físicas e emocionais durante o acompanhamento das ações. As animações, dados e narrações em off cumprem função explicativa, mas não substituem a centralidade da experiência vivida pela jornalista.

No que diz respeito à responsabilidade ética, a produção demonstra um cuidado com a preservação da integridade das fontes e com a contextualização do crime como um fenômeno complexo. A identidade de contrabandistas e pessoas detidas é protegida por meio de censura visual e sonora, evitando exposições que possam gerar risco. O conteúdo não recorre à exibição gráfica de violência extrema, ainda que aborde práticas violentas associadas ao contrabando. Além disso, o documentário expõe os impactos sociais, econômicos e de saúde pública do crime. A condução ética também se manifesta no uso de assessoria jurídica e supervisão legal creditadas, o que reforça o compromisso com práticas jornalísticas responsáveis.

3.9 DOCUMENTÁRIO: O CRIME DO POÇO - ANTES DO JOELMA #EDIFICIOJOELMA #CRIMEDOPOÇO - THAMI GASPARETTO⁴⁰

A produção “Documentário: O crime do poço - Antes do Joelma” foi publicada no canal de Thami Gasparetto em 14 de abril de 2022. O canal possui 23 mil inscritos. Até o momento da análise, o vídeo contava com mais de 20 mil visualizações. A capa do

⁴⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yKOaTWo_Ut8

documentário conta com uma montagem de fotos em preto e branco dos envolvidos nos acontecimentos, além do título em fonte amarela e branca.

A descrição do vídeo é curta. Há uma chamada para que o público participe do canal no Telegram do canal, com um link que redireciona para o aplicativo, Além disso, as duas outras coisas na descrição também são chamadas para o Instagram e o Twitter (X) da criadora de conteúdo. Chama a atenção o uso de hashtags no próprio título da produção (#edificiojoelma e #crimedopoço) como forma de aumentar o engajamento e o alcance do documentário no *YouTube*.

O documentário abre com narração em off de uma mulher não identificada e uma tela com um fundo que mostra o Edifício Joelma e a data 01 de fevereiro de 1974. A narradora explica que esse foi o dia em que o incêndio no edifício aconteceu. Enquanto ela fala, imagens do prédio pegando fogo são colocadas na tela sem indicações de fontes. No segundo 0:15, uma segunda tela que tem como fundo uma camada de fumaça mostra o texto “ceifou a vida de 187 pessoas e deixou mais de 300 feridas”.

A narradora fala que os antigos moradores afirmaram, na época, que a catástrofe foi marcada por eventos sobrenaturais, e que o ambiente carregava uma “energia sombria”. Ela explica que vai contar o que aconteceu naquele mesmo lugar antes do incêndio. Na narração, há uma chamada de interação direta com o público com a fala “vem comigo, que hoje vamos conhecer mais um registro sombrio deste local. Mas antes, roda a vinheta!” (Thami Gasparetto, 2022, 0’50’’-0’59’’).

A vinheta do canal é uma montagem de imagens relacionadas com a filosofia, comunicação, marketing, design, tecnologia, música, games, antropologia, história, ciência e política. A cada mudança de imagem, os nomes das áreas aparecem em tela. Ao final da vinheta, há uma tela com a foto da narradora em preto e branco e o seu nome, que também é o nome do canal, Thami Gasparetto. A trilha acompanha o ritmo da vinheta, que é acelerada, e pouco combina com o tom estabelecido na introdução, que é de mistério unido à informação.

Em 1:24, a narradora faz uma chamada para que o público volte ao tempo com ela para a São Paulo de 1948. Enquanto Thami fala sobre o crescimento da cidade, imagens antigas passam rapidamente pela tela mostrando os ambientes do centro e a Praça da Sé. Telas mostram a rua Santo Antônio e a casa de número 104. Apesar da temática do vídeo, a trilha é calma e, de certo modo, festiva. A narradora fala sobre a família que morava na casa, Ferreira de Camargo. Enquanto imagens antigas da família aparecem, é possível notar que as telas com imagens estáticas possuem um filtro que simula o efeito de fumaça.

No minuto 2:36, imagens de apoio mostram uma pessoa manuseando fotos impressas de membros da família. A narradora informa que o filho mais velho da família era Paulo Ferreira de Camargo, e sua foto é colocada na tela. É possível identificar, nesse momento, que ele é a pessoa que está em destaque na capa do vídeo.

Imagens de atores representando uma família antiga aparecem como apoio para a fala da narradora, que aborda a criação que a mãe, Benedita, deu aos 3 filhos mais velhos. Não é possível identificar, somente pelo trecho do vídeo, se as imagens utilizadas são de bancos sem direitos autorais, produções audiovisuais de ficção ou se foram produzidas exclusivamente para o documentário, já que não há identificação em tela.

Chamadas para curtir o vídeo, ativar as notificações e realizar a inscrição no canal são colocadas em tela no minuto 04:04, no canto inferior esquerdo, reforçando a lógica da plataforma e retomando o fato de que a produção foi feita pensando na manutenção do público no *YouTube*.

A partir de 4:12, novas imagens de apoio sem identificação são utilizadas para falar sobre a realidade dos filhos da família. No caso de Paulo, que era professor na USP, são utilizados vídeos de uma sala de aula, com foco no professor e nos alunos assistindo. Para falar sobre Maria Antonieta, a filha do meio que era paraplégica, imagens de banco mostram os pés de uma pessoa que está em uma cadeira de rodas. A filha mais nova, Cordélia, é apresentada como uma pessoa com esquizofrenia, e é mostrada uma imagem da Faculdade Paulista de Filosofia, local onde ela trabalhava.

No minuto 5:19, é apresentado um novo personagem, um homem italiano chamado Paulo Massi, vizinho da família. A narradora o apresenta de forma informal como um “fofoqueiro”, e afirma que ele se assemelhava a um repórter da rua. Quando Thami fala sobre o fato de que o vizinho conversava com a família Ferreira de Camargo, no minuto 5:33, novamente cenas que parecem de um filme antigo são adicionadas na tela sem identificação de origem.

A narradora explica que Paulo, o filho mais velho, sustentava a família e pagava o tratamento das irmãs e que, ao que parecia, a atitude reclusa dos membros familiares impedia que os filhos se casassem. Ela chega a mencionar que o objetivo era que todos ficassem juntos até a morte, novamente utilizando uma linguagem informal e até performática.

Em 7:17, Thami afirma que Paulo passou a dar aulas particulares e dobrar os turnos na universidade para conquistar uma renda maior, e que foi assim que conheceu Isaltina Florêncio dos Amaros, uma jovem de 23 anos. No momento em que seu nome é mencionado, também é adicionada uma tela com sua foto em preto e branco. Enquanto a narradora

menção o romance secreto que se iniciou entre os dois sem o conhecimento da família, uma nova chamada aparece no canto da tela no minuto 7:34, indicando que o público siga a conta no Instagram da narradora. O mesmo aviso se repete em 8:55, quando a narradora ainda está abordando o fato de que Paulo teve de esconder o relacionamento do restante de seus familiares.

Em 10:17, uma tela preta mostra a frase “No início de Outubro de 1948”. Thami explica que Paulo teve que achar uma solução para que pudesse ficar com Isaltina, já que, segundo a narradora, a mulher havia começado a pressionar Paulo sobre o casamento. No mesmo trecho, novamente são utilizadas imagens de apoio que parecem vir de bancos de imagens ou de cenas de filme, sem a identificação da fonte. Enquanto a narradora explica que Paulo contratou pessoas para construir um poço no fundo do quintal, a imagem mostra um homem vestido com roupas de época saindo de casa e indo até um poço artesiano. Em 11:28, uma montagem mostra um professor e dois crânios, quando é explicado que Paulo passou a perguntar a outros professores quais seriam os elementos necessários para conseguir decompor um cadáver.

A descrição sobre o crime ocorre a partir de 11:38, novamente com o uso de imagens de apoio e de animações compostas por montagens de fotos antigas. Uma tela preta indica que o início do plano de Paulo ocorreu às 10 da manhã de 4 de novembro de 1948. Um vídeo mostra um jovem caminhando por uma sala de estar. Na sequência, no minuto 12, uma animação de uma munição de arma passando pela tela é acompanhada por manchas de sangue, para informar que Paulo atirou na mãe e na irmã, que são representadas por fotos também manchadas de sangue. Além disso, em 12:13, há o uso de uma simulação de um inquérito policial, mostrando o local da ocorrência, o nome e a idade das vítimas e uma foto de um poço artesiano, onde os corpos foram atirados após os assassinatos.

Novamente, em 12:19, uma segunda tela com munições de arma é utilizada para informar que, duas horas depois, às 12h, Paulo matou sua outra irmã, Cordélia, quando ela retornou do trabalho. Após as três mortes, o jovem selou o poço para que os corpos não fossem encontrados. Em 12:38, o vizinho Paulo Mazzi é mencionado novamente, para indicar que ele questionou o fato do poço ter sido fechado e da família não ser mais vista depois dos assassinatos.

Como álibi, o assassino comunicou aos amigos e conhecidos que a família havia planejado uma viagem para Curitiba, no Paraná, e que retornariam somente em duas semanas. Paulo realmente foi até Curitiba, e em 13:18 é mostrada uma imagem antiga da cidade para

indicar o seu paradeiro. Ao retornar, Paulo afirmou que a família havia sofrido um acidente de carro e ele tinha sido o único sobrevivente.

Em 13:54, o vizinho de Paulo é mencionado novamente. A narradora fala, de forma informal, que ele estava com uma ‘pulga atrás da orelha’, e que ele foi até o Departamento de Homicídios de São Paulo. No momento em que Thami menciona o início das investigações, telas com o nome dos locais e fotos são colocadas na tela, como o Departamento Estadual de Homicídios e de Proteção à Pessoa, em 14:09. Além de utilizar a foto e o nome, o vídeo também menciona o endereço completo do local. Paulo Mazzi foi ouvido pelo Delegado Leite de Barros e, a partir de 14:20, fotos reais do delegado são misturadas com fitas de contenção e imagens do delegado geradas por inteligência artificial.

A narradora afirma que, por conta da insistência do vizinho de Paulo, ele foi intimado para depor na delegacia. Novamente, há o uso de uma linguagem mais informal para tratar das investigações, quando ela afirma que Paulo compareceu “todo choroso e se vitimizando” (Thami Gasparetto, 2022, 14’45’’14’47’’). A partir do depoimento de Paulo, foi constatado que não haviam evidências o suficiente para afirmar que ele tinha algum tipo de envolvimento com a morte de sua família. Em 15:23, novamente são utilizadas cenas de filmes não identificados para representar o depoimento, denúncias de outros vizinhos e a ação da polícia, que foi até a casa após questionar novamente a história contada por Paulo.

Em 15:50, outra cena de filme é utilizada para representar a ação do delegado, que fez uma ligação para a polícia de Curitiba após perceber que Paulo não sabia informar o local onde a família teria sido enterrada. Ele questionou sobre possíveis acidentes de trânsito ocorridos naquele ano que teriam resultado na morte de três mulheres, e recebeu a resposta de que não haviam registros de quaisquer acidentes com essas características na cidade.

Após um novo mandado de busca emitido para investigar a residência, o delegado solicitou que os policiais levassem picaretas para abrir o poço. Novamente, cenas que parecem vir de um banco de imagens são utilizadas, mostrando policiais olhando para o poço na casa. Muitas das imagens têm semelhanças com o caso sendo detalhado. Por conta disso, realizamos uma busca para compreender se havia alguma produção cinematográfica retratando o crime, mas constatamos que não há nenhuma. Pela falta de créditos da produção, também não é possível saber se as imagens foram geradas exclusivamente para o documentário.

Em 17:29, ao relatar detalhes da perícia e como os corpos foram encontrados, é possível ver algumas imagens da equipe policial retirando os corpos do poço. As imagens são antigas e não estão claras, mas no minuto 17:36 é possível ver o que se parece com um saco

de plástico contendo um dos corpos. Ainda é possível ver, em 18:08, uma fotografia de um dos bombeiros da equipe sendo retirado do poço. A narradora explica que o bombeiro faleceu dias depois, vítima de uma infecção cadavérica decorrente do estado de decomposição avançado dos corpos retirados.

Em 18:17, ao falar sobre as entrevistas realizadas com Isaltina, o documentário utiliza um corte de um jornal impresso que mostra as fotos de Isaltina e de Paulo. A narradora menciona somente que as matérias foram publicadas em jornais de São Paulo, e a imagem corta tanto o título da entrevista quanto o nome do jornal do qual a foto foi retirada. Thami, a criadora, menciona que o relato proposto pelo documentário é uma síntese dos documentos de investigação do caso.

A partir de 18:35, o final do documentário se dedica a explicar a relação do caso com o Edifício Joelma, ao relatar que a casa da família foi demolida e, anos depois, o prédio foi construído no mesmo lugar. A narradora relaciona os dois eventos como “macabros”, e afirma que, antes mesmo da construção da casa de Paulo, o mesmo local teria sido utilizado para torturar escravos. Nesse momento, em 19:39, são colocadas em tela imagens de homens negros com instrumentos de tortura em seus corpos, como um grilhão de pescoço e algemas nas mãos.

Novamente, a narradora adota uma postura subjetiva ao afirmar que os moradores do Edifício Joelma teriam sido avisados sobre a energia do local antes que se mudassem para lá. Ela afirma:

[...]outros dizem que quando um crime acontece no local, a energia tanto da morte quanto dos fatores que levaram a ela ficam impregnadas nele. Não é para menos que o local tenha recebido a fama de mal assombrado. Há mais coisas entre o céu e a terra que possa imaginar nossa vã filosofia. (Thami Gasparetto, 2022, 20'20''-20'45'')

Em 2:46, a tela mostra chamadas para seguir a criadora de conteúdo no Instagram, no Twitter. Além disso, os mesmos ícones mostrados anteriormente durante o documentário mostram um incentivo para interagir com o vídeo, ligar as notificações do canal e realizar a inscrição. Enquanto ela fala que espera que o público tenha gostado do conteúdo e a tela mostra as chamadas de engajamento, a foto de Paulo está desfocada no fundo. Não há indicação de fontes ou créditos ao final do vídeo e, durante toda a produção, só vemos o rosto da narradora em fotos que indicam o nome do seu canal. Ela não aparece, e sua narração é acompanhada por imagens de apoio.

Quanto à origem do documentário, trata-se de uma produção independente, vinculada à figura da criadora de conteúdo, sem indicação de vínculos institucionais, equipes ou parcerias. Essa característica impacta a construção da produção, uma vez que a narradora também tem decisão sobre as escolhas estéticas, discursivas e interpretativas do caso.

O grau jornalístico se mostra limitado e instável ao longo do vídeo. Embora o documentário afirme que o relato é uma síntese de documentos investigativos, não há apresentação de fontes, referências documentais ou identificação da origem dos materiais utilizados, sejam eles imagens históricas, fotografias, vídeos de apoio ou recortes de jornais. A ausência de créditos compromete a verificabilidade das informações e fragiliza a transparência. Além disso, o uso recorrente de imagens não identificadas, algumas com aparência de cenas ficcionais ou material gerado por inteligência artificial, contribui para uma diluição das fronteiras entre fato histórico, dramatização e interpretação subjetiva.

Essa fragilidade é reforçada pelo tipo narrativo adotado, que se estrutura majoritariamente como uma narração performática, marcada por comentários subjetivos. A narradora chama o público à imersão emocional e utiliza estratégias típicas do suspense, como trilhas sonoras sugestivas, efeitos visuais de fumaça, manchas de sangue e animações que simulam ações violentas.

No âmbito da responsabilidade ética, a produção apresenta pontos sensíveis. A descrição detalhada dos assassinatos, acompanhada por animações gráficas e recursos visuais que simulam violência, levanta questionamentos sobre o risco de espetacularização. Além disso, a associação entre o caso do “crime do poço”, o incêndio do Edifício Joelma e a ideia de energia sombria ou local amaldiçoado desloca a narrativa para um campo especulativo, sem qualquer sustentação histórica ou factual apresentada. Essa escolha narrativa tira o foco de fatores sociais e históricos que poderiam ser explorados de forma mais responsável. A menção à tortura de pessoas escravizadas no mesmo local, por exemplo, surge de forma abrupta, acompanhada por imagens genéricas e sem contextualização, o que pode resultar em uma apropriação superficial de um tema extremo.

Por fim, a lógica da plataforma se manifesta de maneira constante ao longo do documentário. As chamadas para curtir o vídeo, ativar notificações, inscrever-se no canal e seguir a criadora em outras redes sociais interrompem a narrativa e evidenciam que a produção está alinhada às dinâmicas de engajamento do *YouTube*. O uso de hashtags no próprio título e a centralidade da figura da narradora como marca do canal indicam que o documentário é concebido como uma estratégia de fidelização de público.

3.10 QUEM SÃO OS ESTRELAS DO ASSALTO A BANCO NO BRASIL | DOC CIDADE DOMINADA #2⁴¹

A produção “Quem são os estrelas do assalto a banco no Brasil” faz parte de uma série de documentários publicados no canal do *YouTube* do UOL Prime. O canal conta com 411 mil inscritos e o vídeo, publicado em 1 de março de 2024, conta com mais de dois milhões de visualizações até a análise. O documentário busca analisar as organizações criminosas responsáveis pelos assaltos a bancos no país e tem 22 minutos e 45 segundos de duração.

A descrição é enxuta e conta com um breve resumo sobre a temática da produção. É explicado que há um grupo especializado em planejamento e com alto nível de sofisticação, contando com uniformes feitos especialmente para facilitar o processo e equipamentos como drones. Na descrição, também há uma chamada: “Conheça as ‘estrelas’ do roubo a banco no segundo episódio do documentário ‘Cidade Dominada’, do UOL Prime”. Além disso, há o uso de três hashtags ao final: uma indicando o nome do canal, uma com o nome do documentário e a última sendo #dominiodecidades.

A miniatura do vídeo conta com uma imagem de quatro homens com uniformes pretos, portando armamentos e olhando para a câmera. No centro, há o texto “quem comanda os mega-assaltos a banco no Brasil”. No canto superior esquerdo está a logo do UOL Prime em um quadrado branco.

Durante todo o documentário, há uma logo também no canto esquerdo com o nome do canal. A primeira cena utiliza a imagem de um homem com o rosto aproximado da câmera. A imagem possui um filtro azul escuro e há escritas indicando palavras como crime, e mega-assaltos a bancos em fonte pequena, no canto inferior esquerdo. No centro, em letras grandes, o texto acompanha a narração em off com a frase “o plano perfeito envolve a fuga perfeita”.

Em 0:05, ainda durante a introdução, são utilizados vídeos de pessoas com peças de roupa cobrindo o rosto. O áudio que acompanha as imagens é identificado em tela como o registro de uma conversa entre criminosos indicando o momento para levantar drones durante um assalto. Um dos homens que fala ao telefone indica que há uma pessoa baleada dentro do carro que ele está dirigindo.

Entre 0:09 e 0:27, o narrador indica que locais como academias, barbearias e condomínios seriam os lugares do cotidiano onde menos se esperaria encontrar fugitivos da polícia. Enquanto ele fala, imagens genéricas relacionadas com o que está sendo dito aparecem em tela, enquanto uma animação que se parece com a mira de uma arma acompanha

⁴¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PToWog-CQ1M>

pessoas passando nas ruas. Há também o uso de uma cena de policiais armados em perseguição.

A imagem dos quatro procurados por assaltos a banco encontrados em São Paulo é colocada em tela no segundo 00:29. A tela mostra suas fotos em um estilo de fotografia policial, enquadrados em 3x4. No topo da tela, há a palavra “procurados”, e a identificação dos suspeitos Sargento, Irmão do Grandão, Gianecchini e Grandão aparece embaixo de cada uma das fotos, que estão colocadas lado a lado no centro da tela.

No segundo 0:33, aparecem imagens de câmeras de segurança mostrando homens armados na rua. Assim como em outro momento da introdução, as figuras são destacadas em amarelo, como se fossem alvos de uma arma. A introdução termina com a foto borrada de um dos suspeitos e o título do documentário Cidade Dominada.

Em 0:48, a tela mostra o Departamento Estadual de Investigações Criminais (DEIC) de São Paulo em visão aérea em preto e branco. A localização é indicada em um quadro no canto inferior esquerdo da tela. A cena seguinte mostra uma mesa com uma câmera, entre outros objetos, e uma tela de computador que mostra a mesma imagem dos procurados utilizada na introdução.

O primeiro entrevistado é revelado no minuto 1:06, identificado como Pedro Ivo Corrêa dos Santos, delegado de roubo a bancos do DEIC de São Paulo. Ele está sentado, em um ângulo que mostra acima da sua cintura. Ele explica que, em conversas com outros criminosos presos por roubos, eles indicavam os quatro procurados como “estrelas”. Quando o delegado menciona a palavra, uma transição de tela utiliza uma estrela laranja para passar para outra montagem com as fotos deles. Dessa vez, são fotos tiradas depois da apreensão.

Na sequência, uma ilustração mostra os quatro de corpo inteiro, vestindo roupas pretas. No topo da tela, há o título “Os Estrelas” e, abaixo de cada um dos homens, a identificação de seus apelidos, já apresentados anteriormente, e seus nomes completos. A ilustração se torna animada em 1:30, quando alguns dos criminosos são destacados, como se tivessem dado um passo a frente, para mostrar alguns dos adereços utilizados para os assaltos, como coletes à prova de balas. Na parte esquerda da tela, enquanto o delegado fala sobre suas vestimentas, há pequenas telas com imagens de câmeras de segurança indicando cidades e anos de atuação dos criminosos. Nos vídeos, eles aparecem do lado de fora de bancos, atirando e perto de carros de fuga.

Em 1:41, uma segunda fonte é apresentada. Sua imagem está escura, para que seu rosto não possa ser identificado, e sua voz foi modificada. O narrador apresenta em off o fato de que ele é um policial que investiga há anos esse tipo de crime. Ele fala que os criminosos

são, de certa forma, invisíveis, e que isso dificulta a prisão. A entrevista retorna para o delegado, que utiliza de uma metáfora para falar que “uma coisa é achar a pegada da onça na floresta, e outra coisa é você pegar a onça na floresta” (UOL Prime, 2024, 1’53’’-2’01’’). Enquanto ele fala, uma imagem aproximada do rosto de uma onça se transforma no rosto de um homem em meio a folhas.

Em 2:05, o narrador indica que os policiais conseguiram acesso à comunicação em rádio dos criminosos em ação na cidade de Araçatuba em 2021. Trechos da comunicação são transmitidos enquanto novas imagens de câmeras de segurança registram a ação do grupo. Ele indica que uma voz em especial havia chamado a atenção da polícia, já que era a voz do mandante dos crimes que estava sendo procurado há quatro meses. Em 2:34, uma nova tela indica o texto “roubo a carro-forte, São Carlos/SP - abril de 2021”. As imagens de fundo estão em preto e branco, mostrando policiais analisando a destruição do carro. Enquanto o vídeo está em tela, imagens da ação dos policiais são sobrepostas rapidamente, enquanto o policial não identificado fala sobre o acontecimento.

Uma montagem mostra a foto de Ademir Luis Rondon, o sargento, é colocada em tela no minuto 2:49. A construção se assemelha a uma carteira de identificação, e conta com o nome completo, foto, data de nascimento, naturalidade e os antecedentes criminais registrados de Rondon. Em 3:20, um mapa de Araçatuba indica o local onde as digitais de Rondon foram encontradas na cena do crime. Enquanto o narrador fala em off, imagens da cena aparecem rapidamente em tela, acompanhadas de sons que lembram os produzidos por computadores.

Uma reconstituição dos acontecimentos é reproduzida em 3:30. Enquanto as imagens aparecem, o policial que não tem sua identidade revelada fala sobre sua ação, desde esperar que Rondon entrasse em um carro com a família até o enquadro do policial que fez com que o criminoso se rendesse e fosse encaminhado à delegacia. É revelado que Rondon possui o apelido “Sargento” pois já foi um integrante das Forças Armadas. Em 4:10, imagens reais de Rondon algemado e acompanhado de policiais são reproduzidas. Por conta da narração no fundo, é possível identificar que se trata de uma cena de notícia de um telejornal, mas não há identificação, no momento, de qual é o veículo responsável pela matéria.

O narrador indica que outro homem que faz parte do grupo dos criminosos era ainda mais midiático, e já havia chamado a atenção antes dos assaltos. Em 4:24, imagens da transmissão da apuração do Carnaval de São Paulo em 2012 mostram Tiago Ciro Tadeu Faria invadindo a mesa dos jurados para rasgar os papéis de apuração. Em sequência, no minuto 4:50, diversas cenas de telejornais diferentes são utilizadas para identificar o criminoso como “Gianecchini do Crime”. Além disso, imagens retiradas das redes sociais de Tiago são

colocadas em tela indicando que, em um primeiro momento, o consenso era que o dinheiro do criminoso vinha de uma vida como influenciador digital. Em 5:05, um vídeo publicado por ele aparece em um *mockup* de celular, para auxiliar no uso de imagens em formato vertical.

Em 5:32, uma reportagem feita pelo canal MegaTV é mostrada, indicando que Tiago já havia sido entrevistado por conta de um empreendimento que chamou a atenção. Era uma academia em São Paulo que possuía decoração que retomava a estrutura de uma fábrica. Em off, o narrador afirma que a polícia indicou que o empreendimento era um esquema de lavagem de dinheiro, e que seu objetivo era o domínio de cidades.

Um roubo ao Banco do Brasil na cidade de Ourinhos em 2020 é apresentado como mais um dos crimes cometidos pelo grupo. A terceira fonte é apresentada em 6:06, o jornalista Alexandre Mansinho. Ele é entrevistado em uma calçada ao lado de uma agência do banco. Alexandre explica que, quando ficou sabendo do roubo e foi convidado a cobrir o crime, achou que se tratava de algo pequeno, como problemas nos caixas eletrônicos, mas imagens gravadas por ele são apresentadas em 6:20 e mostram uma troca de tiros.

Em 6:33, uma nova fonte é entrevistada, também em uma calçada. Ela é apresentada como Maria Rita Bernardo, refém do grupo. Seu depoimento é seguido de Igor Bernardo, outro refém. Eles explicam como o grupo alcançou o bloqueio completo da cidade de Ourinhos durante a noite do assalto. Enquanto os reféns falam sobre suas experiências, imagens reais dos momentos em que estavam presos são colocadas ao lado em pequenas telas no canto direito.

Imagens de moradores da cidade durante a abordagem dos criminosos são colocadas em tela a partir de 7:39. Em uma das imagens, o morador indica que o grupo está armado, e é possível identificar, por meio de legendas na parte inferior da tela, que os criminosos identificaram que ele estava gravando o momento e solicitaram que ele gravasse o celular.

Em 8:01, a equipe do documentário se desloca até a Delegacia de Botucatu, em São Paulo, para falar com o delegado Geraldo Franco Pires. Nesse momento, há uma pequena interação da equipe de gravação, em que é possível ver as mãos do cinegrafista indicando o início do corte da entrevista para a edição. Enquanto o delegado fala sobre Tiago, uma tela similar à utilizada para os outros criminosos, com seus dados e antecedentes criminais.

Lincoln Gakiya, promotor de justiça, é entrevistado no prédio do Ministério Público de São Paulo a partir do minuto 8:47. Ele indica que grandes organizações criminosas financiam os crimes para obter uma porcentagem do lucro. As falas das fontes oficiais são constantemente intercaladas com falas dos reféns da cidade de Ourinhos, que explicam em maior detalhe a atuação do grupo, como a comunicação em rádios.

A explosão dos bancos também faz parte da estratégia dos criminosos. O delegado Franco Pires explica que o grupo utilizava roupas especiais e cilindros de oxigênio para escapar dos efeitos da fumaça. Em 9:53, uma simulação do uso dos cilindros é mostrada em tela. Logo após a simulação, uma foto de uma câmera de segurança do interior de um dos bancos assaltados mostra um dos assaltantes utilizando o mesmo modelo de cilindro.

Os outros dois membros do grupo, os irmãos Carlos William e Carlos Wellington Marques de Jesus, são apresentados com o mesmo modelo de tela com antecedentes criminais no minuto 10:27. As fontes oficiais que atuaram na investigação dos crimes explicam que eles eram os responsáveis por entrar nas cidades após a dominação e explodir os caixas para obtenção de dinheiro.

Outro roubo é apresentado em 10:51, um assalto ao Banco do Brasil em Botucatu, também em 2020. Novamente, imagens de câmeras de segurança mostram os assaltantes saindo de veículos e carregando armas para adentrar a agência do banco. Os vídeos são acompanhados por falas em off de um policial militar responsável pela operação. Ele também não é identificado, o que é explicado pelo narrador.

O narrador se dedica a explicar o processo de fuga dos criminosos e a ação dos policiais, que resultou em uma troca de tiros. Toda a narração é acompanhada por imagens de câmeras de segurança com filmagem em preto e branco. Em 14:16, é possível ver o momento em que um dos policiais militares responsáveis pela operação é baleado e cai no chão. Na edição, o documentário destaca o policial ferido em meio aos outros.

Para falar sobre os tiros que atingiram um inocente que estava embaixo de um viaduto no momento da perseguição, uma reconstituição é utilizada novamente, em 14:28. O homem morreu com os ferimentos. Em 14:31, o pai do homem é entrevistado, e afirma que conversou com o delegado e afirmou que a polícia era responsável pelo tiro que atingiu o seu filho. Nesse momento, a tela é dividida ao meio, com a imagem do pai e a do delegado. Suas falas são intercaladas. Enquanto o delegado afirma que o tiro foi por conta de um erro de interpretação da polícia ao acreditar que o homem era um participante do crime, o pai afirma que o filho estava desarmado e sozinho. Utilizando uma imagem da identidade de Ivan, a vítima fatal, o narrador explica que os policiais plantaram armamentos ao lado do corpo dele para que parecesse que ele fazia parte do grupo de criminosos.

Em 15:18, uma terceira reconstituição é feita para mostrar o momento em que um dos tiros atinge um dos criminosos. Dessa vez, a reconstituição é feita por meio de inteligência artificial, mostrando um homem que se parece com um dos irmãos Marques de Jesus chorando e ferido. Em 16:41, novas imagens, também geradas por IA, mostram o homem

ferido e abandonado na mata, encontrado por um casal e enviado para o hospital, onde foi operado e encontrado pela polícia. Uma imagem real do criminoso preso, ainda no hospital, aparece no minuto 17:39. Por conta da semelhança das roupas cirúrgicas e expressão facial do homem na foto, é possível identificar que as cenas geradas por IA foram baseadas nessa fotografia.

Para abordar a prisão de Tiago, meses depois do crime, o delegado afirma que ele foi encontrado em uma academia. No minuto 18:44, uma nova cena gerada por IA mostra Tiago utilizando um celular. Na parte esquerda da tela, são colocadas capturas de tela feitas nas redes sociais do criminoso mostrando alguns dos registros que fez enquanto estava foragido. A produção do documentário não censurou o nome do usuário de Tiago nas redes sociais. Com uma rápida busca, o público consegue encontrar a conta ainda ativa, porém privada. Também é possível identificar o nome da academia da qual ele era dono, ativa até o ano de 2025.

O documentário abre espaço para a versão dos criminosos. Em 20:38, o narrador afirma que a produção tentou entrevistar Tiago para o documentário, mas ele afirmou que só aceitaria se o vídeo retratasse apenas ele. A defesa de Carlos Willian também foi consultada, e afirmou que ele foi um mero contratado do grupo criminoso, e que não possui envolvimento com a organização dos roubos. Sobre Carlos Wellington, a defesa negou seu envolvimento. O narrador ainda afirma que eles aceitaram dar entrevista, mas que a justiça negou o acesso. A defesa de Rondon afirmou que ele não estava presente nos crimes que foram imputados a ele.

Em 21:35, os créditos são colocados em tela, com o apoio de imagens dos criminosos e animações de bancos sendo queimados. Luís Adorno é creditado pela pesquisa, locução, produção, pesquisa de imagens, roteiro e reportagem, Ligia Carriel é creditada pelo roteiro e coordenação MOV, Liel Marín e Marcelo Ferraz pelas imagens, Denys Volpe e Fernando Poletti pelo controle dos drones, Raquel Arriota pelo roteiro, montagem, finalização de cor e pesquisa de imagens, Natália Mota também pela pesquisa de imagens, Adriano Araújo, Arthur Belotto, Marcelo Ferraz e Fabrício Venâncio pela figuração, Eduardo Bonavita pela coordenação técnica, João Pedro Pinheiro pelo desenho de som e mixagem. Gisele Pungan pela coordenação de arte. As imagens de arquivo que apareceram durante o documentário são creditadas ao final, e os responsáveis são Getty Images, SBT, TV Globo, Record TV, TV Bandeirantes, MegaTV, Polícia Civil e Militar de SP. Daniel Neri é creditado pela direção de arte, motion design, coordenação de arte e pelas reconstituições, e é informado que ele utilizou o gerador de imagens de IA *Midjourney*. O gerente geral de reportagens especiais é

Diego Assis, e o gerente geral MOV é Antoine Morel. O diretor de conteúdo do UOL é Murilo Garavello. Ao todo, 17 pessoas foram creditadas por seu envolvimento na produção.

A partir da categoria lógica de plataforma, o documentário apresenta um alto nível de alinhamento às dinâmicas do *YouTube*. A estrutura narrativa é baseada em um ritmo acelerado, cortes frequentes e uso intensivo de recursos gráficos, observa-se uma clara preocupação com a retenção da audiência. Ainda que não haja interação direta com o público por meio de perguntas ou chamadas explícitas para comentários durante o vídeo, a própria estética e o encadeamento das cenas indicam uma produção fortemente calibrada para o consumo algorítmico.

No que diz respeito à origem, trata-se de uma produção de caráter institucional, vinculada ao UOL Prime, braço de um dos maiores portais de notícias do país. Essa origem se reflete tanto na infraestrutura técnica quanto na amplitude de fontes mobilizadas ao longo do documentário. O número de profissionais creditados, o acesso a imagens de arquivo de grandes emissoras, o uso de drones, de reconstituições elaboradas e de entrevistas com autoridades policiais e membros do Ministério Público indicam condições de produção que dificilmente estariam disponíveis a iniciativas independentes.

Em relação ao grau jornalístico, o documentário pode ser classificado como de grau alto. A narrativa é sustentada por múltiplas fontes identificadas, especialmente autoridades diretamente envolvidas na investigação dos crimes, como delegados, promotores e policiais, além de jornalistas e vítimas dos assaltos. Há contextualização histórica dos eventos, apresentação de dados sobre a atuação das organizações criminosas e preocupação em expor versões divergentes, como no caso da morte do civil durante a perseguição policial. O uso de imagens de arquivo, documentos visuais e registros oficiais reforça a credibilidade das informações apresentadas.

A análise da responsabilidade ética revela uma postura marcada por pontos sensíveis. Por um lado, o documentário preserva a identidade de algumas fontes, como policiais que pedem anonimato, e utiliza distorções de voz e imagens escurecidas. Também há espaço para a versão das defesas dos acusados, ainda que de forma mediada pela narração em off. Por outro lado, o uso reiterado de reconstituições produzidas por inteligência artificial levanta questionamentos éticos, sobretudo quando não há uma sinalização clara sobre o uso da tecnologia até o final do documentário. Além disso, a não ocultação de informações que permitam a identificação de perfis em redes sociais e de empreendimentos ligados aos criminosos pode expor terceiros. O uso de cenas de violência, com destaque visual para perseguições, tiros e explosões, também dialoga com o risco de sensacionalismo.

Por fim, no que se refere ao tipo narrativo, o documentário também se enquadra no modo expositivo. A narrativa é conduzida por uma narração em off que organiza os acontecimentos, estabelece conexões causais e orienta a interpretação do espectador ao longo de todo o vídeo. As imagens funcionam, em grande parte, como ilustrações ou evidências visuais que sustentam o argumento apresentado verbalmente, característica central do subgênero expositivo. A montagem privilegia a clareza argumentativa em detrimento da observação prolongada ou da reflexão sobre o próprio processo documental, reforçando a aproximação com uma lógica jornalística tradicional adaptada ao ambiente digital.

3.11 DOCUMENTÁRIO CRIMES DE MAIO - VAGNER VITAL⁴²

O documentário “Crimes de Maio” foi publicado no dia 09 de dezembro de 2012, no canal Vagner Vital, que possui 59 inscritos na plataforma. Até o momento da análise, o vídeo conta com mais de 27 mil visualizações e possui 34 minutos e 51 segundos de duração. A produção narra as manifestações que aconteceram no estado de São Paulo em 2006, envolvendo os conflitos entre o governo de São Paulo e as organizações criminosas que estavam em atuação na área.

A descrição do conteúdo conta com uma breve sinopse, indicando que o documentário se dedica a compreender os acontecimentos da manifestação relacionada com o Primeiro Comando da Capital (PCC) contra o governo. A sinopse também indica que os conflitos resultaram em mais de 500 mortes de civis que, em sua maioria, não possuíam ligação com o crime organizado ou passagem pela polícia. Dessa forma, a produção se dedica a compreender a conduta da Polícia Militar e o papel do Estado nas manifestações.

Além disso, a descrição também indica que o documentário foi produzido por alunos do curso de Jornalismo da Universidade Paulista (UNIP), no ano de 2012. Ao final, são creditados pela produção: Adriana Ferraz, Adriana de Luca Gouvea, Ricardo Aguiar e Vagner Vital, sob supervisão e orientação de André Carrieri.

A capa da produção é simples. No fundo, há uma fotografia de uma rua em que é possível ver carros parados no trânsito e uma pessoa atravessando. No meio da tela, em texto com fonte preta e caixa alta, há o título do documentário “Crimes de Maio”. Não há indicação de nome de canal ou produtora na capa, já que se trata de outro caso em que o *YouTube* foi o principal repositório para o vídeo, mas não necessariamente a produção pensou na plataforma ao realizar a publicação.

⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-eEboklrFmU>

O documentário abre com uma tela preta, que permanece assim por 4 segundos. No fundo, há o som de manifestantes repetindo a frase “E pra não dizer que não falei das flores”. Na sequência, enquanto as vozes dos manifestantes ainda podem ser ouvidas no fundo, o canto superior esquerdo da tela se preenche com a imagem de uma das fontes sendo entrevistadas, enquanto ela afirma que perdeu o filho nas manifestações. A entrevistada olha para fora da câmera, e é possível ver o seu corpo na altura dos ombros.

Da mesma forma, no segundo 0:14, uma nova fonte aparece no canto inferior direito, afirmando que, enquanto as manifestações ocorriam, ela estava trabalhando. Dessa vez, a entrevistada aparece olhando para a câmera enquanto fala, em um cenário público, sentada em um banco. Em 0:22, mais uma entrevistada é colocada no canto inferior esquerdo, explicando que perdeu a filha, o genro e a neta durante as manifestações. Ela está olhando para a câmera e também está em um espaço aberto.

Em 0:30, enquanto os manifestantes falam ao fundo “Dona Maria chora sem entender o motivo”, a última entrevistada da introdução é colocada no canto superior direito. Ela também fala com a câmera em um espaço aberto e público. A fonte, ainda não identificada por nome, fala sobre sua experiência ao descobrir que os policiais estavam atirando em diversos locais diferentes, e que ela e outras pessoas foram até um bar, já que pensavam que a polícia não chegaria até lá.

A introdução sobre as manifestações começa a partir de 0:44, com imagens que são identificadas como retiradas da internet mostrando algumas das ações dos manifestantes. A voz da narradora em off explica que aquele foi o maior atentado realizado contra forças de segurança no estado, e que foram realizados 63 ataques a delegacias, carros, bases da polícia e dos bombeiros. Ela afirma que o governo estadual da época explicou as manifestações indicando que presos estariam insatisfeitos com o fato de que seriam transferidos para outra prisão naquele ano, e que isso causou rebeliões em pelo menos 74 espaços diferentes.

A narradora também afirma que 560 pessoas morreram durante as manifestações, e que 505 dessas vítimas eram civis, sem envolvimento direto com os acontecimentos, mas que o Estado de São Paulo nega o número de pessoas que morreram durante a operação dos policiais para conter as manifestações. A introdução termina em 2:08, com a capa da produção mencionada anteriormente. É importante ressaltar que, por mais que o documentário indique que as imagens da introdução foram retiradas da internet, não há menções mais específicas, pelo menos naquele momento, de fontes diretas, como sites ou fotógrafos creditados pelos vídeos utilizados.

Após a capa do documentário, em 2:12, é adicionada uma tela com o texto “O dia que entrou para a história da maior cidade da América Latina”. No fundo, há uma ilustração que mostra o contorno de prédios para representar São Paulo, enquanto o céu possui um tom de vermelho. Na sequência, uma segunda tela mostra o contorno do estado de São Paulo no mapa, além do texto “O dia em que a guerra entre o crime organizado e o Estado deixou sua marca”.

Em 2:33, imagens de apoio mostram o trânsito sendo filmado de dentro de um carro. Por meio de placas de sinalização, é possível indicar que são rodovias do estado de São Paulo. No minuto 2:49, a primeira fonte que apareceu durante a introdução é apresentada novamente. Ela é identificada por texto na tela como Edinalva Santos, mãe de uma das vítimas. Também é indicado que a entrevista foi gravada na cidade de Santos. A entrevistada está dentro de uma casa, perto da porta de saída. Ela fala sobre como seu filho havia falado um dia antes de sua morte sobre o presente que havia comprado para ela para o Dia das Mães, um tênis, e que “mal ele sabia que aquele tênis iria também me levar para o cemitério, no velório dele” (Vagner Vital, 2012, 3’07’’-3’15’’).

Logo na sequência de sua fala, há um som de explosão e sua imagem é congelada e colocada em um filtro preto e branco, conferindo um caráter de dramatização para a entrevista. Em 3:17, é indicado em texto com fonte vermelha que seu filho se chamava Marcos e foi assassinado em maio de 2006.

No minuto 3:22, a segunda entrevistada é identificada como Aline Ollita, Analista de Comunicação. Aline está sentada em um banco de praça, em frente a um prédio histórico. Além disso, também é colocada em tela a indicação de que a entrevista foi realizada em Ipiranga. Aline fala sobre o dia em que as manifestações ocorreram, e que ela saiu do trabalho para ir para a faculdade. Ao perceber que as atividades na universidade tinham sido paralisadas, contornou o trânsito para passar por outra rua já que a principal estava parada e percebeu que a rua que tinha escolhido estava sendo alvo de ataques naquele momento, já que havia uma base policial localizada na mesma quadra.

A terceira fonte é entrevistada a partir do minuto 4:17, identificada como Célia Regina Reis, professora entrevistada em Santos. A professora está em um cenário aberto com vista para a rua, e olha para a câmera enquanto fala. Ela explica que estava junto com o marido e o filho, saindo de um show e esperando o ônibus, quando visualizaram um grupo de carros da polícia direcionados à Zona Sul da cidade. Célia ainda fala que, no momento, se sentiu triste pensando nas pessoas que receberam aqueles policiais em sua região.

Em 4:39, uma nova fonte que já tinha sido apresentada durante a introdução é entrevistada. Ela é Liana Carmo, designer, e aparece em um cenário noturno que se parece com um parque. Liana afirma que em momentos de pânico e histeria a polícia aproveita para “dar uma limpada”. Sua fala é combinada com a de Aline, que fala que a polícia estava amedrontada e, por isso, não conseguiu concluir a sua função de proteger a população. Liana volta para a tela, agora com a identificação de que está na cidade de São Paulo, afirmando que a polícia matou inocentes durante a operação como forma de conter o estresse.

Imagens da cidade de São Paulo no período noturno são registradas a partir de 5:32, com cenas que mostram os prédios com luzes acesas e o trânsito de ruas principais. Em 5:50, uma nova fonte é apresentada. É o Capitão Moisés, capitão da polícia militar de São Paulo. Enquanto ele fala, imagens de outros policiais atendendo ligações são mostradas. Ele informa que na segunda-feira de manifestações a polícia de São Paulo chegou a receber mais de 60.000 ligações de ocorrências.

Em 6:05, Fátima Souza, jornalista da TV Record, é entrevistada para falar sobre as origens de organizações criminosas. Ela informa que esses grupos surgem a partir do abandono do governo quanto às cadeias. Dessa forma, organizações como o PCC são conjuntos de pessoas aprisionadas que se opõem ao governo e buscam, inicialmente, por melhores condições de saúde, alimentação e segurança.

Guilherme Portanova, jornalista da TV Globo, fala a partir de 6:50 sobre as experiências que viveu quando foi sequestrado por membros do PCC é forçado a mandar uma mensagem do grupo para a mídia. Em 7:10, quando Guilherme menciona a mensagem, a tela se divide em duas, com a entrevista do lado esquerdo e a mensagem transmitida ao vivo por outro jornalista do lado direito. Quando a tela passa a mostrar somente o repórter ao vivo, em 7:20, há uma identificação de que a filmagem foi retirada do *YouTube*. Na entrada ao vivo, o repórter informa que o grupo libertaria o jornalista com vida se a TV Globo divulgasse, na íntegra, o conteúdo de um DVD. O documentário mostra somente o início do conteúdo, que contém um homem com uma touca preta cobrindo a cabeça.

Em 8:33, uma fonte que teve seu rosto preservado é apresentada. Ela está em um ambiente escuro, com o rosto coberto e com o corpo virado para o lado, mas sua voz não é modificada. Ela é identificada como Maria Santos, esposa de integrante do PCC. Enquanto ela fala sobre as regras da organização, novas imagens identificadas como retiradas da internet são colocadas em tela, mostrando registros de câmeras de segurança e incêndios.

Somando ao grande número de fontes utilizadas para compor a narrativa, um novo entrevistado aparece no minuto 9:13, o jornalista Moisés Gomes da TV Tribuna. Ele fala

sobre como o salário dos policiais, em especial no estado de São Paulo, é baixo. E que, por conta do fato de que a remuneração não é suficiente, isso contribui para que policiais ajam de forma violenta. Seu ponto de vista é contraposto pelo de Fátima Souza, que aparece logo em seguida explicando que há uma porcentagem dos policiais que atuam de forma conjunta com as organizações criminosas, pela certeza da impunidade e pelo ganho monetário.

No minuto 11, Flávia Gonzales é apresentada como mãe de uma vítima de policiais em um esquema de vingança arquitetado por conta da morte do irmão de um policial por um membro de uma organização criminosa. Ela aparece segurando um papel com a foto do filho em preto e branco, e explica que ele foi assassinado ao sair de uma festa no ano de 2010, 4 anos após as manifestações que são o foco do documentário. Segundo Flávia, o filho foi confundido com outra pessoa e morto a tiros como queima de arquivo.

Após a continuação do depoimento da primeira mãe apresentada no documentário, a nova entrevista começa a partir de 15:22, com Antônio Maffezoli, defensor público do estado de São Paulo na época. Ele fala sobre atuações conhecidas da polícia ao realizar assassinatos, como esconder os cartuchos, descaracterizar a cena da morte e chamar ambulâncias para realizar atendimentos e levar os corpos até o pronto-socorro, mesmo que as vítimas já estejam mortas. Fátima Souza fala sobre a cobertura que fez acusando o governo do estado de apoiar as organizações, e explica que, mesmo com provas, não houve responsabilização pelo envolvimento nos crimes e no apoio com armamento e proteção.

Em 23:26, o foco sai das entrevistas com familiares de vítimas e profissionais da segurança para mostrar imagens do Encontro das Mães de Maio, em Santos (SP). A pessoa que fala para o grupo é Débora Maria da Silva, líder da ONG Mães de Maio. As outras mulheres seguram balões enquanto Débora fala sobre um dos jovens assassinados. Em sequência, no minuto 23:54, uma das mães, identificada como Vera Lúcia, explica como seu filho e nora foram assassinados um dia antes da data marcada para que a neta nascesse, em maio de 2006 durante as manifestações.

Em 24:31, o capitão da PM, que serve como o centro defensor da operação policial durante o documentário, fala que, desde 2006, a área de inteligência policial foi aperfeiçoada para perceber situações de risco antes que elas se tornem muito graves, a partir do monitoramento da cidade por meio de câmeras de segurança.

Após a fala do capitão, em 25:15 são colocadas imagens de capas de jornais impressos de 2006. As capas destacam a ação das facções, mas, principalmente, o fato de que a polícia matou um número maior de pessoas do que as que foram presas na atuação. Não há identificação dos nomes dos veículos, e a fonte é colocada somente como “Jornais de 2006”

em tela. Da mesma forma, capas de jornais de 2012 mostradas no minuto 26:12 são utilizadas para mostrar que a atuação violenta não terminou após as manifestações.

Em 26:26, uma tela branca aparece em cena. No fundo, há uma animação que se transforma no contorno do estado de São Paulo. Ao mesmo tempo, surge o texto, linha por linha, indicando que a ONG Mães de Maio ainda lutava em 2012 para que os crimes realizados pela polícia fossem investigados pela Defensoria Pública. Porém, até a realização do documentário, somente um dos corpos das vítimas tinha sido exumado.

As últimas imagens do documentário aparecem a partir do minuto 27, com faixas e cartazes exigindo respeito e dignidade e as fotos e nomes de vítimas dos Crimes de Maio. Na sequência, se iniciam os créditos, indicando novamente que a produção fez parte de um Trabalho de Conclusão de Curso da turma de Jornalismo da UNIP com formação em 2012.

Vagner Francisco Vital dos Santos é creditado pela produção executiva, pelo roteiro e produção, Christiano Lima pela arte e edição, Rodrigo Demétrios pela arte, Adriana de Luca Gouvêa pelo roteiro e produção, Adriana Ferraz pela produção, Ricardo Aguiar pela produção e André Carrieri pela orientação do trabalho. A partir de 28:45, uma ficha técnica repete o nome dos alunos, dos entrevistados e indica que vídeos e trilha sonora foram obtidos da internet, sem maiores informações sobre as fontes diretas.

A partir das categorias estabelecidas, é possível compreender o documentário “Crimes de Maio” como uma produção que, embora esteja disponível no *YouTube*, não demonstra alinhamento com a lógica da plataforma. Não há chamadas para inscrição no canal, pedidos de curtidas ou comentários, tampouco utilização de recursos de retenção de audiência, como ganchos narrativos pensados para manter o espectador na plataforma. Nesse sentido, o documentário se aproxima mais de um conteúdo não alinhado às lógicas específicas do *YouTube*, funcionando como repositório principal no cenário digital de um produto originalmente pensado em outro contexto.

No que diz respeito à origem, o documentário se enquadra como produção independente, ainda que vinculada ao ambiente universitário. Trata-se de um Trabalho de Conclusão de Curso realizado por alunos de Jornalismo da UNIP, sob orientação docente, o que indica um processo supervisionado, mas não institucional no sentido de estar associado a um grande veículo de mídia.

Quanto ao grau jornalístico, a produção tende a se aproximar do nível médio, sobretudo pela pluralidade de fontes mobilizadas e pela tentativa de contextualização histórica dos acontecimentos. O documentário apresenta familiares de vítimas, representantes da Polícia Militar, jornalistas de grandes emissoras e defensor público, o que indica busca por

diversidade de perspectivas e contraposição de versões. Há dados numéricos sobre ataques e mortes, contextualização sobre a origem do PCC e referência às disputas em torno da responsabilização estatal. Algumas lacunas impedem uma classificação plenamente consolidada nesse nível, como a identificação genérica de imagens e capas de jornais utilizadas, sem créditos específicos. Ainda assim, a estrutura narrativa, a presença de especialistas e a preocupação em confrontar discursos apontam para um grau jornalístico dentro do contexto de produção acadêmica.

A categoria de responsabilidade ética também se mostra relevante na análise. O documentário preserva a identidade de ao menos uma fonte ligada ao PCC, ocultando o rosto e posicionando a entrevistada em ambiente escuro, o que indica preocupação com a segurança e a integridade da participante, em consonância com o Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros. Além disso, ao incluir falas da Polícia Militar e de jornalistas que apresentam versões distintas sobre os acontecimentos, a produção busca contemplar diferentes lados envolvidos na narrativa. Por outro lado, alguns recursos estéticos, como o congelamento da imagem da mãe da vítima com filtro em preto e branco acompanhado de som de explosão, introduzem elementos de dramatização. Ainda que não haja exposição explícita de corpos ou imagens de violência gráfica, esses efeitos sonoros e visuais podem ser interpretados como tensionamentos éticos, pois intensificam emocionalmente o relato de dor.

No que se refere ao Tipo Narrativo, conforme a classificação de Bill Nichols (2005), o documentário “Crimes de Maio” se enquadra predominantemente no modo expositivo. A presença constante de narração em off, que organiza os acontecimentos, apresenta dados e conduz o espectador por uma linha argumentativa, é um dos principais indicativos dessa classificação. A montagem acompanha a lógica da narração, incorporando imagens de arquivo, entrevistas e materiais retirados da internet como evidências que sustentam o argumento central da obra, característica que Nichols (2005) denomina montagem de evidência. Ainda que haja entrevistas, o cineasta não se coloca como personagem nem evidencia sua presença na interação, o que afasta a produção do modo participativo propriamente dito.

3.12 DOCUMENTÁRIO JDEB | OS CRIMES DE GILMAR REOLON - JORNAL DE BELTRÃO⁴³

⁴³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HLN9oGBdtCU>

O documentário “Os Crimes de Gilmar Reolon” foi publicado no dia 11 de janeiro de 2023 no canal Jornal de Beltrão, que conta com 1,7 mil inscritos. O vídeo tem 25 minutos de duração e conta com 10,4 mil visualizações até o momento da análise. A produção busca compreender elementos da história e cobertura midiática dos crimes coletivos por Gilmar Reolon, homem que matou a família e passou a se esconder na mata do sudoeste paranaense para não ser encontrado.

A descrição do conteúdo conta com uma breve sinopse, indicando o nome do personagem principal da narrativa, o nome do diretor Jônatas Araújo, a indicação de que o documentário foi produzido em parceria com o Jornal de Beltrão e o nome das fontes entrevistadas. Além disso, há três chamadas para inscrição. A primeira é para o próprio canal do *YouTube*, a segunda para seguir o Instagram do jornal e a terceira para acompanhar o Facebook.

Na sequência, há uma ficha técnica. Jônatas Araújo é creditado por direção, roteiro, edição, imagem e fotografia. A TV Beltrão e TV Sudoeste aparecem como as responsáveis pelas imagens e reportagens utilizadas durante o documentário. Além disso, há a indicação de que a trilha sonora é de Scott Buckley, músico responsável por músicas sem direitos autorais disponibilizadas para produções que são publicadas no *YouTube*.

O documentário abre com uma fala de um entrevistado, em que ele diz que se o caso acontecesse nos Estados Unidos, viraria filme, já que Gilmar Reolon matou o pai, a esposa, a sogra e o filho. Na sequência, em 0:23, outro entrevistado fala sobre o fato de que o criminoso sumiu somente com a roupa do corpo. Ainda na introdução, em 0:40, uma terceira fonte comenta que animais também apareceram mortos durante o período. Por fim, o quarto entrevistado fala sobre o fato de que ninguém imaginava que alguém poderia ficar três anos se escondendo sem ser encontrado.

Durante todo o documentário, há uma pequena indicação no canto inferior direito indicando para que o público siga o canal. Os entrevistados estão todos no mesmo cenário, uma sala com armários e arquivos. Eles aparecem olhando para fora da câmera, e o ângulo mostra seus corpos acima dos cotovelos nas quatro entrevistas.

A abertura do documentário, em 0:54, mostra fotos de Gilmar Reolon jovem, da família, da cena do crime, de animais mortos na mata, do momento em que ele foi encontrado e estava sendo entrevistado e de seu julgamento. Todas as imagens estão em preto e branco e aparecem em tela com um efeito que mostra elas aparecendo aos poucos, como se estivessem sendo “pintadas” na tela. Ainda durante a abertura, há a indicação do apoio do Jornal de

Beltrão, o nome do diretor do documentário e o título ‘Os Crimes de Gilmar Reolon’ em fonte caixa alta branca.

No minuto 1:52, a imagem mostra a entrada do Jornal de Beltrão vista de fora. Na sequência, imagens dos jornalistas trabalhando são mostradas. Em 2:02, a primeira fonte é identificada como Badger Vicari, jornalista. Ele aparece trabalhando, digitando em um computador. Ele fala sobre o dia em que tudo aconteceu, explicando que estava na sede do jornal quando receberam a ligação de que um incêndio tinha acontecido na região.

Os cortes entre as entrevistas são rápidos e as falas são breves. Em 2:19, Niomar Pereira, outro jornalista, explica que houve muita movimentação na redação e na região. A imprensa foi até o local, mas quando chegaram o fogo já havia destruído a casa. Em 2:37, imagens de uma reportagem são colocadas em tela com o crédito para Karol Perin da TV Beltrão. A repórter indica o nome do dono da residência, Gilmar Reolon, e que as equipes responsáveis já haviam iniciado buscas nos destroços.

No minuto 3:00, Badger Vicari volta a falar, indicando que o consenso na época era de que havia acontecido um acidente durante a noite que tinha matado a família inteira. Enquanto ele fala, imagens da casa destruída em preto e branco aparecem. Em 3:26, Niomar Pereira e Badger Vicari falam sobre a polícia ter encontrado somente quatro corpos, apesar do fato de que cinco pessoas moravam na casa. Durante a fala, imagens do velório da família são mostradas.

Na sequência, os jornalistas seguem revezando suas falas ao indicar que houve um mistério sobre o paradeiro de Gilmar, já que seu carro ainda se encontrava na garagem e ele não havia levado o cachorro da criança. Mesmo assim, os profissionais revelam que não possuem a informação que indicaria que ele foi considerado suspeito desde o início das investigações. Além disso, em 4:54, eles abordam o assassinato do pai de Gilmar meses antes do incêndio. Niomar Pereira explica que fez a cobertura do caso e que Gilmar foi considerado um suspeito, mas, por falta de provas, nunca foi preso.

Em 6:20, novas imagens de arquivo, agora creditadas a Marilena Chociai da TV Sudeste, mostram uma reportagem sobre a morte de uma jovem encontrada na mata em 2010. Um familiar foi preso como suspeito, mas liberado na sequência. Durante a reportagem, é possível ver uma fotografia que mostra o corpo de Indiamara, mesmo que seu rosto não esteja visível. Após a reportagem, os jornalistas explicam que o familiar da jovem foi preso injustamente, e que haviam comentários indicando que Gilmar poderia ter sido o responsável, já que seu corpo ainda não havia sido encontrado.

Os jornalistas ainda abordam o mistério que se criou diante do paradeiro de Gilmar Reolon. Em 8:43, eles falam sobre teorias da conspiração que indicavam o local em que ele poderia ser encontrado, como o Paraguai e a Bolívia. Os entrevistados ainda discutem as próprias teorias na época e o fato de que possíveis aparições teriam feito parte da cobertura do Jornal de Beltrão. Niomar Pereira afirma que, apesar de possíveis fotografias de Gilmar no interior de São Paulo, não acreditava que ele poderia ter ido tão longe, já que havia deixado o carro e era improvável que alguém o tivesse auxiliado no plano de assassinar a família e fugir para outro estado. Por sua vez, Badger Vicari critica as ações policiais, já que as buscas em locais específicos eram realizadas por pouco tempo, o que pode ter favorecido a fuga de Gilmar ainda mais.

Em 11:03, imagens da reportagem de Evandro Artuzi da TV Beltrão falam sobre o abate de bovinos em comunidades agrárias locais durante a época do desaparecimento. As imagens mostram os animais mortos, enquanto o repórter explica que Gilmar era o principal suspeito pela possibilidade de abater os animais para conseguir se alimentar enquanto estava foragido, já que somente pequenas partes dos corpos dos bois eram levadas. Niomar Pereira fala que relatos de conhecidos indicavam que houveram aparições de um homem grisalho, com os cabelos e barba longos, que fugiu ao avistar outras pessoas.

Em 12:15, outro dos jornalistas que apareceram durante a introdução do documentário é apresentado. Flávio Pedron é diretor de redação do Jornal de Beltrão, e fala sobre o fato de que a morte dos animais fez com que a expectativa pela captura de Gilmar crescesse ainda mais, já que a maneira como os corpos dos bois estavam cortados não seria possível se realizada por uma pessoa que não tivesse conhecimento.

Ivo Pegoraro, também jornalista, é apresentado em 12:41. Ele aborda o fato de que o mistério sobre o caso crescia cada vez mais, já que pessoas afirmaram tê-lo visto, mas nunca conseguiam indicar com certeza o local ou a aparência do homem. Niomar Pereira fala, na sequência, sobre o irmão de Gilmar, que tinha a convicção de que ele estava na região. O irmão, Idemar, passou dois anos rondando as matas locais em busca de Gilmar, e Niomar indica que ele foi entrevistado para contar sobre os acontecimentos.

Em 13:40, imagens de Gilmar capturado e sendo segurado por dois policiais aparecem em tela. As imagens estão em preto e branco e mostram o homem com cabelos longos e grisalhos e barba, como teria sido indicado por testemunhas que afirmavam que tinham passado por ele durante os anos anteriores. Niomar e Flávio falam sobre o momento da captura, já que estavam na redação do jornal quando receberam a notícia. Niomar ainda afirma que, por conta da pressão popular, a polícia havia montado uma operação para

encontrar Gilmar, mas não chegaram a colocar isso em prática, já que um policial aposentado e o irmão do criminoso o encontraram antes. Nesse momento, em 15:44, aparecem trechos da entrevista com o irmão de Gilmar, afirmando que manteve sua busca por dois anos e meio, e precisou “dominar” o irmão por dez minutos para conseguir capturá-lo.

Niomar revela que as imagens da captura e a entrevista com Idemar foram realizadas por ele, o que explica o fato de que as filmagens não foram creditadas a outras pessoas como anteriormente. Na sequência, em 17:16, novas fotos tiradas por Niomar são colocadas em tela. Elas mostram Gilmar algemado na frente da sede da Polícia Militar. Ivo Pegoraro explica que, naquele contexto, jornalistas que não possuíam qualquer experiência com a cobertura policial passaram a entrar no caso, tamanha influência da notícia na dinâmica do jornal.

Em 18:08, imagens de outra reportagem de Marilena Chociai para a TV Sudeste mostram Gilmar após a captura e ele sendo entrevistado pela imprensa local. A repórter explica que ele confessou o crime, explicou que viveu na mata da região por três anos e que o motivo que deu para assassinar a família foi o fato de estar endividado.

A partir de 19:20, os jornalistas se revezam novamente para tentar explicar o depoimento de Gilmar Reolon sobre os crimes. Eles afirmam que ele ficou inquieto durante a noite do crime, matou os familiares que moravam na mesma casa à pauladas, colocou-os no carro e dirigiu até a cidade com o objetivo de jogar os corpos no rio, mas decidiu voltar e incendiar a casa. Segundo Niomar Pereira, Gilmar alegou à polícia que matou a família para que eles não passassem fome e vergonha pela situação financeira pela qual estavam passando.

Após o relato do depoimento e a confissão em entrevista do assassinato de Indiamara, a jovem encontrada meses após o desaparecimento de Gilmar, em 23:33 uma tela com fundo preto e papéis mostra que Gilmar foi condenado a 150 anos de prisão em 2014 pelo assassinato do pai, da esposa, dos filhos, da sogra e de Indiamara. O documentário finaliza com uma fala de Niomar explicando que Gilmar se encontra preso e com bom estado de saúde, o que pode significar que ele volte a circular nas ruas de Francisco Beltrão em algum momento. A cena é acompanhada por música de mistério. Em 24:28, os mesmos créditos dispostos na descrição do vídeo são colocados em tela.

A partir da categoria de lógica da plataforma, o documentário demonstra um alinhamento evidente às dinâmicas do *YouTube*. Logo na descrição, há três chamadas explícitas para inscrição e acompanhamento em outras redes sociais, além da indicação permanente no canto inferior direito do vídeo convidando o público a seguir o canal. Esses elementos revelam uma estratégia consciente de estímulo ao engajamento, dialogando com a lógica algorítmica que privilegia canais com maior interação e circulação entre plataformas. A

escolha por trilha sonora sem direitos autorais, disponibilizada para conteúdos do YouTube, também evidencia adequação às diretrizes da plataforma, especialmente no que diz respeito à monetização e à prevenção de restrições automáticas.

No que se refere à origem, trata-se de uma produção institucional. O documentário foi publicado no canal do Jornal de Beltrão e realizado em parceria com veículos locais, como TV Beltrão e TV Sudoeste, que fornecem imagens e reportagens utilizadas ao longo da narrativa. A presença de jornalistas identificados com seus cargos, o acesso a imagens exclusivas produzidas pela própria equipe e a articulação entre redação impressa e emissoras de televisão demonstram uma estrutura organizacional. Embora o canal possua número modesto de inscritos, a marca do jornal e a atuação integrada entre diferentes meios conferem à obra características típicas de produção vinculada a veículo tradicional, ainda que adaptada ao ambiente digital.

Quanto ao grau jornalístico, o documentário se aproxima do nível alto. A narrativa é construída a partir de jornalistas que participaram diretamente da cobertura dos fatos, o que indica uso de fontes próprias e testemunhais. Há contextualização cronológica dos acontecimentos, recuperação de reportagens exibidas na época e apresentação de desdobramentos judiciais, como a condenação a 150 anos de prisão. Além disso, o documentário explicita a autoria de determinadas imagens e diferencia materiais produzidos pela própria equipe daqueles provenientes de outras emissoras. Ainda que grande parte das fontes seja composta por profissionais da imprensa e não por especialistas externos ou representantes da defesa, a proposta do vídeo é analisar a cobertura e os bastidores do caso, o que justifica essa escolha.

No âmbito da responsabilidade ética, a produção apresenta aspectos que merecem atenção. Não há exposição completa de corpos de forma explícita, mas são exibidas imagens de cena de crime, fotografias de vítimas e registros de animais mortos, ainda que em preto e branco. A opção estética pelo preto e branco pode funcionar como recurso de atenuação, mas não elimina o potencial de impacto dessas imagens. A identificação das fontes, o esclarecimento sobre a origem das imagens e a apresentação do desfecho judicial dialogam com o compromisso com a verdade e com a contextualização responsável. Contudo, a utilização de trilha sonora de mistério no encerramento, acompanhando a fala sobre a possibilidade futura de circulação do condenado, cria um clima de suspense.

No que diz respeito ao tipo narrativo, o documentário também se enquadra no modo expositivo. A narrativa é estruturada a partir de depoimentos que constroem uma linha argumentativa, organizando os acontecimentos desde o incêndio inicial até a captura e

condenação. As entrevistas funcionam como sustentação do argumento, enquanto imagens de arquivo, fotografias e reportagens são incorporadas como evidências visuais que reforçam o relato. Não há presença do diretor como personagem nem questionamento explícito sobre o próprio ato de documentar, o que afasta a produção dos modos participativo e reflexivo. Tampouco se observa predominância de subjetividade poética ou performática.

Dessa forma, “Os Crimes de Gilmar Reolon” exemplifica uma produção jornalística institucional que transita entre a lógica tradicional da imprensa local e as exigências contemporâneas da circulação em plataformas digitais.

3.13 A SOLIDÃO DAS MULHERES NA CADEIA | VIOLÊNCIA ENCARCERADA⁴⁴

O documentário “A solidão das mulheres na cadeia” tem 15 minutos e 48 segundos de duração e faz parte de uma série de vídeos lançados no canal O Globo. O episódio que analisamos foi publicado no dia 25 de setembro de 2019. O canal O Globo possui 1,3 milhões de inscritos e, até o momento da análise, a produção contava com mais de 430 mil visualizações.

A capa do documentário conta com a foto de uma mulher grávida dentro de uma cela. Não é possível identificar o seu rosto. Na parte inferior da tela, há um texto em fonte branca: “A Solidão das Mulheres”. No topo, também há uma indicação de que o vídeo é o quarto episódio da série de documentários intitulada Violência Encarcerada. A descrição também se inicia indicando a numeração dos episódios, além de dar uma breve explicação sobre o assunto do vídeo e indicar links para que o espectador assine o jornal O Globo, siga o canal no *YouTube*, acesse o site, podcasts e newsletters e siga o veículo no Facebook e X.

O vídeo se inicia com a imagem de uma figura da justiça, segurando uma balança, vista de trás. A trilha sonora é tensa, com tom de mistério. A primeira entrevistada tem sua identidade preservada, e é possível ver o seu tronco e pernas de lado enquanto ela fala sentada em uma cadeira. Em 0:11, outro ângulo mostra ela de costas, e a identificação em tela mostra que ela se chama Gisele e é uma detenta grávida em São Paulo.

Após imagens de apoio que mostram as grades de uma prisão, a segunda entrevistada é identificada como Cátia Simone de Carvalho, uma detenta condenada por latrocínio. Sua identidade não é preservada, e ela aparece da cintura para cima, falando enquanto olha para alguém que a entrevista.

⁴⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IvFjMTzHjgM>

Em 0:48, uma nova entrevistada é apresentada como Julita Lembruger, coordenadora do Centro de Estudos de Segurança e Cidadania da Universidade Cândido Mendes. Ela fala com o entrevistador enquanto imagens de encarceradas aparecem em tela, em preto e branco. Julita começa a apresentar um dos argumentos do documentário, de que mulheres encarceradas quebram ordens sociais de duas maneiras: ao desobedecer à lei e à ordem familiar, já que, socialmente, não é esperado que uma mulher cometa um crime.

A narração em off entra a partir de 1:21. Na descrição, é possível identificar que o narrador é o ator Cauã Reymond. Ele apresenta dados sobre a população carcerária brasileira, e uma ilustração mostrando 5 mulheres em meio a 100 homens. Na sequência, um gráfico em linha mostra o dado de que, no Brasil de 2019, havia 43.562 mulheres presas em um universo de 831.396 encarcerados. O narrador também fala sobre como presas não recebem visitas com a mesma frequência que homens por conta de preconceito.

Em 3:03, uma imagem mostra a entrada da Penitenciária Feminina Sant'Ana. É lá que a quarta fonte é apresentada como Tayná, que, assim como Gisele, também é uma detenta grávida em uma penitenciária de São Paulo. Ela aparece de costas, com a identidade protegida. Ela fala sobre o motivo de sua prisão e a pena de 5 anos de encarceramento por terem encontrado produtos ilícitos em sua casa sem seu conhecimento.

Uma nova entrevistada aparece em um cenário de escritório, e as imagens a mostram digitando em um computador. Na sequência, ela é entrevistada enquanto está sentada em um sofá. A fonte é Marynne Ferraz, detenta condenada por tráfico e cumprindo a pena em regime domiciliar. Ela explica que foi presa enquanto estava grávida da filha mais nova. Seu relato é intercalado com o de Tayná, que afirma que não sabia que estava grávida quando foi presa.

Em 4:22, Aila Pimentel, detenta condenada por tráfico, também é entrevistada. Assim como as outras fontes que tiveram as suas identidades reveladas, o ângulo de sua entrevista mostra seu corpo acima da cintura, enquanto ela fala com o entrevistador sentada em uma cadeira. Aila também aborda a questão da maternidade, afirmando que foi afastada dos filhos pequenos quando foi presa.

Ricardo André de Souza, subcoordenador de defesa civil da Defensoria Pública do Rio de Janeiro, é entrevistado em 5:08. Enquanto ele fala, imagens de mulheres grávidas aparecem em tela. Ele fala sobre como as mulheres representam uma parte relevante do núcleo familiar e acabam sendo retiradas desse cenário.

Marynne Ferraz é filmada na sequência saindo do seu ambiente de trabalho. Ainda abordando a gestação nos presídios, ela afirma que não recebeu todo o apoio médico

necessário durante a gravidez, e que foi retirada da prisão uma única vez para realizar um ultrassom que comprovasse a sua gravidez ao Estado.

Em 6:16, são colocados em tela vídeos de mulheres formando filas do lado de fora das prisões para visitas. Seus rostos não podem ser identificados. Drauzio Varella, médico e autor do livro *Estação Carandiru*, também é entrevistado, falando sobre as diferenças nas dinâmicas das visitas. Julita Lembruger acompanha sua visão. Os dois afirmam que, enquanto mulheres fazem filas e alugam barracas para esperar o horário de visitar seus esposos encarcerados, as filas em presídios femininos são menores. As aprisionadas entrevistadas afirmam que isso acontece pois homens não possuem um senso de companheirismo e abandonam suas parceiras no momento em que elas são presas.

Imagens gravadas dentro de um presídio mostram cenas da rotina das encarceradas, como exames médicos e atividades na cozinha. Enquanto esses vídeos aparecem em tela, Drauzio Varella fala sobre a dieta das presas, baseada em carboidratos, o que resulta em um número alto de casos de obesidade, pressão alta, diabetes e problemas articulares.

A partir da marca de 9 minutos, as encarceradas falam sobre como a sensação de abandono do Estado e das famílias é suprida por momentos de interação entre elas, como apoio para mulheres grávidas, ajuda na hora de fazer maquiagem e arrumar os cabelos. Em 9:32, fotos mostram uma detenta fazendo um corte de cabelo.

Reforçando a visão do documentário sobre as diferenças entre o encarceramento feminino e masculino, Ricardo André de Souza e Drauzio Varella falam sobre a necessidade de atenção do poder público. Drauzio reforça que, até mesmo no momento em que a pena é concedida, existem diferenças notáveis, como mulheres que armazenam drogas para levar para os parceiros e receberam um tempo maior de prisão quando comparado a homens que cometeram crimes mais graves diante do código penal brasileiro.

Em 11:20, a câmera acompanha Marynne entrando em casa, enquanto ela fala sobre as transformações realizadas em sua vida durante o cumprimento da prisão domiciliar. Ela explica que, desde que saiu, conheceu o atual esposo e, mesmo com momentos positivos, ainda teve oportunidades negadas por ser ex-presidiária. Marynne ainda afirma que recebeu outro mandado de prisão em 2017, quando já estava casada e trabalhando, e que teve que comprovar que já tinha se ressocializado e não deveria passar por outro aprisionamento.

O documentário é encerrado com uma última fala de Marynne, enquanto a câmera a acompanha desempenhando funções domésticas, como cozinhar, enquanto carrega a tornozleira eletrônica. Ela afirma que, no Brasil, ainda não há uma boa política de

ressocialização, e que a justiça não acredita que presos possam recomeçar suas vidas após a prisão.

Em 15:23, os créditos aparecem em tela. Na parte de reportagem são creditados Cauã Reymond pela narração; André Miranda pela produção executiva e roteiro; Roberto Maltchik pelo roteiro, pesquisa e reportagem no Rio de Janeiro; Fernanda Pontes pela coordenação de produção e reportagem no Rio de Janeiro e Ilha Grande; Giovanni Sanfilippo pela coordenação de produção, animações e finalização; Aline Ribeiro pela produção e reportagem em São Paulo, João Pessoa e Manaus; Elenilce Bottari pela produção e reportagem no Rio de Janeiro; Elisa Martins pela produção, reportagem e fotografia em São Paulo; Carolina Heringer pela produção; Gabriel Cariello pela pesquisa; Ana Letícia Leão pela reportagem em São Paulo e Marco Grillo pela reportagem em Altamira.

Em funções mais técnicas, são creditados Alessandro Alvim pela direção de arte, design e ilustrações; Victor Carvalho pela edição; Christiano Benício pelo design e ilustrações; Vinícius Machado pelo design e ilustrações; Fernando Lemos pela fotografia do Rio de Janeiro; Renee Rocha pela fotografia no Rio, Manaus, Ilha Grande e imagens aéreas; Maurizio Belli pela fotografia do Rio de Janeiro e captação de som; Carlos Gonçalves e Daniel Barbosa pela fotografia de Manaus; Alexandre Cassiano e Edilson Dantas pela fotografia de São Paulo; Daniel Marengo pela fotografia de Brasília; Hugo de Araujo pela fotografia de São Paulo, Altamira e João Pessoa; e Bernardo Falcão, Mariana Teixeira e Maria Eduarda Félix pela assistência de edição.

Além disso, ao final dos créditos são colocadas em tela as fontes utilizadas para a obtenção de dados para o documentário: Conselho Nacional de Justiça, Datasus, Departamento Penitenciário Nacional, Fórum Brasileiro de Segurança Pública, Instituto Brasileiro de Geografia, Tribunal de Contas da União e World Prison Brief. Ao todo, 28 profissionais aparecem nos créditos como diretamente envolvidos na produção do documentário.

Quanto às lógicas da plataforma, o documentário não apresenta chamadas para engajamento no vídeo, mas possui indicações de continuidade da série na descrição por meio de links que levam o público aos outros episódios publicados no *YouTube*, além de links influenciando o espectador a realizar a inscrição no canal e em outras redes sociais do veículo, levando a categorização de adequação à plataforma.

A origem do documentário é institucional. A óbvia relação com o veículo O Globo já retira a possibilidade de categorização como uma produção independente. Mais especificamente, algo que chama a atenção é a grande equipe responsável pelo vídeo, com 28

profissionais acreditados por funções que vão desde a pesquisa e edição até a reportagem e fotografia. Apesar de alguns profissionais acumularem mais de uma função, há uma divisão clara.

No âmbito do grau jornalístico, a produção é classificada como tendo um grau alto. Todas as fontes estão disponibilizadas ao final do vídeo, de fácil acesso para o público. Além disso, há a presença de fontes especializadas e personagens próprios, que apoiam o argumento do documentário. Durante os créditos, também é possível identificar que sete profissionais foram responsáveis pela reportagem em diferentes estados do Brasil, trazendo maior diversidade para a narrativa, que busca apresentar uma visão geral das dificuldades enfrentadas por mulheres encarceradas no país.

Quanto à responsabilidade ética, o documentário também se enquadra em um grau alto. Há respeito pela privacidade e direito de anonimato de fontes que não desejam ser identificadas. Apesar da trilha sonora tensa, os dados e histórias são apresentados sem grande teor emocional, com foco na maneira como as experiências pessoais das aprisionadas se relacionam com o cenário do encarceramento feminino.

Assim como em outros documentários apresentados durante a análise, a produção do O Globo se enquadra, quanto à categoria de tipo narrativo, no modelo expositivo. Por mais que exista um narrador, cuja voz aparece em um breve momento durante o episódio, o foco está nas fontes. Seus discursos são conectados uns aos outros para apoiar o ponto de vista do documentário, sem qualquer participação da equipe de produção ou esforços para uma visão mais reflexiva ou poética sobre o assunto.

3.14 O AMOR QUE TU ME TINHAS - UM DOCUMENTÁRIO SOBRE O CRIME DE ALIENAÇÃO PARENTAL⁴⁵

O documentário “O Amor que tu me tinhas” foi publicado no dia 10 de maio de 2022 no canal Alienação Parental | A casa da saudade é o vazio. O canal conta com 50 inscritos e foi criado exclusivamente para abrigar duas produções feitas no mesmo ano sobre o assunto. O vídeo conta com 165 visualizações e 31 minutos e 13 segundos de duração. A capa parece ser um *frame* do documentário, já que, ao publicar no *YouTube*, é possível selecionar uma miniatura em meio a cenas do próprio vídeo ao invés de fazer o *upload* de uma capa exclusiva.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B9HOJadqbKo>

A descrição do conteúdo conta com alguns elementos. O primeiro parágrafo explica que a alienação parental é um tema cotidiano que não é reconhecido por grande parte da sociedade. Além disso, há a informação de que os depoimentos utilizados foram gravados durante o 1º Congresso Nacional de Alienação Parental: Um Olhar Jurídico e Psicológico, em Porto Alegre (RS), e que o objetivo do projeto é orientar a população sobre as influências da alienação na vida social e psicológica das pessoas envolvidas.

Na sequência, mais um parágrafo indica que o tema é um “crime cruel”, silencioso e que causa traumas realizados geralmente por genitores, o que pode ter efeitos duradouros na vida de crianças. Ao final da descrição, há uma pequena ficha técnica creditando Mayara Fukuoka e Paula Carvalho pela direção, roteiro, produção e cinegrafia.

O primeiro minuto do documentário conta com breves trechos dos depoimentos gravados. O vídeo é em preto e branco e mostra as fontes em uma tela dividida, com dois ângulos diferentes. Alguns dos entrevistados descrevem o crime de alienação parental como o ato de fazer com que uma criança se revolte contra um dos pais, enquanto outros apontam para a crueldade de realizar esse ato contra pessoas que não possuem resposta ou defesa.

Em 1:03, uma imagem em preto e branco mostra uma criança com metade do rosto coberto por um urso de pelúcia. A criança olha para a câmera, e no canto inferior direito é colocado o título do documentário em fonte vermelha. A trilha sonora mistura um teor de mistério e de infantilidade, como se fosse uma canção de ninar em ritmo mais devagar e sem letra.

A primeira fonte identificada no minuto 1:27 é Jorge Trindade, psicólogo e presidente da Sociedade Brasileira de Psicologia Jurídica. Ele é entrevistado enquanto está sentado em um escritório, e é possível ver o seu corpo acima dos cotovelos. Ele fala que a alienação parental causa uma morte simbólica, que pode ter um efeito ainda pior na vida de uma criança, já que há a perda de uma pessoa que ainda está em vida.

Sandra Baccara, psicóloga, é entrevistada no mesmo cenário a partir do minuto 1:48. Sua fala se combina com a de Jorge, e as entrevistas passam a ter falas breves. Sandra reforça que a alienação faz com que todas as partes, desde o alienador até os alienados, sofram. Jorge termina o seu argumento falando que, durante o atendimento de crianças, é normal que fantasiem sobre a morte de um dos genitores por influência do outro para explicar a ausência.

Em 2:49, Alan Minas, cineasta, também é entrevistado. Ele é responsável por um documentário sobre o assunto e também está em um cenário que se assemelha a um escritório. Ele fala sobre a dimensão simbólica do assunto, que faz com que os filhos assumam o papel de pais por falta de suporte e apoio.

Eduardo Lemos Barbosa, advogado, aparece a partir do minuto 3:43, e afirma que a tortura psicológica é pior que a tortura física. Por isso, é necessário que profissionais do Direito tenham sensibilidade e saibam atuar em conjunto com outras profissões, como psicólogos e assistentes sociais, para entender os sentimentos da vítima. Em 4:24, entra uma captura de tela da Lei nº 12.318 de 26 de agosto de 2010 sobre a alienação parental. A produção dá um destaque para um dos parágrafos que indica que a alienação é a interferência na formação psicológica de uma criança ou adolescente promovida por um dos genitores.

Na sequência, Elizio Luiz Perez, juiz, é entrevistado em 4:40. Ele está no mesmo cenário de Jorge e Sandra, e explica a complexidade de se chegar a um texto jurídico que conseguia abranger as dimensões da alienação. Em 4:51, Marcos Duarte, advogado, complementa o argumento de Elizio ao indicar que a lei alterou o código civil para adicionar um elemento taxativo a uma realidade que já existia.

Sergio Moura, presidente da Associação Brasileira Criança Feliz, é entrevistado em 5:20. Ele está em frente a um cartaz de divulgação do evento citado na descrição do documentário. Sergio explica que a lei foi relevante já que, anteriormente, por mais que o crime já existisse, não haviam elementos jurídicos que comprovassem os problemas reais. Ele afirma que, a partir disso, diversos estados do Brasil passaram a reconhecer a gravidade da alienação parental e passaram a puni-la com mais seriedade.

Maria Berenice Dias, advogada, aparece no minuto 6:17. Ela explica que foi a responsável pelo julgamento dos primeiros cinco casos no país com a rotulação explícita de alienação parental e que, até o momento, esse era o crime que correspondia ao seu maior número de atendimentos. Em 6:47, novas capturas de tela mostram notícias publicadas no portal Último Segundo, portal Delas, Última Instância e Estadão indicando a aprovação da lei.

Na sequência, diversos pequenos trechos de entrevistas com os entrevistados descrevem algumas das maneiras como a alienação pode começar, pela influência de familiares ou o próprio ato de desrespeito entre os pais. Sandra indica que as relações de poder que se estabelecem ainda durante o relacionamento entre os genitores podem indicar o início de um processo de alienação que antecede o teor jurídico. Maria Berenice explica que muitos dos casos se iniciam a partir do processo de separação, em que um dos genitores acredita que o outro não possui a capacidade de cuidar de forma apropriada do filho.

Os entrevistados também explicam, ainda na mesma dinâmica de pequenos cortes da entrevista, que os efeitos da alienação podem resultar em comportamentos não ideais na escola e na criação de falsas memórias na criança sobre uma possível agressividade ou falta

de cuidado dos pais. Além disso, em 12:30, Sandra indica que os efeitos na adolescência e vida adulta dos filhos podem resultar em uso de substâncias e no suicídio.

Por conta da alta quantidade de fontes e da edição que faz com que vários relatos se combinem, em diversos momentos do documentário o nome e a função dos entrevistados é relembrado. É o caso de Jorge Trindade, o primeiro psicólogo entrevistado, que tem sua identidade reforçada no minuto 12:30, enquanto ele fala sobre o fato de que os alienadores têm a tendência a não seguir acordos judiciais. Em 14:58, Elízio Perez, juiz, explica que as punições podem ir desde multas até alterações na guarda e a suspensão da autoridade parental do alienador.

Em 16:07, novas capturas de tela mostram notícias dos portais R7, Surgiu, Band, Olhar Direto, Tudo na Hora, Último Segundo, G1, Folha de Boa Vista e Terra mostram o resultado de crimes cometidos por vingança ou ciúmes entre genitores que vão desde a tortura até o assassinato de crianças.

No minuto 17, é colocado em tela um texto que indica que Alan Minas, o cineasta entrevistado anteriormente, foi afastado da filha durante um processo de divórcio e iniciou seus estudos sobre o tema de alienação parental, resultando no documentário “A Morte Inventada”. A partir desse momento, o documentário se volta a um caráter mais sentimental ao apresentar depoimentos de pessoas que já passaram pelo processo. O próprio cineasta entrevistado afirma que foi proibido de ver a filha após o processo de separação e que precisou passar por tratamento psicológico para superar os efeitos do afastamento.

Rodrigo da Cunha Pereira também é citado em uma tela a partir do minuto 19:31, indicando que o advogado conseguiu perceber os primeiros sinais de alienação parental nas atitudes da filha de uma cliente durante o processo de divórcio, atuando ativamente para prevenir os efeitos psicológicos. Ele indica que os primeiros sinais a serem notados podem ir desde o ato da criança negar o contato físico com um dos genitores até o fato de que o filho passa a dizer que não quer mais morar com um dos pais ou que não gosta do comportamento dele, sem provas anteriores de que a relação possuía essa dinâmica.

Sergio Moura, que já foi entrevistado anteriormente, também aparece em uma das telas de depoimentos, em 20:41. O texto explica que ele vivenciou a alienação em primeiro grau com a filha, e que realizou estudos para conseguir enfrentar o caso que resultou na criação da Associação Brasileira Criança Feliz. Ele explica que, durante o seu divórcio, foi indicado que ele “não teria mais filha”, mas que por meio de pesquisas conseguiu combater os efeitos para que não evoluíssem.

Uma nova tela fala sobre Sandra Baccara, psicóloga entrevistada. Em 21:27, antes de sua fala, o texto indica que em um de seus casos como psicóloga ela se deparou com um estágio grave de alienação parental. Na sequência, o depoimento da psicóloga demonstra que, no caso, um adolescente de 16 anos sofria de depressão por conta do processo de alienação. A mãe, que sofria de psicose e delírios religiosos, transformou o quarto do filho em uma capela e fez com que ele tomasse o lugar do pai, que se separou e se casou novamente, ao forçar que ele dormisse na mesma cama que ela. Durante o processo criado pelo pai para tentar recuperar os filhos, o filho mais novo recebeu alta do tratamento psicológico mas acabou se suicidando por sentir que estava passando pelos mesmos sofrimentos e delírios que a mãe.

Em 25:12, um novo ciclo de respostas dos entrevistados envolvem possíveis soluções para a alienação parental, desde a instauração da guarda compartilhada, o tratamento psicológico para reconhecimento do papel dos pais na criação dos filhos, o encaminhamento jurídico e psicológico para reconhecimento precoce e tratamento dos efeitos nas crianças e o trabalho em conjunto da equipe jurídica e de apoio psicológico.

Em 29:57, uma nova tela indica novamente que os depoimentos foram gravados durante o 1º Congresso Nacional de Alienação Parental, e que o evento foi um marco para o desenvolvimento de pesquisas sobre o tema. Em 30:15, os créditos aparecem em tela, creditando Mayara Fukuoka e Paula Carvalho pelo roteiro, produção, cinegrafia e direção, João Rangel pela fotografia, Thiago Molina pela edição e finalização e Eliane Freire pela orientação. Ainda há uma lista da trilha sonora utilizada, retirada de sites de músicas de domínio público e sem direitos autorais.

A partir da categoria lógica da plataforma, o documentário apresenta baixo alinhamento às dinâmicas do *YouTube*. O canal foi criado exclusivamente para hospedar duas produções sobre alienação parental e possui apenas 50 inscritos, o que indica ausência de estratégia de consolidação de audiência. A miniatura aparenta ser um frame retirado do próprio vídeo, sem construção visual pensada. Não há chamadas explícitas para inscrição ao longo da narrativa, tampouco pedidos de curtidas ou comentários, o que reforça a ideia de que a plataforma funciona como repositório e meio de circulação, e não como ambiente estruturador da linguagem. Dessa forma, a produção parece priorizar o conteúdo temático e a defesa de uma pauta específica em detrimento de estratégias de engajamento.

No que se refere à origem, trata-se de uma produção independente. Embora os depoimentos tenham sido gravados durante o 1º Congresso Nacional de Alienação Parental, não há vínculo institucional explícito com grandes veículos de comunicação ou produtoras consolidadas. A ficha técnica reduzida, com Mayara Fukuoka e Paula Carvalho acumulando

funções como direção, roteiro, produção e cinegrafia, indica equipe enxuta e caráter autoral. A criação de um canal específico para abrigar o documentário reforça essa dimensão independente e temática, sugerindo que a obra nasce de um engajamento direto com a pauta da alienação parental, e não de uma iniciativa jornalística institucional ou comercial.

No que se refere ao grau jornalístico, a produção se enquadra em nível alto, pois apresenta diversidade e qualificação das fontes, reunindo psicólogos, advogados, juízes e representantes de associações diretamente vinculados ao tema da alienação parental, todos devidamente identificados. A narrativa é sustentada por fundamentação jurídica consistente, com menção explícita à Lei nº 12.318/2010, além da incorporação de capturas de notícias e dados que situam o fenômeno no debate público. Ainda que a produção adote posicionamento crítico em relação à prática da alienação parental, as afirmações são respaldadas por especialistas e dispositivos legais, preservando a informação, contextualização e responsabilidade na exposição do tema.

No âmbito da responsabilidade ética, a produção não expõe imagens gráficas de violência, mas utiliza relatos sensíveis envolvendo depressão, suicídio e abuso psicológico. A opção estética pelo preto e branco e a trilha sonora que mistura mistério e canção de ninar criam atmosfera emocional que reforça o impacto simbólico do tema. O relato do caso envolvendo psicose materna e suicídio do adolescente é apresentado de maneira descritiva e direta, o que pode gerar comoção por parte do público. Ainda que o objetivo seja alertar para os efeitos psicológicos da alienação, a intensidade dos exemplos utilizados exige cuidado na recepção, especialmente por tratar de suicídio e sofrimento psíquico. Por outro lado, há identificação clara das fontes, contextualização jurídica e indicação de possíveis caminhos de solução, o que demonstra preocupação em orientar o público e não apenas sensibilizá-lo.

No que diz respeito ao tipo narrativo, assim como outros documentários, a produção se enquadra no modo expositivo. A construção narrativa é organizada por entrevistas que sustentam um argumento central: a alienação parental como prática danosa e juridicamente reconhecida. As falas são montadas de forma combinada, com cortes rápidos e articulação de diferentes especialistas para reforçar uma linha argumentativa única. As capturas de tela da legislação e de notícias funcionam como evidências que corroboram o discurso. Não há presença das diretoras como personagens. Também não se observa predominância de experimentação estética.

3.15 A VERDADEIRA HISTÓRIA DE PEDRO DOM - JAQUELINE GUERREIRO⁴⁶

O vídeo “A verdadeira história de Pedro Dom” se assemelha muito a outras produções analisadas anteriormente com alta presença do narrador. A produção foi publicada no dia 01 de julho de 2021 no canal de Jaqueline Guerreiro, que conta com 3,9 milhões de inscritos. Até o momento da análise, o vídeo contava com 1,3 milhões de visualizações. A produção possui 18 minutos e 13 segundos de duração.

A descrição é longa e carrega alguns elementos relevantes. Em primeiro lugar, é adicionada a tag #QuintaMisteriosa. Conhecendo a lógica do canal, essa hashtag foi utilizada como uma forma de enquadrar o vídeo em uma série que acontece todas as quintas-feiras. Na sequência, está a indicação do link da série “Dom”, disponível para compra no aplicativo Amazon Prime Video. Ainda há o link para a própria playlist da websérie Quinta Misteriosa.

Ainda na descrição, há diversas chamadas para engajamento e manutenção de público. São adicionados links para realizar a inscrição no canal, seguir a criadora de conteúdo no Instagram, Facebook e X, há um espaço com o e-mail para contato profissional por meio de e-mail, um link para uma loja com peças de roupa relacionadas com mistério e a indicação do link de um podcast com o mesmo conteúdo sobre crimes no Spotify.

A descrição é finalizada com mais uma hashtag #QuintaMisteriosa e a indicação das fontes do conteúdo em formato de links. São colocados como fontes notícias de portais como Estado de Minas, Veja, BolaVIP, Imirante, Folha e G1.

A introdução do vídeo já conta com alta interatividade com o público e chamada para engajamento. A narradora aparece como centro da filmagem, e no fundo há um cenário de escritório. Ela fala com a câmera, introduzindo o vídeo ao cumprimentar o público chamando-o de “bonitas e bonitos” e indicando que, antes de mais nada, o espectador poderia ajudá-la se inscrevendo no canal e seguindo-a em outras redes sociais. A partir de 0:12, pequenas animações na tela inserem a frase “se inscreva” e os usuários da criadora em redes. A introdução se finaliza com uma abertura que contém diversas fotos de casos criminais notórios em preto e branco, com trilha sonora de mistério. Ao final, simulando a escrita em uma máquina de escrever, aparece o nome “Quinta Misteriosa”.

Enquanto a criadora fala sobre o caso a partir de 0:38, duas mensagens aparecem em tela. A primeira mostra a logotipo da Amazon Prime Video, do lado esquerdo da tela. Do lado direito, há a logo da série Dom e a indicação de que é uma série original da Amazon. A criadora explica que é a primeira série completamente produzida no Brasil. É importante

⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E9UssfLATAY>

mentonar que esse é o primeiro vídeo da análise que conta com elementos que podem indicar publicidade externa à lógica do *YouTube*.

Porém, apesar de mencionar a série e utilizar a logo da marca, Jaqueline Guerreiro não deixa transparecer que o conteúdo se trata de uma publicidade. Os elementos que indicam o conteúdo pago são a própria menção da série várias vezes durante o vídeo como ponto central e o link na descrição direcionando para que o público pague pela série. Porém, no Brasil, todo conteúdo publicitário precisa estar devidamente identificado como tal a partir de exigências do Código de Defesa do Consumidor e do Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária, correndo o risco de ter o conteúdo suspenso, multas aplicadas e ações civis públicas⁴⁷.

No segundo 0:18, duas fotos de divulgação da série são utilizadas para iniciar o assunto. A criadora fala sobre o caso real, que ocorreu no Rio de Janeiro, e indica que, caso o público deseje assistir à série depois de finalizar o vídeo, vai notar diferenças no tratamento dos fatos, já que a série é somente inspirada nos acontecimentos reais.

Ao iniciar o caso, em 1:23 é usada uma tela que mostra uma foto de Pedro Machado Lomba Neto, seu nome completo e sua data de nascimento, em 27 de setembro de 1981. Em 1:30, ao falar sobre o fato de que ele era filho de um ex-policial, é colocada em tela uma foto de seu pai. Em 1:52, enquanto Jaqueline fala sobre o fato de que Pedro sofreu fraturas durante um acidente na infância mas não chorou durante os procedimentos médicos, uma foto dele é colocada em tela enquanto ela aborda a existência de uma condição que fazia com que Pedro não sentisse dor.

Entre 2:14 e 3:30, a única imagem na tela é a de Jaqueline falando com a câmera. Ela fala que, durante a adolescência, Pedro passou a utilizar entorpecentes e roubar a casa da mãe para conseguir manter o vício. Por isso, foi internado em diversas clínicas especializadas e a família passou a pagar propina para os policiais para que ele não fosse preso. Em alguns momentos, como em que a criadora fala sobre a família tê-lo algemado na própria cama para que não saísse de casa, Jaqueline menciona novamente a série, indicando quais cenas aconteceram na vida real.

Fotos de Pedro durante as suas prisões são colocadas em tela a partir de 3:31, enquanto a narradora fala sobre o momento em que Pedro foi colocado em um hospital psiquiátrico a pedido da mãe, e que foi naquele ambiente que acabou conhecendo os parceiros

⁴⁷ Disponível em: <https://influency.me/blog/por-que-influenciadores-precisam-sinalizar-publicidade/>

que formariam uma quadrilha especializada em roubos de condomínios de alta classe no Rio de Janeiro.

Em 4:29, uma foto do Rio de Janeiro aparece enquanto a criadora fala sobre o fato de que Pedro foi solto em 2002 e começou a colocar o seu plano em prática. Ele frequentava festas na Zona Sul para fornecer drogas aos participantes e identificar possíveis vítimas, como pessoas que viajarão nos próximos dias. Nos momentos em que Jaqueline fala sobre Pedro, as mesmas duas fotos são repetidas várias vezes para apoiar o seu discurso.

A imagem de Jaqueline volta a ser o foco entre 5:04 e 6:49, enquanto ela explica a abordagem da quadrilha, identificando a namorada de Pedro como peça central para distrair os porteiros dos condomínios de luxo enquanto o restante do grupo entrava. Além disso, ela afirma que testemunhas e vítimas disseram que Pedro era um homem violento em sua abordagem, que não media esforços para conseguir o que queria. Jaqueline descreve métodos de tortura física utilizados por Pedro para convencer os moradores a mostrar onde ficavam os objetos de valor, como espetar as vítimas com facas e garfos, ameaçá-las com granadas ou bater em familiares.

Em 6:50, a narradora começa a ler na íntegra uma notícia sobre o envolvimento de Pedro Dom em crimes, identificando-o como um criminoso altamente violento e que está constantemente sob o efeito de entorpecentes. Além disso, na notícia há um teor emocional indicando que ele também já foi uma criança e que, em algum momento, se perdeu do caminho do bem. Apesar de ler, Jaqueline não identifica qual é o veículo responsável pela notícia, fazendo com que o público tenha que abrir todos os links indicados como fontes de informação na descrição para conseguir encontrar o texto que ela está lendo.

Jaqueline Guerreiro reforça novamente o engajamento com o público em momentos como 8:28, em que ela fala que vai “contar para o espectador” sobre os últimos roubos realizados pela quadrilha de Pedro. Após quatro crimes que envolveram a tortura das vítimas e o roubo de objetos de valor, como jóias e celulares, a polícia se reuniu para investigar a quadrilha por seis meses.

O esquema realizado para a prisão de Pedro envolvia uma escuta nos aparelhos telefônicos para identificar em qual comunidade do Rio de Janeiro ele iria se esconder após o crime. Os policiais descobriram o caminho que ele faria e armaram uma operação na estrada após um túnel para que ele fosse contido. No momento em que Jaqueline fala sobre a operação, uma imagem do túnel é colocada em tela no minuto 11:35, mas não é possível identificar se a fotografia foi feita durante as operações para a prisão de Pedro Dom.

Durante a operação, Pedro diminui a velocidade da moto em que estava e joga uma granada que atinge e machuca quatro policiais. Um deles consegue atirar no pneu traseiro da moto, o que faz com que o veículo pare e Pedro siga correndo até um prédio para se esconder. Novamente, durante essa narração, o vídeo mistura a imagem de Jaqueline com as duas únicas imagens de Pedro usadas durante toda a produção. Após perseguição, Pedro foi atingido por mais um tiro e não resistiu aos ferimentos.

Em 13:38, a imagem de Jaqueline volta a ficar fixa na tela ao narrar que o pai de Pedro identificou o seu corpo e culpou a polícia que passava por subornos desde a primeira prisão do filho pelos crimes cometidos. Além disso, ele disse que o perfil traçado pela polícia era exagerado e que cerca de 80% dos crimes atribuídos a ele foram realizados por outras pessoas. O pai também chegou a culpar uma ex-namorada de Pedro por, supostamente, levá-lo ao mundo do crime.

A partir de 15:16, a narrativa se volta novamente para falar sobre a série. Jaqueline identifica que a série da Amazon é a primeira grande série dramática brasileira lançada exclusivamente pela Amazon. Em 15:38, cenas da série são colocadas em tela enquanto Jaqueline fala sobre o enredo, que tem foco na relação entre Pedro e seu pai.

A narradora faz uma espécie de resenha, falando que a série é envolvente e viciante. Ela também indica que deixou o link para a série na descrição para que não assinantes possam testar o aplicativo de graça com 30 dias, ainda sem indicar que se trata de uma publicidade. Jaqueline ainda indica que fez a “sugestão” porque conhece o seu público e sabe que ele vai amar a série.

Em 17:42, há novas chamadas para curtir o vídeo, se inscrever no canal e seguir a criadora em outras redes sociais. A última tela do vídeo é composta por um fundo preto com as três redes sociais da criadora na parte de baixo. Na parte de cima, centralizada, está a mensagem “Assista também”. No meio da tela, 4 *pop-ups* são colocados com a indicação de outros quatro vídeos do canal. Para manter a atenção do público por mais tempo, é necessário somente clicar em uma das opções para que o espectador seja redirecionado a outro vídeo.

A partir da categoria lógica da plataforma, o vídeo “A verdadeira história de Pedro Dom” apresenta alto alinhamento às dinâmicas do *YouTube*. Publicado no canal de Jaqueline Guerreiro, que conta com 3,9 milhões de inscritos e mais de 1,3 milhão de visualizações neste conteúdo específico, o vídeo evidencia domínio das estratégias de retenção e engajamento. A utilização da hashtag #QuintaMisteriosa enquadra o conteúdo em uma série semanal, criando expectativa e fidelização do público. A descrição é extensa e estrategicamente estruturada, com links para inscrição no canal, redes sociais, loja temática, podcast no Spotify e playlist da

série, além de fontes jornalísticas. Ao longo do vídeo, há repetidas chamadas para curtidas, comentários e inscrições, inserções gráficas animadas reforçando essas ações e, ao final, tela com redirecionamento para outros conteúdos do canal, ampliando o tempo de permanência do espectador na plataforma.

No que se refere à origem, trata-se de uma produção independente inserida no ecossistema de criadores de conteúdo digital. O vídeo integra a série autoral “Quinta Misteriosa”, consolidada dentro do canal da criadora. A narrativa é centrada na figura da própria Jaqueline, que assume o papel de narradora e mediadora do caso, característica comum em produções do gênero true crime no *YouTube*.

No que se refere ao grau jornalístico, o vídeo se enquadra em nível médio, pois, embora apresente contextualização cronológica dos fatos, identificação nominal do personagem central e indicação de fontes jornalísticas na descrição (como Estado de Minas, Veja, Folha e G1), não há produção de fonte própria nem entrevistas exclusivas. Todo o conteúdo é construído a partir da leitura e reorganização de matérias já publicadas por outros veículos. Além disso, em momento específico, a narradora lê uma notícia sem identificar qual é o veículo responsável, o que reduz a transparência imediata da informação durante a exibição. A identificação das fontes apenas na descrição limita a verificabilidade instantânea pelo espectador e enfraquece o rigor metodológico característico de um grau alto.

No âmbito da responsabilidade ética, há elementos que tensionam a narrativa. A descrição detalhada de métodos de tortura e violência empregados por Pedro Dom é feita de maneira explícita, ainda que sem exibição de imagens gráficas. Além disso, a inserção de conteúdo promocional da série “Dom”, com uso de logotipos e incentivo direto à assinatura do serviço, ocorre sem identificação clara de publicidade, o que pode suscitar questionamentos à luz das normas do Código de Defesa do Consumidor e das diretrizes do Conar. Por outro lado, o vídeo não exhibe imagens de corpos ou violência explícita, preservando certos limites visuais, e apresenta também a versão do pai de Pedro, incluindo críticas à atuação policial e questionamentos sobre a atribuição de crimes, o que amplia a contextualização.

No que diz respeito ao tipo narrativo, o vídeo se enquadra predominantemente no modo expositivo, ainda que apresente traços performáticos. A narrativa é estruturada de forma cronológica e argumentativa, com a criadora organizando os fatos e conduzindo o espectador por meio de explicações diretas à câmera, enquanto fotografias, prints de notícias e imagens da série funcionam como elementos ilustrativos que reforçam o discurso verbal. Não há interação com fontes, entrevistas realizadas pela própria narradora ou participação direta nos

acontecimentos retratados, o que afasta o conteúdo do modo participativo. Entretanto, a forte centralidade da personalidade da criadora, a linguagem próxima do público e as constantes interações e comentários pessoais aproximam o vídeo de características performáticas. Ainda assim, como o foco principal está na exposição organizada dos acontecimentos e na transmissão de informações previamente publicadas, predomina o modo expositivo.

A descrição sobre os documentários que fazem parte do corpus da pesquisa permite adiantar algumas das questões percebidas durante a classificação. O primeiro ponto é o fato de que a produção é diversa e se apresenta em níveis de complexidade distintos. Há vídeos que possuem grande estrutura, equipes numerosas e acesso a fontes envolvidas com o caso. Em outros documentários, a narrativa é construída a partir de fotos e vídeos retirados da internet e pesquisas feitas de forma independente.

Há também diferenças entre produções classificadas como independentes e institucionais. Além da já citada estrutura dos documentários que, de forma geral, é mais complexa em produções institucionais, é possível citar elementos como o contato com o público e a adequação às lógicas de engajamento da plataforma, já que vídeos independentes possuem chamadas para curtidas, comentários e inscrições de forma mais incisiva, enquanto produções independentes, em sua maioria, se limitam a *links* depositados na descrição dos documentários.

Quanto ao tipo narrativo, é possível perceber uma presença mais expressiva dos tipos expositivo e participativo. De maneira geral, isso se dá pela facilidade de construir narrativas a partir dessas tipologias de forma rápida, sem necessariamente optar por elementos poéticos e reflexivos para tratar os casos.

CAPÍTULO 4: ANÁLISE DOS DOCUMENTÁRIOS

A partir da seleção dos documentários aptos para análise diante dos critérios de eliminação estabelecidos durante os percursos metodológicos, as 266 produções foram submetidas à categorização. Para que a análise fosse possível, todos os vídeos foram assistidos e organizados em uma nova tabela, considerando a adaptação à lógica do *YouTube*, a origem, o grau jornalístico, a preocupação com a responsabilidade ética e o tipo narrativo. Antes de partir para os quadros que organizam os documentários em categorias, é necessário retomar alguns dos critérios utilizados.

Para a lógica da plataforma, foram considerados os mecanismos e dinâmicas do *YouTube* como um espaço que não pode ser considerado neutro. Em um primeiro momento, foram analisados elementos simples, como métodos de retenção do público diante do grande número de produções presentes no site. Portanto, a análise compreendeu a presença de chamadas diretas para inscrição, engajamento e a influência para que o público assista a outras produções do mesmo canal. Além disso, o respeito às diretrizes de conteúdo do *YouTube*, apresentadas no primeiro capítulo e na metodologia, também foram consideradas. De modo secundário, questões estéticas envolvendo a plataforma, como a miniatura e a descrição do vídeo, fizeram parte da análise. Os documentários que se alinham aos critérios estabelecidos foram agrupados no subgrupo “Sim”, e os que não possuem essas características foram agrupados em “Não”.

Quanto à origem, os documentários foram classificados como “Institucionais” quando correspondiam a produções oriundas de veículos midiáticos tradicionais ou produtoras com maior capacidade de investimento. Esse investimento possui relação com a possibilidade de maior infraestrutura de produção, disponibilidade de equipamentos e equipes maiores, com menor acúmulo de funções. Já os vídeos classificados como “Independentes” fazem referência a produções menores e sem vínculos empresariais, muitas vezes formadas por equipes pequenas e estrutura reduzida.

A categoria de grau jornalístico corresponde ao nível de aderência a critérios e práticas jornalísticas tradicionais. No grau alto, estão produções com grande número de fontes próprias e bem esclarecidas ao público, dados verificados e clareza nos métodos de apuração. No grau médio, estão os conteúdos que apresentam certa apuração e responsabilidade na checagem, mas que possuem lacunas na profundidade e na diversidade das fontes utilizadas - como é o caso de produções que utilizam notícias e outras produções como principal fonte de informação. No grau baixo, estão produções que não possuem clareza e nem deixam explícitas as fontes utilizadas, com forte base no caráter opinativo e especulativo.

Para a categoria de responsabilidade ética, o Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros (Federação Nacional dos Jornalistas, 2007) serviu como base para estabelecer critérios de respeito à dignidade humana, informação e compromisso com a verdade. Os documentários foram analisados a partir de conceitos como o respeito à privacidade dos envolvidos, a rejeição ao sensacionalismo ao abordar casos criminais e a transparência sobre a manipulação de imagens, sons e situações.

Por fim, para a categorização relacionada ao tipo narrativo, as produções foram classificadas a partir dos modos de documentários estabelecidos por Bill Nichols (2005). Portanto, ao observar a maneira como os produtos foram construídos e apresentados ao público, eles foram divididos entre os modos Poético, Expositivo, Observativo, Participativo, Reflexivo e Performático.

4.1 LÓGICA DA PLATAFORMA

As produções que se adequam às lógicas do *YouTube* por meio de chamadas constantes para engajamento e inscrição e que respeitam as diretrizes de conteúdo como estratégia para manutenção do vídeo na plataforma correspondem a 90,2% do corpus da análise. Já as que não seguem essas características por algum motivo representam 9,7%

Considerando o resultado “Sim”, é possível identificar que produções que foram feitas exclusivamente com a plataforma em mente, não só como repositório para o vídeo, mas como parte de séries ou da estrutura de um canal que possui publicações constantes, representou o maior resultado. Identificamos o começo e o final dos vídeos como os principais momentos em que as chamadas para o público acontecem. Em sua maioria, são utilizados elementos visuais como notificações clicáveis ou animações que indicam que o espectador acompanhe o canal, curta o vídeo e, em alguns casos, também acompanhe o produtor em outras redes sociais, onde ele teria acesso a novos conteúdos.

Notamos, na mesma dimensão, que a fala dos produtores no início ou final do vídeo também são relevantes para a retenção do público. Em casos em que o produtor aparece em cena dirigindo-se ao público, como são os casos dos canais Ossos Perdidos, Ju Cassini e Jaqueline Guerreiro, por exemplo, essa chamada fica ainda mais clara. O narrador, antes de iniciar a produção por completo, fala diretamente com a câmera e influencia quem está assistindo a produzir ações que resultam em maior engajamento. Nos canais citados, também é comum que existam falas solicitando que o público “ative o sininho”, mecanismo da plataforma que permite que o site comunique o espectador, por meio de notificações externas, sobre novas atividades e publicações realizadas pelo criador de conteúdo, reforçando ainda

mais a ideia de que os produtores constantemente atualizam e publicam novos vídeos para manter o público interessado.

Sobre as diretrizes de conteúdo, consideramos que, principalmente nos casos em que os canais possuem mais de uma produção sobre criminalidade, é mais comum que essas regras sejam respeitadas de diversas maneiras, com destaque para a utilização de modificações nos títulos e miniaturas para censurar termos que podem ser considerados como fortes, além de recados no início dos vídeos e na descrição indicando que o conteúdo tem objetivo educacional ou informativo, e que não há a intenção de ofender nenhum dos envolvidos. Ainda identificamos casos em que o criador indicou, por meio do título e da fala durante o vídeo, uma restrição de idade, ao considerar que o conteúdo só seria apropriado para um público que possui mais de 18 anos.

Quanto às produções classificadas como não adequadas às lógicas do *YouTube*, identificamos um padrão que demonstra que os conteúdos que não foram produzidos exclusivamente para o site, mas que encontraram nele a única oportunidade para que o documentário fosse visto por outras pessoas, não possuem preocupação com a retenção do público e nem com o engajamento constante. São produções que não se utilizam da descrição ou do vídeo em si para pedir por inscrições, curtidas e comentários, nem demonstram a importância de acompanhar o canal para mais conteúdos ou informações.

Notamos que esse padrão se repete em alguns casos específicos: quando as produções foram realizadas em um contexto laboratorial e publicadas posteriormente por algum membro da equipe responsável, quando um canal foi criado exclusivamente para abrigar um único documentário e, em alguns casos, quando a produção veio de veículos de mídia já muito estabelecidos, como os documentários da BBC News Brasil, que são exclusivamente feitos para a plataforma, mas não são a única maneira da equipe conquistar monetização e alcance do público devido ao reconhecimento da empresa.

Também é possível notar uma relação entre os vídeos que não se utilizam de estratégias de engajamento ou manutenção do público e a menor importância das diretrizes de conteúdo da plataforma. As produções que foram identificadas como não adequadas às lógicas do *YouTube* possuem uma preocupação menor com elementos como os termos utilizados no título e na descrição do vídeo. É possível encontrar vídeos dentro dessa classificação que utilizam palavras como “abusador”, “crime”, “tráfico” e “escravidão” sem censura por meio de números para esconder o real sentido das palavras do mecanismo do *YouTube* de desmonetização e remoção dos vídeos. Como algumas dessas produções vieram de um cenário externo e não consideram a plataforma como parte relevante da produção, e

sim como o único repositório, é possível que essas produções não visem monetização direta ou que os produtores não possuem o conhecimento das diretrizes por completo.

Da mesma forma, identificamos que algumas dessas produções possuem alguns elementos mais críticos quanto a não adequação às regras do site. No vídeo “Documentário Sobreviventes - A história depois do Carandiru”, publicado no canal Cris Biazi, não foi utilizada censura para o tratamento de algumas das fotos do massacre, sobretudo quando se diz respeito às imagens que mostram corpos nus.

Quadro 10 - Lógicas da Plataforma

O documentário se adequa às lógicas do YouTube?	Quantidade
Sim	240
Não	26

Fonte: A Autora (2026)

De forma geral, a categorização permite a conclusão de que quase todas as produções elencadas possuem uma preocupação com as lógicas da plataforma, demonstrando o poder de influência das diretrizes do *YouTube* no conteúdo que é produzido e publicado e a necessidade de constante manutenção do público para alcançar números significativos.

4.2 ORIGEM

Assim como na categoria anterior, quando classificados por origem, os números também demonstram um cenário de produção interessante. 75,1% dos vídeos foram publicados por produtores independentes, enquanto 24,8% correspondem a canais pertencentes a instituições mais estabelecidas.

Na categoria independente, estão produções que possuem uma estrutura mais enxuta, muitas vezes realizada por equipes com menos de cinco membros. Além disso, também identificamos um grande número de documentários que contam com equipes que possuem acúmulo de funções. Por exemplo, dois responsáveis acumulam a roteirização, a narração, a montagem, a pesquisa, a escolha das imagens e trilha sonora e a edição final do conteúdo. Da mesma forma, há vídeos que foram realizados por uma única pessoa, responsável por ditar toda a estrutura da produção.

Isso não quer dizer que a estrutura dos documentários, em si, também seja completamente simplória. Enquanto a maioria das produções corresponde a um único cenário fixo, com imagens de apoio retiradas da internet e poucas entrevistas realizadas, ainda é possível encontrar produções que se utilizam de imagens e entrevistas próprias, mesmo que de uma forma mais enxuta. É o caso de produções feitas em cenários laboratoriais, que contam com mudanças de ambiente, imagens e gráficos de apoio e entrevistas com fontes próprias, mas que ainda possuem limitações quanto à disponibilidade de fontes oficiais e variação de ângulos utilizados, por exemplo.

O destaque da produção independente ficou por conta da frequência de alguns canais específicos na análise, como é o caso do canal Ossos Perdidos, que apareceu 89 vezes durante a amostra. As produções possuem uma estrutura simples, muitas vezes focada na imagem fixa do apresentador, ilustrações e, em raros casos, o uso de uma única entrevista de apoio.

Já as produções institucionais correspondem, em sua maioria, a veículos de comunicação já consolidados no cenário midiático, que passaram a produzir exclusivamente para o *YouTube*. Identificamos produções de canais como BBC News Brasil, UOL Prime, O Globo e Folha de S. Paulo, por exemplo.

Nesses casos, há uma estrutura maior e, em todos os casos, maior variedade na escolha de cenas e fontes. Há diferentes cenários, uma forte presença de fontes oficiais que, possivelmente, seriam de difícil acesso a produtores independentes, e equipes compostas por diversos profissionais que, na maior parte, não acumulam muitas funções dentro da produção. Isso se dá pela maior disponibilidade e orçamento para a realização dos documentários, permitindo um tempo de produção maior e equipamentos profissionais, além de equipes especializadas.

Dentro da categoria institucional, identificamos uma maior presença do canal Investigação Criminal, que faz parte da produtora Medialand, fundada em 2006. Foram encontradas e analisadas 31 produções do canal que correspondem a uma série, que em sua maioria aborda crimes brasileiros e conta com estrutura para entrevistas com profissionais que fizeram parte da investigação, como peritos criminais, e familiares de vítimas.

Quadro 11 - Origem

Qual é a origem da produção?	Quantidade
Independente	200
Institucional	66

Fonte: A Autora (2026)

A partir da categorização, identificamos que a estrutura dos documentários publicados por equipes independentes corresponde a uma necessidade já estabelecida durante a categoria anterior: a necessidade de publicar muito e muito rápido para conseguir manter o público e a possibilidade de alcançar maiores números de visualizações. Portanto, são produções mais rápidas, com estrutura menos complexa e equipes muito pequenas, facilitando a frequência muitas vezes semanal de vídeos na plataforma. Somente 14 das 200 produções independentes não possuem adequação às lógicas da plataforma, demonstrando a necessidade de corresponder às necessidades impostas pelo site para monetizar os conteúdos. Enquanto as produções institucionais possuem maior complexidade e estrutura mais robusta, com equipes maiores e que não dependem exclusivamente da rentabilidade do *YouTube*.

4.3 GRAU JORNALÍSTICO

A categoria de grau jornalístico se apresentou como uma boa ferramenta para compreender a dinâmica da produção de documentários na plataforma. O número de vídeos com o grau considerado médio superou a soma de produções de grau alto e baixo, auxiliando a traçar um perfil do que é publicado no *YouTube* sobre o crime.

No grau alto, estão situadas as produções que contaram com uma alta profundidade na apuração de fatos e na maneira de contá-los. São, em sua maioria, vídeos que contam com entrevistas realizadas com fontes próprias, como testemunhas, envolvidos e profissionais da saúde ou do judiciário. Além disso, fatos que são apresentados por outros meios, como a voz em off ou a utilização de gráficos, possuem clara indicação de fonte.

Ainda considerando o grau alto, foi constatado que 63 dos vídeos classificados neste nível são de origem institucional, representando mais de 70% das produções. Esses documentários são compostos por um número muito elevado de fontes e informações verificáveis, com atenção ao esclarecimento ao público sobre as etapas de apuração jornalística. Isso se dá ao fato de que equipes jornalísticas profissionais possuem maior

clareza sobre os processos tradicionais do Jornalismo e maior facilidade de conseguir informações vindas de fontes de difícil acesso.

As produções independentes que foram classificadas no nível alto contam com uma variedade menor de fontes, mas ainda possuem preocupação ao demonstrar para a audiência como foram os processos de apuração, deixar claro em fala ou texto na tela de onde as informações foram retiradas e contam com entrevistas realizadas pela própria equipe, mesmo reduzida, que apoiam o discurso. É interessante notar que em alguns casos, como nas produções do já citado canal Ossos Perdidos, há vídeos classificados em diferentes níveis, por conta de diferenças entre os documentários quanto a presença de fontes entrevistadas pelo produtor.

No grau médio, estão as produções que apresentam um nível de apuração que não se aprofunda. São, em sua maioria, os vídeos que possuem como fontes de informação sites de notícias, reportagens antigas ou, em certos casos, outros documentários produzidos na plataforma. É possível notar que as produções que se enquadram no nível médio costumam apresentar a verificação dos fatos de formas distintas. Em alguns vídeos, o público precisa ir até a descrição do conteúdo para consultar as fontes utilizadas, distribuídas em forma de links. Em outras, os próprios narradores apresentam de onde retiraram suas informações.

Outro dado interessante sobre o grau médio é que somente 2 vídeos da categoria são de origem institucional. Como apontado durante a descrição da categoria de origem, produtores independentes possuem menor orçamento e equipe, e muitos deles dependem da constante atualização de seus canais para manter a monetização do *YouTube*, o que levanta a hipótese de que, em muitos desses casos, não há tempo nem fácil acesso a fontes para a realização de entrevistas ou verificação de informações.

Os vídeos de origem institucional considerados como grau médio são “A MORTE DE MANFRED E MARÍSIA VON RICHTHOFEN | Investigação Paralela - Ep. 9”, do canal Brasil Paralelo e “Caso Sylvia Likens, o maior crime de tortura dos Estados Unidos”, do canal Fatos Desconhecidos. Os dois canais não estão relacionados diretamente com empresas de renome no Jornalismo, mas são produtoras que apresentam um grande número de inscritos⁴⁸, ampla estrutura e equipes numerosas. Mesmo assim, os dois vídeos citados não possuem fontes próprias, informações apuradas pela equipe diretamente com os envolvidos e profundidade de apuração.

⁴⁸ Até o momento da análise, o canal Brasil Paralelo contava com quase 5 milhões de inscritos. O canal Fatos Desconhecidos contava com 22,8 milhões.

No grau baixo, estão produções que não apresentam os métodos de apuração e nem identificação de fontes. Embora seja curioso que esses vídeos tenham sido incluídos na análise, é importante considerar que essas produções foram classificadas como documentários jornalísticos, seja pelos metadados atribuídos pelos próprios criadores, seja pela interpretação, nem sempre transparente, do algoritmo da plataforma por meio dos mecanismos de busca.

Por meio da análise, é possível identificar que a grande parte dos vídeos que se enquadram no nível baixo possuem uma estrutura em comum. Em sua maioria, são produções sustentadas por imagens de apoio genéricas e a fala do narrador recontando o caso, sem identificação de onde os dados foram retirados. Também há ocorrências em que os próprios narradores são o centro da construção do documentário, também recontando a história.

Um dos casos mais interessantes do grau baixo de preocupação com o Jornalismo é representado pelas produções do canal Reis do Crime. 20 vídeos do canal foram identificados durante a coleta. A estrutura é interessante e faz com que questionamentos jornalísticos e éticos se apresentem, já que alguns dos vídeos são narrados por meio de vozes geradas por inteligência artificial. Em outros, outras produções como *podcasts* foram utilizadas na íntegra para compor a produção, sem os créditos. O apoio da narração é feito por meio de imagens retiradas de bancos públicos ou sem identificação.

Quadro 12 - Grau Jornalístico

Qual o grau jornalístico do documentário?	Quantidade
Alto	87
Médio	146
Baixo	33

Fonte: A Autora (2026)

Nas fases iniciais da categorização dos documentários, houve a intenção de verificar se os produtores eram jornalistas de ofício. Isso se mostrou complexo considerando a dinâmica do *YouTube*. Em alguns casos, principalmente analisando produções institucionais, os profissionais eram registrados como repórteres, facilitando a identificação. Ainda, em produções independentes de canais com maior número de inscritos, era possível verificar a informação a partir de pesquisas pelo nome dos responsáveis. Porém, muitos dos vídeos utilizam nomes que não são de seus criadores - alguns que mantêm anonimato completo. Em

casos em que o nome era facilmente identificado, não haviam dados públicos sobre a formação e atuação profissional do criador. Portanto, essa parte da análise foi retirada e o foco da categoria teve seu interesse voltado exclusivamente para o conteúdo publicado.

Em conclusão, a categoria demonstrou uma predominância de documentários com grau jornalístico médio. Além disso, há diferenças na maneira como os graus foram distribuídos. No grau alto, se destacam vídeos institucionais com maior disponibilidade de fontes, tempo de produção e equipes numerosas. Nos graus médio e baixo, estão em sua maioria vídeos independentes, alguns com maior profundidade do que outros. Nesta categoria, destacam-se ainda mais as diferenças entre as produções de origens distintas (institucional e independente), além da necessidade constante de publicações rápidas na plataforma por canais que dependem exclusivamente da monetização do *YouTube*.

4.4 RESPONSABILIDADE ÉTICA

A categoria de responsabilidade ética também se provou relevante para a construção de um perfil da produção selecionada para análise. Como na categoria anterior, sobre o grau jornalístico, o grau médio de responsabilidade superou a soma dos níveis alto e baixo. Foram considerados critérios que constam no Código de Ética dos Jornalistas publicado pela Federação Nacional dos Jornalistas (2007), além de observações que possuem relação direta com as diretrizes de conteúdo da plataforma.

Mais de 70% das produções enquadradas no grau alto são de origem institucional. Nos 34 vídeos dessa origem, há características em comum. Documentários produzidos por equipes com maior experiência no cenário do Jornalismo possuem maior conhecimento e preocupação com os elementos éticos da profissão. Nessas produções, foram identificados elementos como a censura de identidades de fontes, a busca por respostas de acusados e a não utilização de imagens que possam incluir conteúdos gráficos de violência.

Além disso, é possível concluir que os vídeos incluídos no grau alto possuem um cuidado com os temas apresentados. Os títulos dos vídeos são mais sóbrios e não se apoiam em metáforas ou hipérboles e não há uso constante de elementos que se assemelham a produções de terror ou suspense, como identificado em documentários das outras classificações.

No grau médio, estão os vídeos que possuem certo cuidado com a ética e com as diretrizes de conteúdo da plataforma, mas que ainda falham em alguns pontos. O nível representa a maior recorrência da categoria, e quase 85% dos vídeos são de origem independente. 150 das produções de grau médio possuem essa origem.

Os documentários que atingiram o nível médio de responsabilidade ética possuem problemas em comum. Em maioria, se utilizam de termos e estratégias de edição sensacionalistas. Foram observados o uso de trilhas que se assemelham a filmes de terror, além de ilustrações que lembram crimes, como o uso de sangue nas telas de abertura.

Quanto aos termos sensacionalistas, a maior presença deles está nos títulos dos vídeos. Em sua maioria, são títulos que utilizam adjetivos que aumentam a sensação de terror ou urgência das narrativas, como o uso das frases “o triste caso” e “o angustiante caso” ou adjetivos direcionados a condenados por crimes, como “maligno”, “monstro” e “demoníaco”. Além disso, há a presença de apelidos ou codinomes para os personagens, como “A vovó sorridente”, “O assassino do *Snapchat*” e “O assassino do rostinho feliz”.

A presença dos termos que reproduzem o sensacionalismo podem ter alguns efeitos imediatos. O mais importante deles está relacionado diretamente com as lógicas do *YouTube*. Como abordado anteriormente na categoria de lógicas da plataforma, para que um vídeo seja rentável ele precisa chamar a atenção do público o suficiente para que seja “clicável”. Títulos que apresentam nomes chamativos e fantasiosos para os criminosos ou reforçam o caráter misterioso e dramático do crime chamam a atenção e fazem com que a produção possa ser escolhida pelo público em meio a todos os vídeos publicados na plataforma.

No grau baixo, estão documentários que tiveram problemas mais graves envolvendo questões éticas. 85% das produções de nível baixo são de origem independente. Muitos dos problemas estão relacionados com questões que abrangem a exposição indevida de envolvidos, além de questões ligadas à inteligência artificial, plágio e uso de imagens explícitas de violência ou morte.

Um dos problemas identificados está relacionado com o uso de fotografias sem censura envolvendo situações que expõem de alguma forma os personagens, em especial às vítimas. Alguns dos vídeos mostram imagens de pessoas ou animais que foram assassinados. Em especial, o documentário “Sobreviventes - A história depois do Carandiru”, do canal Cris Biazzi e já citado anteriormente, faz o uso de imagens dos aprisionados assassinados durante o massacre de Carandiru. Nas fotografias, os homens estão nus e é possível ver ferimentos de balas em seus corpos, além do chão coberto com sangue.

Há ainda outros níveis de exposição de pessoas. Além de imagens de cenas dos crimes, foram identificadas produções que prejudicam diretamente diversas pessoas, como o uso de fotografias e nomes completos de crianças e adolescentes. No documentário “Quem são as estrelas do assalto a banco no Brasil | Doc Cidade Dominada #2”, do canal UOL Prime, também há a exposição das redes sociais de um dos homens que foram presos, permitindo que

o público pudesse pesquisar pelo usuário, descobrir pessoas relacionadas a ele e direcionar comentários sobre o crime.

De forma secundária, sem relação com o Código de Ética dos Jornalistas, há o uso de inteligência artificial e o plágio. A presença desses dois elementos pode ser identificada a partir da narração por meio de IA, o uso de imagens geradas por sites para a reconstrução de crimes e o uso integral de materiais externos sem a identificação de créditos. Aqui, vale citar novamente o documentário produzido pela UOL Prime, que creditou um membro da equipe pelas imagens de reconstrução, mas ao final dos créditos indica que os vídeos foram gerados por ferramentas de IA que utilizaram os rostos dos envolvidos como base.

Quadro 13 - Responsabilidade ética

Qual o grau de preocupação com a ética?	Quantidade
Alto	46
Médio	178
Baixo	42

Fonte: A Autora (2026)

Assim como na categoria anterior, a prevalência é do grau médio. É possível identificar a influência das dinâmicas da plataforma nas produções, a partir da necessidade de chamar a atenção do público para conseguir maior monetização. Além disso, a utilização de termos que podem ser interpretados como sensacionalistas mencionada como elemento principal da categorização do grau médio, pode ser relacionada com o conceito de *fait divers*, apresentado no primeiro capítulo, em que há uma exploração do que é misterioso e curioso para a sociedade a partir da abordagem sobre os crimes (Dion, 2007).

Curiosa, porém, é a presença de imagens sem censura em alguns documentários, elemento considerado como passível de exclusão do vídeo da plataforma nas diretrizes de conteúdo do *YouTube*. Não fica claro, sem ter acesso às contas dos criadores, se as produções perderam sua monetização por conta do uso dessas fotografias. Porém, assim como outros elementos relacionados com o aprendizado de máquina da plataforma, o processo é nebuloso e não pode ser compreendido em sua totalidade.

4.5 TIPO NARRATIVO

Iniciamos a análise do tipo narrativo dos documentários com seis possíveis categorizações baseadas no conceito oferecido por Nichols (2005). Porém, durante a observação, foi possível identificar somente 3 tipos: participativo, expositivo e performático.

O tipo participativo compõe a maior porcentagem dos vídeos analisados. Aqui, interpretamos esse modo a partir da participação ativa do documentarista na obra, desde a presença do produtor como personagem, a interação com fontes, a reflexão sobre o documentário durante a narrativa e a interação com o público. Foram identificadas produções independentes e institucionais que seguem essa lógica de formas distintas. É relevante mencionar, porém, que a maioria dos vídeos classificados como participativos são de origem independente, com 111 documentários independentes representando 78% do total.

O quesito participativo se apresenta de diferentes maneiras. Nos vídeos de origem institucional, a presença do documentarista é tornada explícita por meio de recursos como a conversa com o entrevistado ou com a câmera ao apresentar fatos e dinâmicas do documentário. É o caso de “CIGARRO DO CRIME”, do canal FNCP, que aborda o contrabando de cigarros do Paraguai. A repórter aparece por diversas vezes se comunicando com a câmera, falando sobre seus anseios durante momentos perigosos da apuração. Além disso, ela aparece em destaque durante as entrevistas, ocupando o mesmo espaço de tela que o entrevistado enquanto realiza seus questionamentos.

Quanto às produções independentes, o modo participativo se apresenta de outra maneira. É possível indicar, inclusive, que a própria lógica da plataforma possui influência no modo, já que, nesses documentários, o narrador aparece se comunicando com a câmera e se dirigindo ao público, que desta vez é ainda mais direto, já que representa a audiência do canal. Em vídeos como “O PIOR CASO DO CANAL +18 | Sylvia Likens”, de Ju Cassini, a narradora se apresenta como uma figura próxima de quem está assistindo, muitas vezes parecendo tentar adivinhar as reações do público. Além disso, nos documentários independentes há a relação construída a partir de interações como a sugestão de que um assunto só foi tratado por pedidos do público que acompanha as produções.

Abordando o modo expositivo, também foram identificadas produções de ambas as origens. Aqui, o narrador aparece como figura secundária, ou até mesmo inexistente. Em diversos casos, a própria estrutura das entrevistas, sem a presença do entrevistador, ditam o ritmo do documentário. Quando há a presença de um narrador, ele surge como um mediador ou responsável pela transição entre fatos e entrevistas.

A estrutura dos documentários que foram alocados no modo expositivo são parecidas, mesmo que exista uma distinção entre a origem. Há algumas diferenças na maneira como as imagens de apoio foram utilizadas. É o exemplo de documentários independentes que possuem um narrador fora de cena, muitas vezes não identificado nos créditos, enquanto sua fala é acompanhada por imagens de arquivo ou ilustrações. Nesses casos, a estrutura é mais simples, composta por fotografias repetidas ou trechos de reportagens externas. Em documentários institucionais, com maior recurso e equipe disponível, foram identificados recursos como gráficos e imagens de apoio gravadas pelos responsáveis pela produção, além de documentos oficiais fornecidos por órgãos públicos para a composição do documentário.

Em documentários que utilizam entrevistas como principal gancho narrativo, também há similaridades na construção. Em alguns casos, não há interferência alguma de um narrador, e os fatos são organizados cronologicamente a partir das falas das fontes, em alguns casos acompanhadas de imagens de apoio. Em outros, o narrador aparece para amarrar ganchos das falas ou apresentar os entrevistados para o público antes de sua primeira aparição, sem interferência direta na lógica do documentário, relatos de como foi realizada a entrevista ou a voz do entrevistador em cena, abordando a fonte antes da resposta.

Foi encontrado um único documentário classificado no modo performático. A produção “Documentário O crime do poço - Antes do Joelma”, do canal Thami Gasparetto, em muitos momentos deixa de lado a importância dos fatos para interpretá-los pessoalmente por meio de interferências diretas. A narradora, por muitas vezes, fala sobre os personagens do caso com informalidade, ao chamar uma testemunha de “vizinho fofoqueiro” ou atribuir juízos de valor à dinâmica familiar dos envolvidos. Em outros momentos, os fatos comprovados dão lugar para teorias da conspiração envolvendo possíveis aparições sobrenaturais, chegando a considerar que o local em que o crime ocorreu carregava uma energia pesada por já ter sido um local que pertenceu a escravocratas no passado.

Quadro 14 - Tipo Narrativo

Qual o tipo narrativo predominante?	Quantidade
Participativo	142
Expositivo	123
Performático	1
Poético	0
Observativo	0

Reflexivo	0
-----------	---

Fonte: A Autora (2026)

A classificação por tipo narrativo permitiu algumas conclusões. Em um primeiro momento, a falta de documentários classificados nos três últimos modos parece curiosa. Porém, é necessário refletir sobre a dimensão do corpus. Considerando que há uma grande predominância de produções independentes, em sua maioria produzidas com a lógica da plataforma em mente, é possível concluir que a amostra conta com vídeos de produtores que já estão familiarizados com as dinâmicas do *YouTube* e dependem exclusivamente da plataforma para monetização.

Diante da alta frequência de publicações dos canais, visando a constante retenção do público, é possível identificar que os modos participativo e expositivo representam uma maior facilidade na rápida produção de conteúdo, que, em muitos conteúdos, representa uma frequência semanal de publicações. Além disso, os modos permitem uma maior identificação e interação com o público, também contribuindo para o engajamento das contas.

4.6 TRAÇANDO POSSIBILIDADES DE UM PERFIL DO CORPUS

A partir da categorização dos documentários, é possível chegar em algumas conclusões que favorecem a construção de um perfil da produção de documentários jornalísticos sobre crimes publicados no *YouTube* a partir do corpus da pesquisa. Para isso, é necessário retomar os resultados da análise.

Um primeiro ponto das conclusões chegadas a partir da categorização é que a plataforma *YouTube* não aparece somente como um meio de distribuição ou repositório de vídeos. Há, nas dinâmicas do site e nas diretrizes de conteúdo, um condicionador da produção. Mais de 90% das produções seguiram lógicas próprias do site, mostrando que os criadores de conteúdo internalizaram as regras algorítmicas da plataforma e, nesse cenário, o documentário é pensado também como um produto para retenção da audiência e monetização.

Elementos como as chamadas constantes para inscrição nos canais, pedidos de curtidas, ativação das notificações e indicação de outras redes sociais dos produtores, além da própria preocupação com as diretrizes de conteúdo, tornam-se partes estruturais da narrativa, tomando espaço nos vídeos e nas descrições, demonstrando que os documentários tornam-se parte de uma estratégia que vai além da produção e busca, em vários momentos, fazer com que o público acompanhe mais de um conteúdo do mesmo criador. Isso sugere que as

produções analisadas passam por um processo de plataformização, em que características dos documentários são reorganizadas.

Quanto ao número menor de vídeos que não correspondem às lógicas da plataforma, também é possível chegar a conclusões interessantes. Em sua maioria, são produções que utilizam o *YouTube* exclusivamente como um repositório - uma maneira de fazer com que o público possa acessar o conteúdo. Em casos de documentários de origem institucional que não têm preocupação com as dinâmicas do *YouTube*, principalmente quando se trata da retenção do público, também é relevante mencionar que os responsáveis pelo conteúdo não dependem exclusivamente da monetização do vídeo, já que estão relacionadas com produtoras ou veículos de comunicação, e não com a plataforma em si.

Outro dado da categorização diz respeito à origem dos documentários: 75% das produções são independentes. A partir disso, é possível retomar ao próprio conceito da plataforma como um ambiente que amplia as possibilidades da produção audiovisual e que permite que pequenas equipes ou indivíduos consigam divulgar os seus vídeos e obter lucro a partir deles. O dado demonstra uma fragmentação da produção documental, que não está concentrada exclusivamente em emissoras ou produtoras com grandes estruturas, como demonstra o corpus.

O grande número de produções do corpus de pesquisa em canais independentes demonstra uma questão sobre o modelo produtivo. Como apontado, canais que dependem exclusivamente do *YouTube* precisam de uma frequência maior de publicações, o que significa que um número maior de vídeos são realizados por equipes pequenas, com grande acúmulo de funções e estrutura simples.

Também é relevante compreender a maneira como os produtos institucionais são oriundos de veículos jornalísticos e produtoras já estabelecidas no mercado de trabalho, mas que mesmo assim enxergaram no *YouTube* a possibilidade de digitalizar e ampliar a recepção do conteúdo produzido. O corpus demonstra que emissoras de televisão e veículos que possuem sites de domínio próprio com capacidade de monetização por outros meios produzem conteúdos exclusivos para a plataforma, além de suas programações mais tradicionais.

A categorização também permitiu compreender que o número de produções com grau jornalístico médio supera a soma dos graus alto e baixo. Algumas das características mais frequentes do grau médio são a base em reportagens e outros documentários existentes, apuração própria enfraquecida, uso de fontes secundárias e transparência parcial quanto à origem das informações fornecidas ao público.

Os resultados sobre o grau jornalístico também permitem uma reflexão sobre a relação entre a origem dos documentários e a qualidade jornalística. Há um domínio de produções institucionais no grau jornalístico alto, o que reforça a hipótese de que o Jornalismo profissional e mais estruturado possui algumas vantagens, como a facilitação no acesso a fontes relevantes para o caso, equipes maiores com possibilidade de distribuição de tarefas e maior orçamento para a produção. Já as produções independentes, considerando as limitações na produção, possuem acesso limitado a fontes próprias e dependem de arquivos de notícias e imagens retiradas da internet.

Quanto às questões éticas dos documentários, a lógica da categorização é parecida com o grau jornalístico. Durante a análise, constatou-se que a maioria das produções têm certa preocupação ética, mas ainda utiliza estratégias de dramatização ou sensacionalismo, fazendo com que 67% dos vídeos se enquadrem no nível médio de responsabilidade.

Alguns dos principais desvios encontrados durante a análise no que diz respeito à ética jornalística são a utilização de títulos dramáticos, que transformam a narrativa em algo assustador, misterioso ou fantasioso; a adjetivação de criminosos, fazendo com que pessoas reais se tornem distantes da humanização; o uso de trilhas sonoras que lembram filmes de suspense ou terror, trazendo ainda mais dramatização para os vídeos; e a própria estética das capas e da edição dos vídeos, que possuem foco em elementos como sangue e armas para chamar a atenção do público.

Isso faz com que os conteúdos se posicionem em uma hibridização entre informação e entretenimento. Retomando o conceito de *fait divers*, apresentado no primeiro capítulo do trabalho, é possível identificar algumas características clássicas desse tipo de notícia na construção dos documentários que fazem parte do corpus. Há uma exploração de elementos como o mistério, o horror, a tragédia e a curiosidade para construir a narrativa. Tentando aproximar o conceito do cenário digital, ainda é importante considerar que as produções encontradas no *YouTube* utilizam dessas características dentro de uma lógica algorítmica e altamente competitiva, fazendo com que o impacto emocional também funcione como uma estratégia de atração da audiência para obtenção de um número maior de inscritos, maior engajamento e, consequentemente, rentabilidade mais expressiva.

Sobre o tipo narrativo das produções, há uma predominância dos modos participativo e expositivo. Quanto ao tipo participativo, é possível identificar que, dentro do corpus analisado, é comum que o produtor de conteúdo apareça em tela, converse com o público diretamente sobre a narrativa e, consequentemente, também se torne um personagem. Isso faz com que se construa uma relação de proximidade simulada entre o produtor e sua audiência.

O modo expositivo, também prevalente nas produções, pode ser interpretado de duas formas. Na primeira, as fontes são o principal gancho narrativo, e suas vivências e argumentos conectados colocam a equipe de produção em um papel mais distante. Agora, pensando em produções independentes e alinhadas às lógicas da plataforma, é possível concluir que o modo também se apresenta como uma maneira rápida de construir conteúdo. Com poucos recursos, o criador aparece como narrador enquanto se apoia em imagens retiradas da internet ou ilustrações para contar a história, o que favorece a publicação mais constante e a atualização do canal - que muitas vezes acontece de forma semanal.

Ainda considerando os modos narrativos, foi observado que nenhum documentário foi classificado como poético, observativo ou reflexivo, e somente um foi considerado performático. Isso sugere que a estrutura da plataforma e as lógicas de produção favorecem narrativas mais diretas e explicativas. Há alguns motivos para isso, como o curto tempo para a realização do vídeo, a necessidade de retenção rápida da audiência e o consumo acelerado.

De modo geral, os dados analisados indicam um cenário em que a produção que compõe o corpus da pesquisa de documentários criminais no *YouTube* é majoritariamente realizada por criadores independentes, fortemente moldada pelas dinâmicas impostas pela plataforma. Observa-se que muitos desses conteúdos são estruturados a partir de contação de histórias, principalmente casos divulgados por outros meios, com uso frequente de reportagens, materiais de arquivo e informações disponíveis na internet.

Ao mesmo tempo, a predominância de classificações intermediárias tanto no grau jornalístico quanto na responsabilidade ética sugere que essas produções possuem certa preocupação com a verificação dos fatos e o tratamento dos envolvidos no caso, mas ainda recorrem a recursos de dramatização e estratégias voltadas à atração da atenção do público. Nesse sentido, os documentários analisados ocupam um espaço intermediário entre as práticas jornalísticas, o entretenimento e as dinâmicas que caracterizam o ambiente do *YouTube*.

Os resultados permitem a observação de que a produção dos documentários se organiza a partir de condições técnicas e econômicas. A presença de criadores próprios da plataforma e a necessidade de manter a frequência das publicações, além da adaptação às lógicas do site, contribuem para a consolidação de formatos mais ágeis, muitas vezes centrados em narração. Ao mesmo tempo, a presença de produções institucionais e independentes demonstra diferenças em termos de estrutura, acesso a fontes e aprofundamento de apuração. Assim, o *YouTube* se apresenta como um espaço que influencia as formas de produção e circulação dos vídeos, ajudando a definir o perfil do material que chega ao público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho apresentou-se como uma análise diante dos vídeos apresentados como documentários jornalísticos sobre crimes publicados no *YouTube* entre o ano de 2005, durante a criação da plataforma, até o final de 31 de julho de 2024. O objetivo era compreender quais elementos do Jornalismo poderiam ser identificados dentro dos documentários, o que isso significaria dentro do cenário digital e qual seria uma possibilidade de perfil da produção.

O primeiro esforço foi compreender algumas questões sobre o documentário e o Jornalismo, a fim de iniciar uma discussão sobre a relação e os distanciamentos entre os dois conceitos. Para isso, foram utilizados autores como Xavier (2011), Piron (2022), Nichols (2005), Melo (2002) e Ramos (2008). Era relevante para a pesquisa compreender que nem todo documentário é jornalístico por si só, mas que os conceitos se atravessam em diversas utilizações, como a entrevista e a apuração antes de abordar um assunto. Mais importante que as diferenças eram as aproximações.

No princípio, o crime foi utilizado como um simples recorte do trabalho. Porém, sua influência no Jornalismo e, principalmente, a notável popularidade da temática nos documentários jornalísticos pesquisados fez com que a pesquisa sobre o tópico se aprofundasse. Isso foi feito a partir da reflexão sobre os *fait divers*. Para essa parte do trabalho, foram consultados autores como Paes (2018), Dion (2007), Barthes (1964), Dejavitte (2001) e Guimarães (2014). O estudo permitiu a compreensão de que a criminalidade como pauta de interesse público faz parte do Jornalismo há séculos, servindo como uma espécie de curiosidade ou fato misterioso para os espectadores.

Embora os documentários analisados mobilizem elementos associados ao Jornalismo, como entrevistas, documentos e apuração, observou-se uma forte recorrência de recursos narrativos voltados para a construção de suspense, curiosidade e envolvimento emocional do público. Assassínatos, desaparecimentos, crimes considerados incomuns e histórias marcadas por mistérios ocupam uma posição central nas produções, reafirmando a capacidade desses acontecimentos de despertar interesse e mobilizar audiências.

Nesse sentido, os resultados sugerem que o sucesso da temática criminal no *YouTube* não pode ser explicado apenas por um potencial informativo. A construção narrativa observada em grande parte dos documentários aproxima-se da lógica descrita pelos autores (Paes, 2018; Dion, 2007; Barthes, 1964; Dejavitte, 2001; Guimarães, 2014) ao tratar os *fait divers* como narrativas capazes de provocar surpresa e emoção. O crime transforma-se em um produto narrativo capaz de sustentar a atenção do espectador em um ambiente altamente

competitivo, no qual a retenção da audiência é um elemento fundamental para a circulação dos conteúdos.

Analisar uma produção presente em um cenário digital tornou necessária a pesquisa sobre alguns elementos. Para compreender os possíveis efeitos na produção, o primeiro capítulo também se dedicou a estudar a plataformização do Jornalismo (Mattos, 2021; Kalsing, 2021; Nicoletti e Figaro, 2022; Lévy, 2003 e Ferreira e Sales Júnior, 2025). Além de compreender a plataformização, era relevante compreender a plataforma. Por isso, também foi realizada uma pesquisa sobre a origem do *YouTube*, sua potência na produção midiática mundial e possíveis influências das diretrizes de conteúdo e do algoritmo do site nos vídeos analisados (Winques e Lenghi, 2022; Fisher, 2023; Kapinos, 2024; Bilenko, 2025 e Huang e Yang, 2024).

O estudo permitiu a compreensão de que a plataforma influencia na maneira como os criadores de conteúdo publicam seus vídeos, principalmente aqueles produtores que dependem da monetização do *YouTube* como principal resultado de sua atividade profissional. Palavras modificadas, imagens borradas e uma constante necessidade de engajamento e acompanhamento por parte do público foram detectadas em uma grande parte dos documentários analisados posteriormente.

A metodologia da pesquisa foi construída aos poucos. Em um primeiro momento, uma revisão bibliográfica apoiou a construção do primeiro capítulo. Para a análise dos documentários, porém, tornou-se necessária uma estrutura mais robusta. A coleta de vídeos para o corpus da pesquisa foi realizada de forma manual, permitindo a visualização prévia dos conteúdos que fariam parte da análise. Foi considerado, ainda, um segundo momento de remoção de vídeos para eliminar aqueles que não condiziam ao que estava sendo estudado.

A análise de conteúdo (Bardin, 1977) foi descrita a fim de compreender quais ferramentas e instrumentos da metodologia poderiam ser utilizados. Foi identificada a necessidade da construção de categorias para a análise dos vídeos, como uma forma de encontrar padrões entre as produções e criar um perfil do que é publicado no *YouTube*. Ao final da pesquisa, foram consideradas cinco categorias, que dizem respeito à adequação às normas e estrutura da plataforma, a origem institucional ou independente dos conteúdos, o grau jornalístico, a responsabilidade ética e o tipo narrativo. Para a última categoria, elementos do primeiro capítulo foram retomados, utilizando a tipologia criada por Nichols (2005) para chegar em modos narrativos do documentário.

Essa classificação dos vídeos em cinco categorias se tornou relevante para o trabalho a partir da observação de que as produções eram diferentes entre si, apesar de apresentarem

determinadas características que as aproximavam. Para que a descrição dos documentários não se limitasse somente aos títulos, nomes dos canais e categorização, o terceiro capítulo da dissertação se dedica a descrever, de forma detalhada, 15 das produções analisadas. Para tal, os vídeos foram selecionados, assistidos novamente com um foco maior na observação dos detalhes da produção, do envolvimento do produtor, da escolha das fontes e dos cuidados tomados para deixar a apuração jornalística clara para o público.

Durante a descrição dos 15 documentários selecionados, constatou-se a diversidade das produções. Diferentes modos de contar histórias, a presença ou não da equipe, a relação com o público, as fontes diversas e as diferenças claras entre conteúdos institucionais e independentes. Os vídeos independentes analisados demonstram uma grande preocupação com as regras e as dinâmicas do *YouTube*, geralmente utilizando uma estrutura mais simples, em alguns casos demonstrando contato direto com o espectador e chamadas constantes para inscrição e engajamento nos vídeos. Já as produções institucionais, por estarem atreladas à veículos de comunicação mais tradicionais, possuem uma diversidade maior na maneira de contar as histórias, com acesso a um número maior de fontes, localidades e equipamentos. A comunicação com o público diz mais respeito à clareza sobre o processo de apuração e produção do que com a necessidade de retenção da audiência, já que o *YouTube* não é a única fonte de renda desses veículos.

Durante a descrição dos documentários selecionados também foram analisadas, previamente, questões sobre as categorias. Isso auxiliou na compreensão sobre as diferentes classificações das produções por meio de exemplos práticos. Na categoria de grau jornalístico, por exemplo, foram descritos os esforços de cada um dos documentários a partir da clareza da origem das informações e a utilização de fontes próprias. A descrição por meio da minutagem também permitiu uma melhor classificação de modo narrativo, ao analisar critérios como a participação ou não do produtor no documentário.

A classificação no capítulo 4 da dissertação permitiu uma observação maior sobre alguns dos critérios que eram relevantes para a pesquisa, principalmente a partir dos conceitos de fonte e ética jornalística. Apesar das notáveis diferenças entre as produções que fizeram com que o corpus se mostrasse diverso, algumas das categorias chamaram a atenção pelas frequências de documentários.

Quadro 15 - Classificação dos documentários

CATEGORIA	FREQUÊNCIA	
Lógica da Plataforma	Sim	240
	Não	26
Origem	Independente	200
	Institucional	66
Grau Jornalístico	Alto	87
	Médio	146
	Baixo	33
Responsabilidade Ética	Alto	46
	Médio	178
	Baixo	42
Tipo Narrativo	Participativo	142
	Expositivo	123
	Performático	1
	Poético	0
	Observativo	0
	Reflexivo	0

Fonte: A Autora (2026)

A criação de uma possibilidade de perfil para a produção foi realizada a partir de conclusões tomadas diante dos resultados obtidos com a categorização. Uma primeira conclusão retoma o primeiro capítulo da dissertação, onde foi analisada a influência do *YouTube* nos vídeos publicados. A partir do resultado de que mais de 90% dos vídeos que

fazem parte do corpus correspondem às lógicas do site, é possível indicar que a plataforma surge como um condicionador na produção. Ainda é possível observar, como apontado anteriormente, que uma grande porcentagem dos vídeos que não correspondem às regras do *YouTube* foram produzidos por veículos institucionais, que não possuem a mesma necessidade de corresponder ao que a plataforma considera como chamativo ou correto.

Uma segunda conclusão diz respeito ao alto número de produções de origem independente. Aqui, essa origem diz respeito àqueles canais que têm como responsáveis uma única pessoa ou uma equipe muito reduzida, sem qualquer vínculo com produtoras ou veículos de comunicação e com alto acúmulo de funções - como produção, edição, pesquisa e narração. 75% das produções analisadas são de origem independente. É possível apontar que esse dado demonstra uma descentralização da produção documental, porém, por conta da necessidade de monetização da plataforma, torna-se comum uma alta frequência de vídeos publicados que, consequentemente, possuem uma estrutura de produção mais simplificada.

Quanto ao grau jornalístico, um dos pontos principais da pesquisa, os resultados também foram esclarecedores. O número de vídeos que correspondem ao nível jornalístico médio superaram o nível alto e baixo. Isso traz algumas reflexões: o ritmo mais acelerado das produções limita o acesso de produtores independentes a fontes próprias e torna o processo de apuração mais baseado em documentos e outras produções jornalísticas já disponíveis na internet. Porém, é importante mencionar que, em alguns casos, o acesso do público à rede de dados consultada durante a produção dos documentários foi limitada, sem indicação de fontes em tela ou durante a fala do produtor. Em determinadas ocasiões, era necessário consultar a descrição do vídeo e, em outras, nem mesmo era possível identificar de onde foram retiradas as informações utilizadas para compor a narrativa, o que também pode ser considerado como uma falta de princípios éticos. Mesmo assim, ainda foi possível encontrar 87 produções com alta clareza sobre a apuração, uso de fontes próprias do documentário e informações relevantes para o público sobre a produção.

Quanto ao grau de responsabilidade ética, 67% dos documentários correspondem ao nível médio. Aqui, estão classificados aqueles vídeos que demonstram uma preocupação quanto à proteção da identidade das fontes e a não utilização de conteúdos gráficos que possam expor envolvidos. Porém, essas produções pecam ao utilizar elementos que tornam a narrativa sensacionalista e desafiam os limites entre entretenimento e Jornalismo.

Uma discussão quanto às duas categorias anteriores é possível. Não há como identificar se todos os produtores dos vídeos selecionados para análise possuem formação em Jornalismo ou atuam com a área profissionalmente. Isso se dá pelo fato de que, em muitos

vídeos, são utilizados nomes artísticos e não é possível encontrar o nome completo dos envolvidos. Em outros casos, ainda é importante lembrar que produtores independentes não são figuras conhecidas publicamente, então, mesmo com acesso a seus nomes, a identificação de sua profissão se tornou difícil.

Diante disso, as questões que envolvem o Jornalismo na produção dos documentários é dúbia. Por mais que, em algum momento, seja no título ou nos metadados do vídeo, eles sejam identificados como documentários jornalísticos, não há como identificar em todos os casos se o vídeo se propõe a reproduzir elementos do Jornalismo como um ato pensado para contribuir para a produção jornalística de documentários. É possível que os recursos utilizados para construir a narrativa, como entrevistas e o uso de materiais jornalísticos como apoio para a montagem do vídeo, sejam meros instrumentos que facilitam o processo de contação de histórias.

Outro aspecto relevante diz respeito à própria conclusão do corpus. Os vídeos analisados não foram selecionados a partir de uma certificação institucional, mas sim por se apresentarem como documentários jornalísticos dentro da plataforma. Isso significa que a composição do corpus foi construída a partir de uma lógica autodeclaratória, em que os próprios criadores, por meio dos títulos, descrições, categorias atribuídas aos vídeos ou demais metadados, associam suas produções ao campo do documentário e do Jornalismo. Essa constatação traz uma reflexão sobre os processos de legitimação presentes nas plataformas digitais.

Ao contrário de meios mais tradicionais, em que existem mecanismos editoriais mais claros para definir o que pertence ou não ao campo jornalístico, o *YouTube* não atua como um mediador desse processo. A plataforma permite que produtores independentes e veículos de comunicação utilizem livremente a denominação de documentário jornalístico para caracterizar seus conteúdos. Nesse contexto, a apropriação desses termos pode ser compreendida tanto como uma tentativa de conferir credibilidade e autoridade às narrativas, quanto como uma estratégia para aumentar a visibilidade dos vídeos dentro dos mecanismos de busca e recomendação da plataforma.

A questão ética também é relevante. O código de ética pensado pela Fenaj em 2007 diz respeito à atuação de jornalistas profissionais. Portanto, ao analisar esses elementos em uma produção que pode não ser completamente jornalística, é necessário compreender que alguns dos produtores não possuem isso em mente, ou sequer possuem conhecimento sobre o documento para que exista uma preocupação notável quanto à responsabilidade ética.

A classificação considerando o tipo narrativo permitiu observar com ainda mais profundidade alguns dos elementos que compõem a produção. Mesmo com seis possíveis categorizações, a maioria dos documentários foram classificados como participativos e expositivos. Uma conclusão possível diante desse cenário é a de que esses modos se apresentam como os mais breves de se reproduzir considerando a dinâmica da plataforma, a constante necessidade de atualização e a estrutura muitas vezes limitada.

Diante dos resultados apresentados acima, é possível concluir que os documentários sobre crimes publicados no *YouTube* e analisados durante a pesquisa se apresentam em um cenário híbrido, em que elementos clássicos do Jornalismo são apropriados de forma variável e nem sempre comprometida. Conclui-se que a presença de entrevistas e documentos não garante por si só um caráter jornalístico profissional, mas indica que é feito um uso instrumental desses recursos como forma de legitimar a narrativa e aproximá-la do público.

Nesse contexto, a forte presença de produções independentes e do grau médio de grau jornalístico e responsabilidade ética revela um cenário que, de fato, amplia vozes e formatos, mas demonstra limites de qualidade e credibilidade. A falta de transparência em relação às fontes e a recorrência de narrativas sensacionalistas evidenciam que há tensões na classificação de todos os conteúdos como jornalísticos.

Os resultados também indicam que os documentários analisados não podem ser compreendidos apenas como adaptações digitais de formatos tradicionais. Ao longo da pesquisa, tornou-se evidente a existência de elementos do documentário, do Jornalismo e das dinâmicas próprias das plataformas digitais. As chamadas para inscrição, interações com a audiência, preocupação com a retenção e adaptações às políticas de monetização demonstram que essas produções são concebidas desde sua origem para o ambiente do *YouTube*.

Essa característica permite compreender os vídeos como produtos nativos da lógica da plataforma. Em vez de **reproduzir formatos consolidados em outros meios, os produtores desenvolvem estratégias específicas para responder às exigências algorítmicas, econômicas e comunicacionais do ambiente digital. O resultado é uma produção documental que preserva traços do Jornalismo tradicional, mas que também incorpora práticas próprias da cultura dos criadores de conteúdo, configurando um modelo híbrido.**

Em conclusão, a pesquisa contribui para o cenário acadêmico ao propor uma sistematização de documentários jornalísticos no cenário digital, utilizando referenciais teóricos sobre o Jornalismo, a produção documental e a comunicação na internet. Por meio da construção de categorias e a identificação de padrões, o trabalho oferece uma ampliação na

compreensão de como as práticas jornalísticas são ressignificadas em ambientes digitais. Dessa forma, o estudo avança na discussão sobre produção e ética no ecossistema digital jornalístico.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Súmula nº 02, de 06 de outubro de 2010**. Regulamenta a elaboração, a apresentação e o acompanhamento de projetos de obras audiovisuais brasileiras de produção independente e revoga a Instrução Normativa nº 22, de 30 de dezembro de 2003. 2010. Disponível em: <https://sad.ancine.gov.br/consultapublica/avaliacoes>. Acesso em: 21 mar. 2025.

ALBERTINI, Caroline; PEREIRA, Ariane. Jornalismo no YouTube: uma nova prática profissional. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 19., 2018, Cascavel. **Anais [...]**. [S. l.]: Intercom, 2018. p. 1-15. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sul>. Acesso em: 21 mar. 2025.

ALECRIM, Giulia. Youtube removeu mais de 7,8 milhões de canais e 34,7 milhões de vídeos em 2020. **CNN Brasil**, 14 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/>. Acesso em: 05 mai. 2025.

ALIENAÇÃO Parental | A casa da saudade é o vazio. O AMOR QUE TU ME TINHAS - Um documentário sobre o crime de alienação parental. **YouTube**. 10 de maio de 2022. 31min13s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B9H0JadqbKo>. Acesso em: 12 mar. 2026.

ALVES, Ana Paula Branco. YouTube ultrapassa a Disney e se torna a maior empresa de mídia do mundo em 2025. **Forbes Brasil**, 11 de março de 2026. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-money/2026/03/youtube-ultrapassa-a-disney-e-se-torna-a-maior-empresa-de-midia-do-mundo-em-2025/>

AMBROISE-RENDU, Anne-Claude. **Petits récits des désordres ordinaires**. Paris: Editions Seli Arslan, 2004.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARTHES, Roland. **Essais Critiques**. Paris: Éditions De Seuil, 1964.

BATISTA, Raphaëlle. Ética e credibilidade no jornalismo: uma breve revisão dos conceitos na literatura internacional. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 20., 2022, Fortaleza. **Anais [...]**. Campinas: Galoá, 2022. p. 1-16. Disponível em: paginas.ufsc.br. Acesso em: 27 jan. 2026.

BBC News Brasil. Documentário BBC | 8 de Janeiro: o dia que abalou o Brasil. **YouTube**. 05 de julho de 2024. 1h09min44s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MxciQQRUMNk>. Acesso em: 12 mar. 2026.

BETO Ribeiro - CANAL OFICIAL. ISABELLA NARDONI COMENTADO POR BETO RIBEIRO - DESCUBRA COMO TUDO ACONTECEU - CRIME S/A. **YouTube**. 21 de setembro de 2022. 50min56s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ew5w4pbWilk>. Acesso em: 12 mar. 2026.

BILENKO, Sergiy. Compreendendo o algoritmo do YouTube Shorts: guia 2025. **Gyre**, 31 de janeiro de 2025. Disponível em: <https://gyre.pro/pt/blog/>. Acesso em: 27 jan. 2026.

BRASIL é o terceiro país com mais usuários do YouTube em 2023. **Forbes Brasil**, 10 de maio de 2023. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-tech/>. Acesso em: 02 abr. 2025.

BRASIL Paralelo. A MORTE DE MANFRED E MARÍSIA VON RICHTHOFEN | Investigação Paralela - Ep. 09. **YouTube**. 02 de dezembro de 2021. 47min33s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KP7NtgLldmc&t=169s>. Acesso em: 12 mar. 2026.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **Youtube e a Revolução Digital**. São Paulo: Aleph, 2009.

CHILLINGWORTH, Alec. Os canais do YouTube mais assistidos e com mais inscritos em 2025. **Epidemic Sound**, 06 de fevereiro de 2025. Disponível em: <https://www.epidemicsound.com/pt/>. Acesso em: 12 mar. 2026.

CHRISTOFOLETTI, Rogério. Revisão bem-vinda, mas insuficiente. **Federação Nacional dos Jornalistas**, 12 de novembro de 2007. Disponível em: <https://fenaj.org.br/>. Acesso em: 27 jan. 2026.

CÓDIGO de Ética dos Jornalistas Brasileiros. **Federação Nacional dos Jornalistas**, 04 de agosto de 2007. Disponível em: <https://fenaj.org.br/codigo-de-etica-dos-jornalistas-brasileiros/>. Acesso em: 27 jan. 2026.

COMO funcionam as diretrizes da comunidade e de conteúdo adequado para publicidade. **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/howyoutubeworks/our-policies/>. Acesso em: 12 mar. 2026.

CRIS Biazi. Documentário Sobreviventes - A história depois do Carandiru. **YouTube**. 28 de fevereiro de 2014. 26min34s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zHr2vsjOKWg>. Acesso em: 12 mar. 2026.

DEJAVITE, Fábila Angélica. O poder do fait divers no Jornalismo: humor, espetáculo e emoção. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 24., 2001, Campo Grande. **Anais [...]**. Campo Grande: Intercom, 2001. p. 1-16. Disponível em: <https://www.portcom.intercom>. Acesso em: 27 jan. 2026.

DION, Sylvie. O “fait divers” como gênero narrativo. **Letras**, n. 34, p. 123-131, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11944>. Acesso em: 27 jan. 2026.

DIRETRIZES de conteúdo adequado para publicidade. **Support Google**. Disponível em: <https://support.google.com/youtube/answer/6162278?hl=pt-br>. Acesso em: 12 mar. 2026.

FATOS Desconhecidos. Caso Sylvia Likens, o maior crime de tortura dos Estados Unidos - O Caso. **YouTube**. 14 de outubro de 2021. 15min10s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch>. Acesso em: 12 mar. 2026.

FERREIRA, Luciane Cristina de Lana; SALES JÚNIOR, Francisco das Chagas. As novas práticas do Telejornalismo: um estudo do Balanço Geral no YouTube. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE, 22., 2025, online. **Anais [...]**. [S. l.]: Intercom, 2025. p. 1-5. Disponível em: <https://sistemas.intercom.org.br/pdf/submissao/>. Acesso em: 27 jan. 2026.

FERREIRA, Vinicius Augusto Bressan. Qual o interesse do YouTube para o jornalismo? **Observatório da Imprensa**, 03 de maio de 2022. Disponível em: observatoriodaimprensa.com.br/. Acesso em: 21 mar. 2025.

FISHER, Max. **A máquina do caos**: Como as redes sociais reprogramaram nossa mente e nosso mundo. Todavia, 2023.

FNCP. CIGARRO DO CRIME - DOCUMENTÁRIO COMPLETO. **YouTube**. 14 de maio de 2020. 42min59s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sJlh7ech6m0>. Acesso em: 12 mar. 2026.

GUIMARÃES, Valéria. Primórdios da história do sensacionalismo no Brasil: os fait divers criminais. **ArtCultura**, Uberlândia, Minas Gerais, v. 16, n. 29, 9. 103-124, jul-dez, 2014. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34324/18256>. Acesso em: 27 jan. 2026.

HOSCH, William. Youtube. **Britannica**, 02 de abril de 2025. Disponível em: www.britannica.com/. Acesso em: 02 abr. 2025.

HUANG, Shengchun; YANG, Tian. Auditing Entertainment Traps on YouTube: Ho Do Recommendation Algorithms Pull Users Away from News. **Political Communication**, 2024, p. 1-20. Disponível em: <https://www.com.cuhk.edu.hk/publication/yang-journal-2024-auditing.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2026.

INVESTIGAÇÃO Criminal. O MAIOR S3RIAL KILL3R DO LITORAL PAULISTA - INVESTIGAÇÃO CRIMINAL. **YouTube**. 15 de fevereiro de 2023. 40min20s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2QdyMXRsZPI&t=37s>

JAQUELINE Guerreiro. A VERDADEIRA HISTÓRIA DE PEDRO DOM. **YouTube**. 01 de julho de 2021. 18min13s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E9UssfLATAY>. Acesso em: 12 mar. 2026.

JAUREGUI, Carolina Gabriela. “Eat it alive and swallow it whole!”: Resavoring Cannibal Holocaust as a Mockumentary. **Invisible Culture**, v. 7, p. 1-11, 2004. Disponível em: www.rochester.edu/. Acesso em: 02 abr. 2025.

JORNAL de Beltrão. DOCUMENTÁRIO JdeB | Os Crimes de Gilmar Reolon. **YouTube**. 11 de janeiro de 2023. 25min04s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HLN9oGBdtCU>. Acesso em: 12 mar. 2026.

JORNAL O Globo. A solidão das mulheres na cadeia | VIOLÊNCIA ENCARCERADA. **YouTube**. 25 de setembro de 2019. 15min48s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch>. Acesso em: 12 mar. 2026.

JU Cassini. O PIOR CASO DO CANAL +18 | Sylvia Likens. **YouTube**. 16 de fevereiro de 2023. 28min02s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WmYh1hocZ9g>. Acesso em: 12 mar. 2026.

KALIFA, Dominique. Usages du faux. Fait divers et romans criminels au XIXe siècle. **Histoire, Sciences Sociales**, n. 6, p. 1345-1362, 1992.

KALSING, Janaína. Jornalistas metrificados e a plataformação do Jornalismo. 2021. 241f. **Dissertação** (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

KAPINOS, Olha. O segredo por trás do algoritmo do YouTube e como ele impacta a visibilidade do seu conteúdo. **Air Media Tech**, 28 de março de 2024. Disponível em: <https://air.io/pt/youtube/>. Acesso em: 27 jan. 2026.

LÉVY, Pierre. **Ciberdemocracia**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

LITS, Marc. Le fait divers: un genre strictment francophone? **Semen**, n. 13, 2001. Disponível em: <https://journals.openedition.org/semen/2628>. Acesso em: 27 jan. 2026.

LOBO, Ana Cristina Oliveira. Jornalismo em vídeo para jovens: o caso da BBC News no YouTube. 126f. **Dissertação** (Mestrado Profissional em Produção Jornalística e Mercado). São Paulo, 2020.

MAGALHÃES, Williane, Qual o vídeo mais visto do Youtube? Veja ranking. **Remessa Online**, 06 de fevereiro de 2025. Disponível em: <https://www.remessaonline.com.br/>. Acesso em: 27 jan. de 2026.

MARI, Angelica. Conheça a história dos 15 anos do YouTube. **Forbes Brasil**, 13 de setembro de 2020. Disponível em: <https://forbes.com.br/principal/2020/09/>. Acesso em: 02 abr. 2025.

MATTOS, Fabrício Santos de. Plataformização da notícias e consumo de informação: tendências do jornalismo em um novo ambiente informacional. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 19., 2021, Brasília. **Anais [...]**. Campinas: Galoá, 2021. p. 1-18. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/>. Acesso em: 02 abr. 2025.

MEIRELES, Gabriela; NASCIMENTO, Maria Eduarda. O que é clickbait? Aprenda a identificar conteúdos que atraem cliques, mas frustram leitores. **Estadão**, 26 de fevereiro de 2025. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/estadao-verifica>. Acesso em: 27 jan. 2026.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. O documentário como gênero audiovisual. **Comunicação & Informação**, Goiânia, Goiás, v. 5, n. 1/2, p. 25-40, 2002. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/>. Acesso em: 02 abr. 2025.

METRÓPOLES. Jornalistas do Metrôpoles ficam presos por 24 horas em presídio de segurança máxima: veja como foi. **YouTube** 14 de junho de 2023. 25min09s. Disponível em: <https://www.youtube.com/>. Acesso em: 12 mar. 2026.

MISSÃO, Ricardo. Jornalismo no YouTube: audiência com poder de escolha e os desafios das redações na adaptação de conteúdos, retenção e engajamento. **Observatório da Imprensa**, 14 de novembro de 2024.

MISSÃO, Ricardo. Jornalismo no YouTube: como as métricas contribuem para o desempenho do conteúdo. 2024. 181f. **Dissertação** (Mestrado em Mídia e Tecnologia), Programa de Pós Graduação em Mídia e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, 2024. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/>. Acesso em: 02 abr. 2025.

NERY, João. Ética, Comunicação e Jornalismo. Entrevista com Juarez Tadeu de Paula Xavier. **PAULUS**, v. 5, n. 9, p. 119-124, jan/jul 2021. Disponível em: <https://revista.fapcom.edu.br/425>. Acesso em: 12 mar. 2026.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, São Paulo: Papirus, 2005.

NICOLETTI, Janara; FIGARO, Roseli. Plataformização do trabalho dos jornalistas: uma outra face da precarização. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 20., 2022, Fortaleza. **Anais [...]**. Fortaleza: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2022. p. 1-15.

OSSOS Perdidos. A psicopatia & crimes de John Wayne Gacy | Documentário criminal. **YouTube**. 29 de janeiro de 2024. 57min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nyeMPzGW5ds>. Acesso em: 12 mar. 2026.

PAES, Paula de Souza. Fait divers e “imigrantes”: o papel da dimensão territorial e comercial da imprensa francesa. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 16., 2018, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: SBPJor, 2018. p. 1-17.

PINTO, Manuel. Fontes jornalísticas: contributos para o mapeamento do campo. **Comunicação e Sociedade**, v. 14, n. 1-2, p. 277-294, 2000. Disponível em: <https://repositorium.uminho.pt>. Acesso em: 27 jan. 2026.

PIRON, Adam. A mancha de 100 anos de ‘Nanook of the North’. **Documentary Magazine**, 20 de outubro de 2022. Disponível em: <https://www.documentary.org/feature/100-year-stain-nanook-north>. Acesso em: 02 abr. 2025.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RECH, Ramana. Menos de 4% dos vídeos postados no YouTube geram mais de 10 mil visualizações. **Exame**, 10 de março de 2025. Disponível em: <https://exame.com/tecnologia/>. Acesso em: 12 mar. 2026.

SCHMITZ, Aldo Antonio. **Classificação das fontes de notícias**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

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

SOUSA, Angélica Silva de; OLIVEIRA, Guilherme Saramago de; ALVES, Laís Hilário. A pesquisa bibliográfica: princípios e fundamentos. **Cadernos da Fucamp**, v. 20, n. 43, p. 64-83, 2021. Disponível em: <https://revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/view/2336>. Acesso em: 12 mar. 2026.

TELLAROLI, Tais; FRISON, Thiago. A validade da notícia audiovisual no YouTube: análise das notícias sobre a prisão de Michel Temer no canal Mynews. **Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, v. 10, n. 1, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/>. Acesso em: 27 jan. 2026.

THAMI Gasparetto. Documentário: O crime do poço - Antes do Joelma #edificiojoelma #crimedopoço. **YouTube**. 14 de abril de 2022. 21min03s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yKOaTWo_Ut8. Acesso em: 12 mar. 2026.

TILIA, Caroline de. Futebol e Smart TVs Transformam Youtube na Plataforma Mais Consumida Pelos Brasileiros. **Forbes Brasil**, 10 de outubro de 2024. Disponível em: <https://forbes.com.br/>. Acesso em: 02 abr. 2025.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo volume II: a tribo jornalística - uma comunidade interpretativa transnacional**. Florianópolis: Editora Insular, 2013.

UOL Prime. Quem são os estrelas do assalto a banco no Brasil | Doc Cidade Dominada #2. **YouTube**. 1 de março de 2024. 22min45s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PToWog-CQ1M>. Acesso em: 12 mar. 2026.

VAGNER Vital. Documentário Crimes de Maio. **YouTube**. 09 de dezembro de 2012. 34min51s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-eEboklrFmU>. Acesso em: 12 mar. 2026.

VALA, Jorge. A análise de conteúdo. In: SILVA, Augusto Santos; PINTO, José Madureira (orgs.). **Metodologia das ciências sociais**. Porto: Afrontamento, 1986, p. 101-128.

WINQUES, Kérley; LONGHI, Raquel Ritter. Dos Meios às Mediações (Algorítmicas): Mediações, Recepção e Consumo em Plataformas Digitais. **Matrizes**, v. 16, n. 2, p. 151-172, 2022. Disponível em: <https://www.researchgate.net/>. Acesso em: 27 jan. 2026.

XAVIER, Cintia. **O documentário como produção jornalística**: nos limites da pesquisa experimental em trabalhos de conclusão em jornalismo. 2011. 381f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2011.

YOUTUBE user worldwide 2024, by country. **Statista**, 03 jan. 2025. Disponível em: <https://www.statista.com/forecasts/1146465/youtube-user-by-country/?srsltid=AfmBOopeXhjQkQvsLnDWvbA0T6Pdl0t8h2hz1QotKwJP37GdmUa77Ld6>. Acesso em: 02 abr. 2025.

ANEXO A - TABELA DE DOCUMENTÁRIOS

INFORMAÇÕES GERAIS			CATEGORIAS				
Número	Nome	Canal	Origem	Lógicas de Plataforma	Grau Jornalístico	Responsabilidade Ética	Tipo Narrativo
1	O MAIOR SERIAL KILLER DO LITORAL PAULISTA	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Expositivo
2	A VOVÓ DO CORREDOR DA MORTE: VELMA BARFIELD	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
3	O TERRÍVEL CASO DE SUSAN SMITH	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
4	A DOENTIA HISTÓRIA DE BENEDITO MOREIRA DE CARVALHO	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
5	A enigmática série de assassinatos na Finlândia; Hans Assmann	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
6	A psicopatia & crimes de John Wayne Gacy	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Alto	Média	Participativo
7	O CASAL ASSASSINO DE GLOUCESTER: FREDERICK E ROSEMARY WEST	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
8	O ENIGMÁTICO CASO DA CABANA DE KEDDIE	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
9	O CASO MAIS MACABRO DO BRASIL #casoscriminais	Fatos Sinistros - Por Mirla Prado	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
10	O caso Mary Bell Documentário Criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
11	O triplo assassinato no salão de Florence Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
12	O SERIAL KILLER DA FLORESTA DE MOLALLA: DAYTON LEROY ROGERS (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
13	O PERFIL CRIMINAL DE MULHERES PARRICIDAS Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Alto	Alta	Participativo
14	O BRUTAL ASSASSINATO DA FAMÍLIA CLUTTER (Documentário Criminal)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo

15	INVESTIGAÇÃO CRIMINAL - INJUSTIÇA DE MÃE	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Alta	Expositivo
16	LAMPÃO: O TORMENTO DO NORDESTE (MINI DOCUMENTÁRIO)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
17	INVESTIGAÇÃO CRIMINAL - CASO ELIZE MATSUNAGA	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Expositivo
18	INVESTIGAÇÃO CRIMINAL - COMO IDENTIFICAR PSICOPATAS	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Alta	Participativo
19	O PIOR CASO DO CANAL +18 Sylvia Likens	Ju Cassini	Independente	Sim	Médio	Baixa	Participativo
20	INVESTIGAÇÃO CRIMINAL - MANÍACO DO PARQUE	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Expositivo
21	CIGARRO DO CRIME - DOCUMENTÁRIO COMPLETO	FNCP	Institucional	Não	Alto	Alta	Participativo
22	Os irmãos necrófilos: Ibraim e Henrique Oliveira Documentário Criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
23	UM DOS CASOS MAIS BRUTAIS E MISTERIOSOS DE GOIÂNIA - FAMÍLIA MATTEUCCI	Marcos Campos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
24	O assassino do Green River: Gary Ridgway Documentário Criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
25	O SERIAL KILLER DE RILLINGTON PLACE: JOHN CHRISTIE (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
26	O caso do quarto 1046 Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
27	O triste caso de Douglas Cleaves Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
28	A OBSESSÃO DE KIPLAND KINKEL	Psicologia Criminal	Independente	Sim	Médio	Baixa	Expositivo
29	O SERIAL KILLER MELVIN DAVID REES E SUA FILOSOFIA ASSASSINA (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Alta	Participativo
30	Caso Resolvido Com Uma Reviravolta CHOCANTE: Documentário De Crime Verdadeiro	EWU em Português	Independente	Não	Médio	Média	Expositivo

31	O Médico Serial Killer Thomas Neill Cream (Documentário Criminal)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
32	O assassino de Frankford Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
33	Crueldade e descontrolo, o caso Michelle Knotek Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
34	O terrível caso de IDAHO em detalhes Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
35	CASO SUZANE VON RICHTOFEN 20 ANOS DEPOIS - INVESTIGAÇÃO CRIMINAL	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Alta	Participativo
36	Uma igreja, uma tesoura e um Assassino em Série Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
37	O SERIAL KILLER DAS TREVAS: EARLE LEONARD NELSON (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
38	O CARNICEIRO LOUCO DE KINGSBURY RUN (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
39	O massacre na loja de iogurtes Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
40	O DIABO, O CASAL E A JOVEM INOCENTE - CASO CASAL SATANISTA - INVESTIGAÇÃO CRIMINAL	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Baixa	Participativo
41	Andrei Chikatilo Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
42	ACIMA DE QUALQUER SUSPEITA - INVESTIGAÇÃO CRIMINAL	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Baixa	Expositivo
43	O M4SS4CRE DO PALÁCIO DOS PORCOS (+18) Robert Pickton Ju Cassini	Ju Cassini	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
44	A LUTA PERDIDA CONTRA O SERIAL KILLER HARRY EDWARD GREENWELL (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo

45	ELE ADMITIU OS CRIMES ACIDENTALMENTE EM UM DOCUMENTÁRIO Robert Durst	Ju Cassini	Independente	Sim	Médio	Alta	Participativo
46	O CASO BIZARRO DO CERCO DE WACO / RAMO DAVIDIANO (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
47	DANIEL ALVES - INVESTIGAÇÃO CRIMINAL	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Alta	Participativo
48	Quem são as estrelas do assalto a banco no Brasil Doc Cidade Dominada #2	UOL Prime	Institucional	Sim	Alto	Baixa	Expositivo
49	O diabólico menino dos venenos: Graham Young Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
50	O serial killer do Golden State: Joseph DeAngelo Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
51	O SERIAL KILLER QUE PERSEGUIU UMA FAMÍLIA: LARRY GENE BELL (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
52	O SERIAL KILLER GERARD JOHN SCHAEFER (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
53	O Serial Killer Randy Steven Kraft (Documentário Criminal)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
54	CASO CHAMPINHA E LIANA FRIEDENBACH - INVESTIGAÇÃO CRIMINAL	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Expositivo
55	Documentário BBC Não delete: os crimes de guerra apagados	BBC Brasil	Institucional	Sim	Alto	Alta	Participativo
56	PABLO: O PATRÃO DOS PATRÕES - DOCUMENTÁRIO RDC	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
57	A HISTÓRIA DOS C4RT&I\$ NO MÉXICO - DOCUMENTÁRIO RDC	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
58	OS MANÍACOS DE DNEPROPETROVSK (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
59	O Serial Killer Bobby Joe Long (Documentário Criminal)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo

60	UMA JOVEM VIDA CEIFADA! O CASO DE DIANA QUER! DOCUMENTÁRIO CRIME REAL	Casos de Sangue	Independente	Sim	Baixo	Média	Participativo
61	O Serial Killer do Rio Genesee: Arthur Shawcross (Documentário Criminal)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
62	O ENFERMEIRO SERIAL KILLER DE NOVA JERSEY: CHARLES CULLEN (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
63	4 chocantes casos reais de crime documentário, impossíveis de acreditar	KRIMINOLOGIA Brasil	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
64	Documentário BBC Omegle: Match com abusador	BBC News Brasil	Institucional	Sim	Alto	Alta	Expositivo
65	O serial killer Gary Heidnik Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
66	A DOENÇA VIDA DUPLA DE UM EMPRESÁRIO BEM SUCEDIDO: HERBERT BAUMEISTER	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
67	A REAL HISTÓRIA DE OPPENHEIMER - DOCUMENTÁRIO RDC	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
68	ROBERTO SÚAREZ GÓMEZ: O PRIMEIRO GRANDE REI DO PÓ - DOCUMENTÁRIO RDC	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
69	Documentário: O crime do poço - Antes do Joelma #edifíciojoelma #crimedopoço	Thami Gasparetto	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Performático
70	IVAN IV: O CZAR RUSSO - DOCUMENTÁRIO RDC	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
71	CRIME NÃO RESOLVIDO! O CASO DE JESSICA CHAMBERS! DOCUMENTÁRIO CRIME REAL	Casos de Sangue	Independente	Sim	Baixo	Média	Expositivo
72	O demônio assassino de Ratcliffe Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
73	A vovó sorridente, Nannie Doss Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo

74	UM JOVEM CASAL DE MONSTROS! O CASO DA FAMÍLIA MULLENIX! DOCUMENTÁRIO CRIME REAL	Casos de Sangue	Independente	Sim	Baixo	Média	Participativo
75	O HOMEM DO MACHADO DE NOVA ORLEANS (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
76	GRISelda BLANCO: RAINHA DA COCA E SEU IMPÉRIO - DOCUMENTÁRIO RDC	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
77	A GUERRA CASTELLAMMARESE - DOCUMENTÁRIO RDC	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
78	PENA DE MORTE PARA AMBOS! A CONCLUSÃO É CHOCANTE! DOCUMENTÁRIO CRIME REAL!	Casos de Sangue	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Participativo
79	O Assassino "Happy Face" Keith Hunter Jespersen (Documentário Criminal)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
80	MASSACRE FAMILIAR A OBSESSÃO MORTAL DE ROBERT XIE! O CASO DA FAMÍLIA LIN! DOCUMENTÁRIO CRIME REAL	Casos de Sangue	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Participativo
81	UM CASO CHOCANTE! O LADO SOMBRIO DA FAMÍLIA RELIGIOSA! DOCUMENTÁRIO CRIME REAL	Casos de Sangue	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Participativo
82	TOP 5 CASOS ONDE O AGRESSOR SE DEU MAL! (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
83	O SERIAL KILLER DO FACÃO: JUAN CORONA (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
84	O Crime por Detrás do Mata e Queima Documentário	Chantre 4 Cinema	Independente	Não	Alto	Alta	Expositivo
85	COMO CHARLES LUCKY LUCIANO ASCENDEU AO TOPO DA MÁFIA - DOCUMENTÁRIO	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
86	Em Cárcere - Documentário CDP Pinheiros II (Use fones se estiver ao Celular)	Bruno Solano	Independente	Não	Alto	Alta	Participativo

87	Carlo Gambino: O Mais Forte Mafioso - Documentário RDC	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
88	O JUDEU DA MÁFIA ITALIANA - DOCUMENTÁRIO	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
89	PATO ROCO: UM EXEMPLO PARA NÃO SER SEGUIDO - DOCUMENTÁRIO	Bacaballix	Independente	Sim	Médio	Baixa	Participativo
90	Documentário Crimes de Maio	Vagner Vital	Independente	Não	Médio	Média	Expositivo
91	O "SERIAL KILLER PROFETA" JOHN LINLEY FRAZIER (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
92	O ESTRIPADOR FRANCÊS: JOSEPH VACHER (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
93	DOCUMENTÁRIO JdeB Os Crimes de Gilmar Reolon	Jornal de Beltrão	Institucional	Não	Alto	Média	Participativo
94	Documentário BBC: Gay no Iraque	BBC News Brasil	Institucional	Sim	Alto	Alta	Participativo
95	UM ROMANCE TRÁGICO ENTRE UM MÉDICO E UMA ENFERMEIRA (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	DiaSombrio	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
96	Documentário A marca do Crime	Dione Vieira	Independente	Não	Alto	Alta	Expositivo
97	30 anos casada com um Serial Killer: B.T.K. Dennis Rader [EP. 01]	Arquivo Mistério	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
98	4 JOVENS BRUT4LM3NT3 MORTOS A F4C4D4S EM IDAHO - O MASS4CR3 NA UNIVERSIDADE DE IDAHO #discovery	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Expositivo
99	Documentário Marina: Crime sem castigo	iGEM Team USP São Carlos	Institucional	Não	Alto	Alta	Expositivo
100	Documentário BBC: Confissões de um assassino em série	BBC News Brasil	Institucional	Sim	Alto	Alta	Participativo
101	Documentário BBC: O homem que desafia a máfia italiana	BBC News Brasil	Institucional	Sim	Alto	Alta	Expositivo
102	O PRIMEIRO SERIAL KILLER DA AMÉRICA H.H. HOLMES DOCUMENTÁRIO CRIMINAL	DiaSombrio	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo

103	TINA WATSON E SUA TRÁGICA LUA DE MEL (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	DiaSombrio	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
104	O TERRÍVEL SEQUESTRO DE MARY STAUFFER A PROFESSORA (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	DiaSombrio	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
105	De Boca em Boca (Documentário Oficial)	Wagner Abreu	Independente	Não	Alto	Média	Expositivo
106	A BRASKEM PASSOU POR AQUI: A catástrofe de Maceió Documentário completo de Carlos Pronzato	Carlos Pronzato	Independente	Sim	Alto	Alta	Expositivo
107	O AMOR QUE TU ME TINHAS - Um documentário sobre o crime de alienação parental	Alienação Parental A casa da saudade é o vazio	Independente	Não	Alto	Média	Expositivo
108	O TRÁGICO ATAQUE A FAMÍLIA DE ROBIN DOAN (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	DiaSombrio	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
109	PROTESTO NÃO É CRIME! - Documentário Legendado	Observatório da Democracia e dos Direitos UNIFESP	Independente	Não	Alto	Alta	Expositivo
110	Terror em Alter do Chão (PA): A História de Mauro e Jéssica	Relato de Casos Criminais	Independente	Sim	Baixo	Média	Expositivo
111	O SERIAL KILLER DO BANHO DE ÁCIDO: JOHN GEORGE HAIGH	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
112	CASO BILLIE JO JENKINS, ADOÇÃO QUE TERMINOU EM CRIME	Freak TV	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
113	CANDELA RODRIGUEZ, O CRIME QUE ABALOU A ARGENTINA	Freak TV	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
114	O enigmático caso de Michael Rockefeller Documentário	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
115	ELE ERA OBCECADO POR ELA! O RELACIONAMENTO ABUSIVO DE EMILY LONGLEY! DOCUMENTÁRIO CRIME REAL	Casos de Sangue	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Participativo
116	Jeffrey Dahmer: O Canibal de Milwaukee - A História Completa	Bruno Henrique Perito	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo

117	O apimentado caso de CANDY MONTGOMERY. Acompanhe os detalhes deste plano terrível	Documentário Criminal	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
118	O ASSASSINO QUE MATAVA DE DENTRO DA PRISÃO: CLARENCE RAY ALLEN	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
119	O Que Aconteceu Com a Família De Al Capone?	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
120	GRAVOU a SOBRINH4 por 5 ANOS até DECIDIR não ficar mais só OLHANDO	Casos Criminais	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
121	MÁFIA NEGRA: O TERROR OCULTO DA FILADÉLFIA - DOCUMENTÁRIO RDC	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
122	A PARANOIA DE AARON ALEXIS	Psicologia Criminal	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
123	MÃE MATA FILHO DE 6 ANOS! O CASO JAMES HUTCHINSON! DOCUMENTÁRIO CRIME REAL	Casos de Sangue	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Participativo
124	DE VÍTIMA A ASSASSINA: UM RELATO DE VINGANÇA! O CASO DE SARAH MCLIN! DOCUMENTÁRIO CRIMINAL	Casos de Sangue	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Participativo
125	KAT TORRES PRESA E CONDENADA POR TRÁFICO HUMANO E EXPLORAÇÃO S3XU4L - PARTE 2 CRIME C/ BETO RIBEIRO	Beto Ribeiro - CANAL OFICIAL	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
126	ASSASSINATO BRUTAL DE MULHER GRÁVIDA! O CASO CHOCANTE DE NANCY GORCIEZ! DOCUMENTÁRIO CRIME REAL	Casos de Sangue	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Participativo
127	O maligno serial killer Glen Rogers Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
128	Brumadinho: o documentário da BBC (PARTE 1)	BBC News Brasil	Institucional	Sim	Alto	Alta	Participativo
129	Documentário BBC 8 de Janeiro: o dia que abalou o Brasil	BBC News Brasil	Institucional	Não	Alto	Alta	Participativo

130	O SERIAL KILLER CANIBAL KARL DENKE (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
131	Haxixe no Marrocos: fortuna de traficantes, pobreza de produtores	BBC News Brasil	Institucional	Não	Alto	Alta	Participativo
132	CASO CAROLINE SILVA LEE - INVESTIGAÇÃO CRIMINAL	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Alta	Expositivo
133	CASO SANDRA GOMIDE - INVESTIGAÇÃO CRIMINAL	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Expositivo
134	Kat Torres: a guru do Instagram condenada por tráfico humano e escravidão	BBC News Brasil	Institucional	Não	Alto	Alta	Participativo
135	DANÇANDO COM O DIABO: O ENIGMÁTICO CASO BIBLE JOHN (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
136	DOCUMENTÁRIO CASO EVANDRO PARTE 1 - INVESTIGAÇÃO CRIMINAL 10ª TEMPORADA	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Alta	Participativo
137	O MONSTRO QUE SE TORNOU PRESIDENTE - DOCUMENTÁRIO RDC	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
138	Os assassinatos ao luar de Texarkana Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
139	A MORTE DE MANFRED E MARÍSIA VON RICHTHOFEN Investigação Paralela - Ep. 9	Brasil Paralelo	Institucional	Sim	Médio	Média	Participativo
140	Documentário Sobreviventes - A história depois do Carandiru	Cris Biazzi	Independente	Não	Alto	Baixa	Expositivo
141	HÁ SEGREDOS POR TRÁS DA MORTE DE LADY DI? - (Documentário)	Marcos Campos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
142	A mente perversa de um STALKER: Henry Louis Wallace Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
143	REALENGO: O ATAQUE À ESCOLA TASSO DA SILVEIRA (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo

144	A VERDADEIRA HISTÓRIA DE PEDRO DOM	Jaqueline Guerreiro	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
145	Documentário BBC Os mercenários americanos por trás de assassinatos no Iêmen	BBC News Brasil	Institucional	Não	Alto	Alta	Participativo
146	O MAIOR TIR4NO DA LÍBIA - DOCUMENTÁRIO RDC	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
147	O poder das facções nos presídios VIOLÊNCIA ENCARCERADA	O Globo	Institucional	Sim	Alto	Média	Expositivo
148	Documentário: Os casos do Jornalismo Investigativo	Labcom Uniderp	Independente	Não	Alto	Alta	Expositivo
149	CASO EVANDRO	Jaqueline Guerreiro	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
150	Pioneira da descriminalização, Portugal fornece a dependentes de agulha a 'substituto' para heroína	Folha de S. Paulo	Institucional	Sim	Alto	Alta	Expositivo
151	ELE DESAFIOU A RÚSSIA - ALEXEI NAVALNY - INVESTIGAÇÃO CRIMINAL SÉRIES	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Alta	Expositivo
152	Saiu do ônibus e desapareceu. Verdade terrível descoberta apenas após 25 anos!	KRIMINOLOGIA Brasil	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
153	O PRIMEIRO SERIAL KILLER DOS EUA H. H. HOLMES	Jaqueline Guerreiro	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
154	Gegê do Mangue PCC - Primeiro Cartel da Capital - 2ª temporada - Episódio 1	UOL Prime	Institucional	Sim	Alto	Alta	Participativo
155	CASO HENRY BOREL - DOCUMENTÁRIO ESPECIAL - INVESTIGAÇÃO CRIMINAL	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Participativo
156	A solidão das mulheres na cadeia VIOLÊNCIA ENCARCERADA	Jornal O Globo	Institucional	Sim	Alto	Alta	Expositivo
157	O caso do assassino do Snapchat Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
158	Como plano milionário de roubo a banco em Araçatuba deu errado Doc Cidade Dominada #1	UOL Prime	Institucional	Não	Alto	Média	Expositivo

159	O MAIS PROCURADO DO MUNDO - DOCUMENTÁRIO RDC	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
160	Al Capone: A História do Rei da Máfia - Documentário RDC	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
161	Japão / Yakuza - máfia japonesa - verdade e mitos / Documentário @vamos_brasil	Vamos!	Independente	Não	Alto	Média	Participativo
162	A superlotação nos presídios VIOLÊNCIA ENCARCERADA	Jornal O Globo	Institucional	Sim	Alto	Alta	Expositivo
163	AQUELE FOI SEU ÚLTIMO ENCONTRO... Caso Grace Millane	Jaqueline Guerreiro	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
164	Richard Kuklinski: O Monstro da Máfia - Documentário RDC	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
165	GABRIEL KUHN E DANIEL PETRY - MORT3 ENTRE AMIGOS - CRIME S/A	Beto Ribeiro - CANAL OFICIAL	Independente	Sim	Alto	Média	Participativo
166	CORE - Coordenadoria de Recursos Especiais - Polícia Civil RJ - Police Brazil	Police Brazil	Independente	Sim	Alto	Média	Participativo
167	Documentário "Desumanidades: cinco relatos sobre violência sexual"	Museu da Pessoa	Institucional	Não	Alto	Média	Expositivo
168	Do Luto à Luta - 10 anos dos crimes de Maio, Documentário sobre as Mães de Maio	COLETIVO CINEMA DOS TRÊS	Independente	Não	Alto	Alta	Expositivo
169	Documentário: Lixo a Céu Aberto- Até Quando o Planeta Suportará Esse Crime Ambiental?	Dário Rodrigues - Produção Cultural	Independente	Não	Médio	Alta	Participativo
170	O Senhor do Sombreiro: O Homem que Conquistou o México	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
171	NARCISISMO EXTREMO - O 4SS4SS1NO (ROMANTIZADO) WADE WILSON	Marcos Campos	Independente	Sim	Médio	Baixa	Participativo
172	A FACE OCULTA DE JOE BIDEN	Brasil Paralelo	Institucional	Sim	Alto	Baixa	Participativo
173	OPERAÇÃO POLICIAL #33: ESTELIONATO MILIONÁRIO- CUMPRI MANDADO em MANSÃO DE R\$17 MILHÕES no MORUMBI	Delegado da Cunha	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo

174	DOCUMENTÁRIO - DESAFIOS ENFRENTADOS POR JORNALISTAS NA COBERTURA DE CRIMES	Ana Livia TR	Independente	Não	Alto	Alta	Participativo
175	Al Capone e Carlo Gambino - Os Chefões da Máfia - Documentário RDC	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
176	Documentário BBC: O Golpista das Férias	BBC News Brasil	Institucional	Não	Alto	Alta	Participativo
177	Realidade Violada: Débito ou Crédito PARTE 1 TecMundo	TecMundo	Institucional	Sim	Alto	Alta	Participativo
178	O SERIAL KILLER DE DAYTONA BEACH ROBERT TYRONE HAYES (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
179	Saul Klein montou esquema para mulheres caírem em armadilha Saul Klein e o Império do Abuso #1	UOL Prime	Institucional	Sim	Alto	Média	Expositivo
180	Baseado em Fatos: a legalização da Cannabis no Brasil	VICE Brasil	Institucional	Sim	Alto	Alta	Participativo
181	SUZANE VON RICHTHOFEN COMENTADO P/ BETO RIBEIRO - CRIME S/A	Beto Ribeiro - CANAL OFICIAL	Independente	Sim	Alto	Média	Participativo
182	7º PJJ - Documentário: Três crimes e uma sentença	Instituto Vladimir Herzog	Institucional	Não	Alto	Alta	Participativo
183	NICKY BARNES: O GÂNGSTER INTOCÁVEL - DOCUMENTÁRIO RDC	Reis do Crime	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
184	É possível dizer que Lula foi inocentado na Lava Jato?	BBC News Brasil	Institucional	Não	Alto	Alta	Participativo
185	A CONSTRUÇÃO DO KILLDOZER - MARVIN HEEMEYER	Psicologia Criminal	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
186	As duas tragédias de Marielle Franco	Jornal O Globo	Institucional	Sim	Alto	Alta	Expositivo
187	INVESTIGAÇÃO CRIMINAL - O MENINO MUMIFICADO	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Alta	Expositivo
188	O FOTÓGRAFO SERIAL KILLER DE MODELOS: HARVEY GLATMAN (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo

189	O assassino do Parque Colonial: Alan W. Wilmer Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
190	O assassino em série Zodíaco Documentário Criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
191	A QUEDA DO PCC	ARCO 4ª RPM	Independente	Sim	Alto	Média	Expositivo
192	Estrada para a morte: O serial killer John Norman Collins Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
193	O triplo assassinato de Morningside Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
194	ASSASSINADA POR ENGANO - CASO VITÓRIA GABRIELLY - INVESTIGAÇÃO CRIMINAL - 10ª TEMPORADA	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Participativo
195	O ASSASSINO DO ROSTINHO FELIZ (Documentário Criminal)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
196	O TERRÍVEL ATAQUE DE DYLAN ROOF	Psicologia Criminal	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
197	Carrol Edward Cole Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
198	A FAZENDA DE PORCOS DO SERIAL KILLER ROBERT PICKTON	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
199	CASO SUZANE VON RICHTHOFEN E IRMÃOS CRAVINHOS - INVESTIGAÇÃO CRIMINAL	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Expositivo
200	DOC: O ASSASSINO EM SÉRIE RICHARD RAMIREZ	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
201	O maligno serial killer Robert Lee Yates Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
202	INVESTIGAÇÃO CRIMINAL - O MONSTRO	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Expositivo
203	O JOVEM ASSASSINO DE MANHEIM TOWNSHIP: ALEC DEVON KREIDER (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo

204	PESSEGHINI - QUEM M4T0U A FAMÍLIA DA ROTA? - COMENTADO P/ BETO RIBEIRO - CRIME S/A	Beto Ribeiro - CANAL OFICIAL	Independente	Sim	Alto	Média	Participativo
205	Comparando As Penas De Morte Ao Redor Do Mundo	Fala Sério	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
206	O SERIAL KILLER DA FLORESTA NACIONAL: GARY MICHAEL HILTON (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
207	O misterioso caso das caroneiras de Santa Rosa Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
208	OS ASSASSINOS DO FORT BENNING (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
209	O MASSACRE DE COLUMBINE - ERIC HARRIS E DYLAN KLEBOLD	Psicologia Criminal	Independente	Sim	Médio	Baixa	Participativo
210	ISABELLA NARDONI COMENTADO POR BETO RIBEIRO - DESCUBRA COMO TUDO ACONTECEU - CRIME S/A	Beto Ribeiro - CANAL OFICIAL	Independente	Sim	Alto	Média	Participativo
211	O MASSACRE DE SUZANO - GUILHERME TAUCI E LUIZ HENRIQUE	Psicologia Criminal	Independente	Sim	Médio	Baixa	Expositivo
212	A GRANDE TRAGÉDIA NO CIRCO DE HARTFORD (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
213	Condenados que foram Mortos no Tribunal!	TRIBUNAL EM FOCO	Independente	Sim	Baixo	Baixa	Expositivo
214	CAPTURADO DE FORMA GENIAL Richard Ramirez Ju Cassini	Ju Cassini	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
215	DOSSIÊ MARCOLA: DE MORADOR DE RUA AO TOPO DO CRIME	Iconografia da História	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
216	O ANGUSTIANTE CASO DE DEBRA SUE VINE (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
217	ELA QUASE M4T0U SEU ASSASSINO - Documentário Criminal	XAMAU	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo

218	CASO FAMÍLIA GONÇALVES - PARTE 2 A BATALHA JURÍDICA - INVESTIGAÇÃO CRIMINAL	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Expositivo
219	O serial killer Grim Sleeper: Lonnie David Franklin Jr. Documentário Criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
220	O enigma de NYC: Dorothy Arnold Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
221	O maligno serial killer Donald Henry "Pee Wee" Gaskins Jr Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
222	CAPTURADO PORQUE DIRIGIA MAL E MORDEU FORTE DEMAIS Ted Bundy Ju Cassini	Ju Cassini	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
223	O SERIAL KILLER DE GOIÂNIA - TIAGO HENRIQUE DA ROCHA	Psicologia Criminal	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
224	INVESTIGAÇÃO CRIMINAL - ISABELLA NARDONI	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Expositivo
225	INVESTIGAÇÃO CRIMINAL - JOÃO HÉLIO	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Expositivo
226	INVESTIGAÇÃO CRIMINAL - CASO ELOÁ	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Expositivo
227	INVESTIGAÇÃO CRIMINAL - ASSASSINO EM SÉRIE	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Expositivo
228	O CASO CRIMINAL QUE INSPIROU STRANGER THINGS Os 3 de West Memphis Ju Cassini	Ju Cassini	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
229	INVESTIGAÇÃO CRIMINAL - 40 ANOS DE ÓDIO	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Expositivo
230	A MÉDICA LEGISTA COMEÇOU A CHORAR E PRECISOU PEDIR UMA PAUSA... Cherish Perrywinkle +18	Ju Cassini	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
231	DE RELIGIOSO A ASSASSINO - CASO GAMER - INVESTIGAÇÃO CRIMINAL	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Participativo
232	UM ASSASSINO DISFARÇADO DE PALHAÇO John Wayne Gacy Ju Cassini	Ju Cassini	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo

233	Uma família destruída por um stalker: Joseph Edward Duncan Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
234	O MASSACRE DE VIRGINIA TECH - SEUNG-HUI-CHO	Psicologia Criminal	Independente	Sim	Médio	Baixa	Expositivo
235	Esta criança foi condenada a pena de morte. Não VEJA se você é sensível	TRIBUNAL EM FOCO	Independente	Sim	Médio	Baixa	Participativo
236	O TRISTE E SURPREENDENTE CASO DE MDSI SANCHEZ Caso Criminal	Scarlett Marcondes	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
237	O SERIAL KILLER JOE MICHAEL ERVIN (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
238	O ESTRANGULADOR DE DAYTON (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
239	CASO FAMÍLIA GONÇALVES - PARTE 1 A INVESTIGAÇÃO, AS PROVAS - INVESTIGAÇÃO CRIMINAL	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Participativo
240	O TRISTE CASO BOBBIE JO STINNETT (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
241	O SERIAL KILLER DO GRINDR: STEPHEN PORT (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
242	O estripador de Yorkshire: Peter Sutcliffe Documentário criminal	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
243	O SERIAL KILLER CLIFFORD OLSON (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
244	INVESTIGAÇÃO CRIMINAL - ELE MATOU OS MEUS SONHOS	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Expositivo
245	JOÃO DE DEUS E ABADIÂNIA: A TRAJETÓRIA DA FÉ AOS CRIMES SEXUAIS	UOL Prime	Institucional	Sim	Alto	Alta	Expositivo
246	CASO GABRIEL FERNANDEZ	Jaqueline Guerreiro	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
247	INVESTIGAÇÃO CRIMINAL - NAMORADA CRUEL	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Expositivo

248	O ASSASSINATO DE DANIELLA PEREZ	Jaqueline Guerreiro	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
249	LAMPIÃO: O TORMENTO DO NORDESTE (MINI DOCUMENTÁRIO)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
250	INVESTIGAÇÃO CRIMINAL - CASO FAMÍLIA MARTINS	Investigação Criminal	Institucional	Sim	Alto	Média	Expositivo
251	O MASSACRE DO CINEMA DE AURORA / JAMES HOLMES (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Expositivo
252	LIANA FRIEDENBACH E FELIPE CAFFÉ COMENTADO POR BETO RIBEIRO - CRIME S/A	Beto Ribeiro - CANAL OFICIAL	Independente	Sim	Alto	Média	Participativo
253	Caso Sylvia Likens, o maior crime de tortura dos Estados Unidos - O Caso	Fatos Desconhecidos	Institucional	Sim	Médio	Média	Participativo
254	O TRISTE CASO DE MINDY SCHLOSS - Documentário Criminal	XAMAU	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
255	ELA TINHA APENAS 8 ANOS QUANDO TUDO ACONTECEU! - Documentário Criminal	XAMAU	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
256	Os Melhores Amigos SERIAL KILLERS David Alan Gore & Fred Waterfield (DOCUMENTÁRIO CRIMINAL)	Ossos Perdidos	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
257	COMO SURTIU o COMANDO VERMELHO #9	Planeta Novo	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
258	YAKUZA, PROSTITUIÇÃO E BRIGA DE GANGUES Flagrantes no bairro mais perigoso do Japão	Baka Gaijin	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo
259	AS NAMORADAS QUE MATARAM A FAMÍLIA GONÇALVES - SUZANA VON RICHTHOFEN DO ABC - CRIME S/A	Beto Ribeiro - CANAL OFICIAL	Independente	Sim	Alto	Média	Participativo
260	Como e por que o 11 de Setembro mudou os rumos do mundo 21 notícias que marcaram o século 21	BBC News Brasil	Institucional	Sim	Alto	Alta	Participativo
261	O APRESENTADOR DE TV QUE ENCOMENDAVA AS MORTES PARA TER AUDIÊNCIA	Não Adivinho	Independente	Sim	Médio	Média	Participativo

ANEXO B - POLÍTICAS E DIRETRIZES DO *YOUTUBE* EM 2025

Diretrizes de Conteúdo Adequados para Publicidade em 2025⁴⁹

Diretrizes de conteúdo adequado para publicidade

Se você fizer parte do Programa de Parcerias do YouTube, poderá compartilhar a receita de anúncios. Nosso objetivo com este artigo é ajudar você a entender quais vídeos ou Shorts do seu canal são adequados para publicidade. Os criadores de conteúdo podem usar este artigo para entender o questionário de autocertificação da plataforma e as regras específicas sobre o que pode gerar receita de publicidade, receita limitada ou nenhuma receita. Nossas políticas se aplicam a todas as partes do conteúdo, como miniatura, título, descrição e tags, seja em vídeos, Shorts ou transmissões ao vivo. [Saiba mais sobre nossas práticas recomendadas.](#)

Nossos sistemas nem sempre acertam. Por isso, é possível [solicitar uma revisão humana](#) sobre as decisões tomadas pelos sistemas automatizados.



Linguagem imprópria

Conteúdo que apresenta linguagem obscena ou vulgar no início ou durante a maior parte do vídeo pode não ser adequado para publicidade. O uso casual de linguagem obscena (como nos vídeos de música e nas músicas de apoio, de abertura/encerramento ou reproduzidas em segundo plano) não necessariamente torna o conteúdo inadequado para publicidade.

[Detalhes da política](#)



Violência

Conteúdo com foco em sangue, violência ou ferimentos não é adequado para publicidade caso seja apresentado sem um contexto adicional. Se você mostrar conteúdo violento em um contexto jornalístico, educativo, artístico ou documental, o contexto adicional é importante. Por exemplo, se um vídeo inclui notícias sobre uma situação violenta, como reportagens sobre um ataque terrorista, ele pode se qualificar para gerar receita. A violência em um vídeo de gameplay sem edição é geralmente aceitável para publicidade. No entanto, isso não se aplica a montagens com foco em violência desnecessária. Todos os jogos, realistas ou não, estão no escopo dessa política.

[Detalhes da política](#)



⁴⁹ Disponível em: <https://support.google.com/youtube/answer/6162278?hl=pt-br>

Conteúdo adulto

Vídeos que apresentam conteúdo altamente sexualizado no título ou na miniatura, ou temas altamente sexualizados, não são adequados para publicidade. Há exceções limitadas para vídeos de educação sexual não explícitos e vídeos de música. Essa política inclui vídeos reais e gerados por computador. Declarar a intenção de criar comédia não faz com que um conteúdo altamente sexualizado seja adequado para publicidade.

[Detalhes da política](#)



Conteúdo chocante

Conteúdo incômodo, repulsivo ou chocante pode não ser adequado para publicidade. Elementos chocantes não disfarçados não resultarão automaticamente na restrição da publicidade, mas o contexto é importante.

[Detalhes da política](#)



Atos nocivos e conteúdo não confiável

Conteúdo que promove comportamentos perigosos ou nocivos que resultam em sérios danos físicos, emocionais ou psicológicos não é adequado para publicidade.

[Detalhes da política](#)



Conteúdo de ódio e depreciativo

Conteúdo que incita ódio, promove discriminação, menospreza ou humilha um indivíduo ou grupo de pessoas não é adequado para publicidade. Conteúdo de comédia ou que apresenta uma sátira pode ser uma exceção. Declarar a intenção de fazer comédia não basta, e o vídeo ainda pode ser considerado como inadequado para publicidade.

[Detalhes da política](#)



Drogas recreativas e conteúdo relacionado a drogas

Um vídeo não será adequado para publicidade se ele apresentar ou promover a venda, o uso ou o abuso de drogas ilícitas, medicamentos/substâncias controladas ou outros produtos perigosos e organizações de tráfico de drogas.

[Detalhes da política](#)



Conteúdo relacionado a armas de fogo

Vídeos que focam na venda, na montagem ou no uso abusivo ou indevido de armas de fogo reais ou falsas não são adequados para publicidade.

[Detalhes da política](#)



Questões polêmicas

Questões polêmicas são temas que podem ser perturbadores para os espectadores ou estão associados a trauma ou abuso. Essa política pode ser aplicada mesmo que o conteúdo seja apenas para manifestar uma opinião.

Os tópicos abordados na política sobre questões polêmicas são abuso de crianças e adolescentes, abuso sexual contra adultos, assédio sexual, automutilação, suicídio, transtornos alimentares, violência doméstica e aborto.

[Detalhes da política](#)



Eventos sensíveis



23 de março de 2022: devido à guerra na Ucrânia, o conteúdo que explora, menospreza ou aprova a situação não está qualificado para monetização até segunda ordem. A intenção dessa atualização é esclarecer e, em alguns casos, ampliar nossas orientações relacionadas à guerra.

Um evento sensível é uma circunstância ou situação que gera um risco considerável à capacidade do Google de reduzir conteúdo insensível ou abusivo em recursos importantes/monetizados e de oferecer informações empíricas, relevantes e de alta qualidade. Durante um evento sensível, podemos tomar várias medidas para lidar com esses riscos.

Exemplos de eventos sensíveis incluem emergências civis, desastres naturais, emergências de saúde pública, terrorismo e atividades relacionadas, conflitos ou atos de violência em massa. Essa política é válida mesmo que o conteúdo não tenha imagens explícitas.

Facilitação de práticas desonestas

Conteúdo que glorifica ou promove comportamento desonesto, como trapaças e invasões de propriedades ou de computadores por conta própria ou mediante pagamento.

[Detalhes da política](#)



Conteúdo inadequado para crianças e famílias

Para gerar receita com [conteúdo para crianças](#) no YouTube, os vídeos precisam ser apropriados para um público familiar. Isso significa que os vídeos precisam seguir os [princípios de qualidade do YouTube para conteúdo infantil e para a família](#) e as [políticas do programa](#).

[Detalhes da política](#)



Conteúdo relacionado a tabaco

Conteúdo que promove tabaco ou produtos relacionados não é adequado para publicidade. Essa política se encaixa em "Atos perigosos ou nocivos" no questionário de autocertificação do YouTube Studio. Portanto, não se esqueça de conferir essa seção para receber orientações detalhadas.

[Alguns exemplos](#)



Conteúdo ofensivo e degradante

Conteúdo ofensivo ou degradante pode não ser adequado para publicidade. Essa política se encaixa em "Conteúdo de ódio e depreciativo" no questionário de autocertificação do YouTube Studio. Portanto, não se esqueça de conferir essa seção para receber orientações detalhadas.

[Alguns exemplos](#)



Definições

Criamos uma tabela de definições para ajudar a entender melhor os termos usados frequentemente nas diretrizes de conteúdo adequado para publicidade.

[Definições](#)



Todos os vídeos enviados para o YouTube precisam estar em conformidade com os [Termos de Serviço](#) e as [diretrizes da comunidade](#) da plataforma. Para gerar receita com anúncios, você precisa aderir às [políticas de monetização do YouTube](#) e do programa.

Podemos nos reservar o direito de desativar os anúncios em todo seu canal nos casos em que a maior parte do conteúdo não for adequada para anunciantes ou quando houver violações graves e repetidas das nossas políticas (por exemplo: publicação de conteúdo ofensivo, degradante ou de incitação ao ódio).

Políticas de Rentabilização em 2025⁵⁰

Políticas de Rentabilização de Canais do YouTube



15 de julho de 2025: vamos fazer uma pequena atualização à nossa Política de "Conteúdo Repetitivo" para esclarecer melhor que esta inclui conteúdo repetitivo ou produzido em massa. Também vamos mudar o nome desta política de Política de "Conteúdo Repetitivo" para Política de "Conteúdo Não Autêntico". Este tipo de conteúdo nunca foi elegível para rentabilização ao abrigo das nossas políticas existentes, que recompensam os criadores por conteúdo original e autêntico. Não vão ser feitas alterações à nossa Política de Conteúdo Reutilizado, que se aplica a conteúdo como comentários, clipes, compilações e vídeos de reação.

10 de março de 2025: estamos a melhorar o nosso processo de revisão de adequação para anúncios. Consequentemente, os vídeos sujeitos a verificações (incluindo vídeos privados) podem receber uma revisão adicional que pode ser feita por um humano. Em alguns casos, as decisões relativas à rentabilização de vídeos podem demorar até 24 horas. Esta atualização foi concebida para melhorar a precisão das decisões de rentabilização e aumentar o potencial geral de rentabilização dos canais. [Saiba mais.](#)

3 de março de 2022: devido à guerra em curso na Ucrânia, vamos pausar temporariamente a publicação de anúncios do YouTube e da Google para utilizadores localizados na Rússia. Além disso, vamos pausar o acesso a todas as funcionalidades de rentabilização (como o Apoio ao canal, o Super Chat, os Super Stickers e o merchandise) para os visitantes na Rússia. [Saiba mais.](#)

Se estiver a rentabilizar conteúdo no YouTube, é importante que o seu canal siga as Políticas de Rentabilização do YouTube. Estas incluem as políticas descritas abaixo, bem como as [Regras da Comunidade](#) do YouTube, os [Termos de Utilização](#), os [direitos de autor](#), as [Políticas de Ajuste à Autorização de Direitos](#) e as [Políticas do Programa](#).

Estas políticas aplicam-se a qualquer pessoa que faça parte do Programa de Parceiros do YouTube ou queira candidatar-se a este. As [Políticas de Rentabilização do YouTube Shorts](#) também se aplicam se estiver a rentabilizar vídeos curtos no YouTube.

Todo o conteúdo com rentabilização através de anúncios tem de cumprir as nossas [diretrizes de conteúdo adequado para publicidade](#). Para ganharem receita com as funcionalidades de financiamento pelos fãs, os novos utilizadores têm de aceitar o Módulo de Produto Comercial (MPC) antes de ativarem as funcionalidades individuais. Também tem de cumprir as [Políticas de Rentabilização de Produtos Comerciais](#) quando rentabilizar conteúdo com as funcionalidades de financiamento pelos fãs.

⁵⁰ Disponível em: <https://support.google.com/youtube/answer/1311392>

O que verificamos quando revemos o seu canal

Se estiver a [ganhar dinheiro no YouTube](#), o seu conteúdo deve ser original e "autêntico". Assim, esperamos que o seu conteúdo:

- Seja uma criação original sua. Se usar conteúdo de outra pessoa, tem de o alterar significativamente para o tornar seu.
- Não seja produzido em massa nem repetitivo. Deve ser criado para entreter e informar os visitantes, não com o objetivo único de gerar visualizações.

Os nossos revisores verificam se o seu canal e conteúdo estão de acordo com as nossas políticas. Uma vez que não conseguem verificar todos os vídeos, os revisores podem focar-se nos seguintes aspetos do canal:

- Tema principal
- Vídeos mais vistos
- Vídeos mais recentes
- Maior proporção de tempo de visualização
- Metadados dos vídeos (incluindo títulos, miniaturas e descrições)
- Secção "Acerca de" do canal

Os itens acima são apenas exemplos de conteúdo que os revisores podem avaliar. Tenha em atenção que os revisores podem verificar outros aspetos do canal para confirmar se este cumpre as nossas políticas.

Siga as Regras da Comunidade do YouTube	▼
Cumpra as Políticas do Programa	▼
Princípios de qualidade para conteúdo familiar e infantil	▼
Responsabilidade dos criadores	▼
Integridade dos criadores	▼
Como enviamos informações sobre alterações de políticas	▼
Como aplicamos as Políticas de Rentabilização do YouTube	▼
Disponibilidade limitada	▼
Retirar, ajustar, estornar ou compensar ganhos ou pagamentos	▼
Limitar a receita de anúncios dos seus vídeos	▼
Suspender a sua participação no Programa de Parceiros do YouTube	▼
Suspender ou até mesmo encerrar a sua conta do YouTube	▼

Nossas políticas

O YouTube existe para dar voz e mostrar o mundo a todas as pessoas. A liberdade de expressão é a essência da plataforma. Aqui todos os pontos de vista são bem-vindos, e temos espaço para debates.

▼ IR PARA UMA SEÇÃO

Como nossas diretrizes funcionam

Como apoiamos os criadores de conteúdo

Combate ao abuso

Como funcionam as diretrizes da comunidade e de conteúdo adequado para publicidade

Nossas políticas garantem um ambiente responsável em que espectadores, criadores e anunciantes podem confiar para continuar crescendo no YouTube.

Assim como em qualquer sistema, às vezes cometemos erros. Por isso, as [contestações](#) são uma parte importante dos nossos processos. Os criadores são notificados quando algum vídeo é removido devido a violações de políticas ou quando eles são suspensos do YPP. Eles podem contestar caso discordem da nossa decisão.

Chegar a esse equilíbrio só é possível por causa das nossas [diretrizes da comunidade](#) e [diretrizes de conteúdo adequado para publicidade](#).

Diretrizes da comunidade →

O conteúdo que viola nossas diretrizes da comunidade é sinalizado pela combinação de [detecção automática](#), usada na maioria das sinalizações, e [denúncia humana](#). Fazemos o possível para garantir que esse conteúdo não seja visto por muitas pessoas ou por ninguém antes da remoção.

Podemos abrir algumas exceções se o conteúdo tiver contexto claramente educativo, documental, científico ou artístico ([EDCA](#)), incluindo vídeos de interesse público.

Como apoiamos os criadores de conteúdo

Desde 2007, criadores que atendem aos requisitos são pagos mensalmente pelo nosso modelo de participação na receita, o [Programa de Parcerias do YouTube](#) (YPP).

Para participar do YPP, os criadores têm exigências maiores para o conteúdo que postam no YouTube. Eles precisam seguir as [políticas de monetização do YouTube](#), e nós analisamos o canal de todos que se candidatam antes de aceitá-los no YPP. Também desmonetizamos os vídeos que violam nossas diretrizes de conteúdo adequado para publicidade e suspendemos do programa os criadores que cometem ofensas recorrentes. Com esse modelo, os criadores de conteúdo têm um incentivo de longo prazo para zelar pela segurança do YouTube e cumprir as nossas políticas.



⁵¹ Disponível em: https://www.youtube.com/intl/ALL_br/howyoutubeworks/our-policies/

Também oferecemos aos criadores de conteúdo uma série de ferramentas para gerenciar o conteúdo e as comunidades:

Gestão de experiências

As diretrizes do canal ajudam os criadores de conteúdo a definir o tipo de diálogos que querem ter no canal.

Os criadores de conteúdo podem reter comentários possivelmente impróprios para analisá-los depois, ocultar pessoas específicas, bloquear determinadas palavras, atribuir privilégios de moderação e muito mais.

[Como definir as diretrizes do canal →](#)

Gestão do canal

Oferecemos uma variedade de produtos que ajudam os criadores de conteúdo a decidir como gerenciar seus canais.

[Como gerenciar posts e comentários →](#)

Recursos de privacidade e segurança

No YouTube, a privacidade e a segurança são muito importantes. Por isso, oferecemos diversas ferramentas e recursos para oferecer suporte aos criadores de conteúdo.

[Como usar as ferramentas de privacidade e segurança →](#)

Como os parceiros do YouTube trabalham com especialistas do setor para combater abusos

No YouTube, não é permitido conteúdo que tem o objetivo de exaltar, promover ou ajudar organizações criminosas, extremistas ou violentas. Consideramos vários fatores, como classificações de governos e organizações internacionais, para determinar o que constitui uma organização criminosa ou terrorista.

Também ajudamos a fundar o Global Internet Forum to Counter Terrorism ([GIFCT](#)) (link em inglês). Em parceria com outras empresas de tecnologia, o GIFCT combate o conteúdo terrorista na Web, oferecendo treinamentos e outros recursos a empresas menores com desafios similares.