



Era uma vez um crime: a linguagem documental e o gênero da ficção policial

Once Upon a Crime: The Documentary and the Crime Fiction Genre

Tatiana Helich¹
Tatiana Siciliano²
Valmir Moratelli³

Resumo

Este trabalho propõe uma reflexão sobre o gênero policial trabalhado no audiovisual a partir de elementos do documentário com as características da narrativa ficcional. Como metodologia, elementos utilizados na edição e no roteiro dos episódios da produção *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, da Netflix, produção nacional lançada em 2021, são analisados a partir de Ramos (2008), Assmann (2011), Altman (2000), Holanda (2006), Figueiredo (2013) e Tomaim (2013). A hipótese discutida é a de que os documentários policiais em formato de seriados estão utilizando vários recursos familiarizados na ficção audiovisual, auxiliados pelo processo de espetacularização do crime, em que há o deslocamento do enigma, já que trabalham com casos de ampla repercussão midiática.

Palavras-chave: Narrativa ficcional, Ficção seriada, Documentário, *Streaming*.

Abstract

This article reflects the crime genre worked in the audiovisual from documentary elements with the characteristics of fictional narrative. As methodology, elements used in the editing and script of the episodes of the production *Elize Matsunaga: era uma vez um crime*, by Netflix, a national production launched in 2021, are analyzed and described from Ramos (2008), Assmann (2011), Altman (2000), Holanda (2006), Figueiredo (2013) and Tomaim (2013). The hypothesis

¹ Doutoranda do PPGCOM da PUC-Rio. Integrante do Grupo de Pesquisa “Narrativas da vida moderna na cultura midiática – dos folhetins às séries audiovisuais”.

² Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro. Líder do Grupo de Pesquisa “Narrativas da vida moderna na cultura midiática – dos folhetins às séries audiovisuais”.

³ Doutorando do PPGCOM da PUC-Rio. Integrante do Grupo de Pesquisa “Narrativas da vida moderna na cultura midiática – dos folhetins às séries audiovisuais”.

raised is that police documentaries in serial format are using resources familiar in audiovisual fiction, aided by the process of crime spectacle, in which there is a displacement of the enigma since work with cases of wide repercussion.

Keywords: Fictional narrative, Serial fiction, Documentary, Streaming.

Introdução

O artista é livre para trabalhar embaralhando fronteiras, mas parece evidente que esse fato não impede que elas existam, inclusive por fornecerem a medida do trabalho transgressor
(Ramos, 2008, p. 25)

A lente de uma câmera digital é aberta e enquadra uma mulher loura. Uma voz masculina avisa: “Elize, a partir desse momento vou fazer seu interrogatório e gravar, tudo bem?”. Ela consente. Ele pergunta seu nome. Enquanto ela responde, há ao fundo o barulho de alguém digitando. Seu estado civil. Ela sussurra: “viúva”. O homem pede para repetir. “Viúva”. Em seguida, uma trilha sonora de suspense e o letreiro da produção. Na cena seguinte, após uma tomada aérea da penitenciária feminina de Tremembé, interior de São Paulo, a câmera mostra a agitação de repórteres e cinegrafistas à espera de Elize. Um *lettering* avisa o ano em que estamos: 2019. Um portão se abre e Elize imediatamente sai, carregando uma sacola com pertences pessoais, em direção a sua advogada, quem a abraça e a encaminha para um Volvo preto. Ouve-se a narração de uma repórter de televisão que reforça os acontecimentos: “Com o rosto descoberto, Elize Matsunaga saiu pela porta da frente e foi recebida pela advogada. A saidinha ou saída temporária é um direito concedido aos presos que estão no regime semiaberto. Cinco vezes por ano esses detentos têm direito a uma semana de liberdade. Elize nunca tinha saído da cadeia, desde que foi presa, em junho de 2012”. A câmera entra com ela no veículo. A advogada lhe diz: “Bem-vinda ao mundo, meu amor”. Ela se assusta com o assédio da imprensa. Em seguida, são recuperadas imagens de arquivo do momento em que foi presa, igualmente rodeada de *flashes* na porta da delegacia. Uma narração em *off* pergunta: “Quem é Elize Matsunaga?”.

Nas cenas seguintes, há um recorte de imagens do crime que cometera, em 2012, quando assassinou o marido, o empresário Marcos Matsunaga, com um tiro à queima-roupa e o esquartejou, colocando seus restos mortais em uma mala de viagens. Ao fundo, o áudio de repórteres da época, que a classificavam como “uma mulher fria” e “uma verdadeira história de horror”, entremeadas por cenas de Elize indo embora da penitenciária, alegre, acenando para as pessoas da calçada.

A descrição acima remete à abertura do documentário *Elize Matsunaga: Era Uma vez um Crime* (2021), produzido pela Netflix. Ao relatar um caso verídico, de um crime ocorrido em 2012,

em São Paulo, que mobilizou a imprensa nacional, o serviço de *streaming* mistura ficção com cenas reais em uma série documental com uma temporada composta de quatro episódios costurados pelo inédito relato da ré confessa. Logo na abertura, percebe-se o jogo de câmera e o trabalho de produção para recuperar os fatos reais do passado num outro olhar, não só pelo direcionamento das lentes das câmeras.

Para Fernão Pessoa Ramos (2008), conforme a epígrafe que abre este artigo, “o artista é livre para trabalhar embaralhando fronteiras”. Seguindo esta mesma lógica, interessa-nos, aqui, analisar como a narrativa ficcional empresta elementos característicos a determinados documentários de grande alcance de audiência e repercussão no país. São tramas que trazem histórias sobre crimes verídicos, revelando também o deslocamento genérico do romance policial e sua adaptabilidade para novas plataformas.

Dessa forma, neste artigo, serão entendidos os aspectos que caracterizam ficção e e documentário para, então, perceber as peculiaridades das produções audiovisuais contemporâneas que embaralham fronteiras de gênero. Optou-se como objeto de estudo a produção documental *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, percebendo a linha tênue entre ficção e documentário através de aspectos de roteiro e de edição de tal obra, tendo como suporte elementos que caracterizam narrativas audiovisuais ficcionais sobre crimes reais.

Nas produções audiovisuais contemporâneas, percebe-se também um deslocamento no eixo da busca pela verdade, característica dos romances policiais tradicionais. Se durante anos o gênero policial contou com a figura detetivesca ou do agente de polícia em busca do criminoso, nas narrativas contemporâneas, o criminoso já foi descoberto e os mistérios do crime já foram esmiuçados pela mídia, restando à trama audiovisual revelar, no andamento dos episódios, o que estava oculto na motivação do crime.

Em sua obra *Los géneros cinematográficos*, Rick Altman (2000) discorre sobre as formas pelas quais a indústria cinematográfica, a crítica e o público interferem na redefinição dos gêneros. Ao analisar teorias de Aristóteles a Ludwig Wittgenstein, Altman reflete sobre o próprio termo “gênero”, entendendo que carrega em si significados de acordo com os diferentes sujeitos que o enunciam. Entende-se, aqui, que cada época aposta num modelo mais específico para atender o mercado cinematográfico e as necessidades do indivíduo do período. Deste modo, o gênero policial apesar de poder ser reconhecido por suas convenções em conformidade com o mistério e com a busca pela verdade em relação ao crime, sofre variações de estilos narrativos a partir da época. Do

romance policial ao documentário produzido sob o ponto de vista do réu. A novidade do estilo mantém, contudo, uma estrutura de repetição semelhante que se apoia na fórmula que está em evidência naquele determinado momento com o intuito de garantir a audiência. Contudo, uma hipótese aqui destacada é a de que, quando há o esgotamento pela repetição, precisa-se recorrer ao hibridismo, para, a partir da mistura de gêneros, de convenções, criar algo novo, ou seja, repaginado.

Ao reconstruir histórias sobre crimes verídicos amplamente noticiados, as mídias apresentam determinadas informações, inclusive, fazendo-nos acompanhar os meandros dos processos investigativos e os julgamentos em tribunais. Percebe-se, assim, que as mídias funcionam como mediação da realidade, trazendo ao conhecimento do público um conjunto de dados sobre sua época ou período mais distante da história, revelando indivíduos que são heróis, vilões, vítimas e acusados, capazes de se esconder no meio das massas e de promover discursos que estimulam o consenso sobre a culpa, a punição e o dano. O objeto aqui analisado traz uma visão antagônica ao apresentar ao telespectador a versão da assassina sobre um fato já julgado e encerrado, ou seja, que não teria novidades a oferecer a não ser sua própria visão dos fatos, sua história de vida que, talvez, justificasse para a defesa da ré a motivação para execução do crime.

Cada vez mais arquivos e registros são escavados do passado e retrabalhados na atualidade a partir de restos e resíduos. Este é o caso da produção aqui analisada, que trata de um crime real, pois usa de aparatos que lhe dão tanto ares de real quanto de ficção, resgata traços das narrativas do romance policial e os retrabalha de acordo com os interesses e fatos atuais.

Se os romances policiais do século XIX ressaltavam a figura do detetive herói capaz de vencer o crime, hoje, o protagonismo das narrativas contemporâneas está em personagens imperfeitos, que podem ser corrompidos e apresentar desvios de comportamento. Inclusive, como em *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, o papel de protagonista está com a acusada de matar o marido, mostrando os motivos que a levaram a cometer o crime e o tensionamento que a série traz ao telespectador ao fazê-lo acompanhar os desdobramentos da mente e dos sentimentos de Elize durante sua vida de casada até chegar aos relatos de tudo que presenciou na infância. A sociedade não é mais a do espetáculo da punição⁴, pois há uma nova forma de entender o crime e as motivações do criminoso.

⁴ Sobre a transição do suplício para o modelo prisional com análise da vigilância e da punição na modernidade, ver Foucault (1988).

Com foco em analisar a mistura de formatos – ficção e documentário – e os deslocamentos do gênero policial, que retornam à convenção genérica e a embaralham para gerar uma nova fórmula, primeiro entenderemos a classificação do que é ficção e do que é documentário para, então, perceber como um formato pode influenciar e se mesclar ao outro. Ao mesmo tempo, percorreremos a trajetória do gênero policial, entendendo sua fórmula criada no século XIX e a transformação na contemporaneidade, incluindo a facilidade de deslocamento para novas plataformas de exibição, como o streaming.

O boom de documentários

Professora alemã de estudos literários, Aleida Assmann (2011, p. 221) diz que “a relação de uma época com seu passado repousa em grande parte sobre a relação dela com as mídias da memória cultural”. Visando à satisfação do desejo dos consumidores por reviver fatos marcantes da história, a memória alimenta a Indústria Cultural. Segundo o historiador Cássio dos Santos Tomaim (2013), é neste contexto que o documentário se aproxima de seu público, sempre ávido por rever em detalhes minuciosos algum episódio ou tema de seu interesse particular. Assim, os fatos e acontecimentos políticos, sociais e cotidianos podem se transformar em mercadorias, deste modo o documentário também deve ser entendido como um produto dessa indústria.

(...) Recentemente temos acompanhado um “boom do documentário”, mais precisamente a partir de 2002 quando este tipo de cinema conquistou novas plateias, atraiu novos e experientes realizadores e diversificou-se esteticamente. Não podemos afirmar que a crescente produção contemporânea de documentários seja consequência do “boom da memória”, entretanto, é inquestionável a atração que uma significativa parte dos documentaristas tem pelo tema da memória. (2013, p. 12-13).

Não é nosso intuito aqui propor a retomada de um debate sobre a memória, que atravessa a teoria do cinema e das ciências sociais, entretanto é importante interpretar a singularidade do documentário que, ao contrário da ficção, está mais explicitamente relacionado à memória, à produção de sentidos sobre a realidade e a revisita a personagens e fatos históricos, mesmo que existam documentários que vão se dedicar à retomada da memória e ficções que trazem em seu eixo essa convocação a personagens e fatos passados. Ainda assim, frisa-se, o documentário também é um ato de narrar. Logo, recorrendo a Paul Ricoeur (2010), se o ato de narrar é uma possibilidade de enxergar o mundo a partir das experiências humanas, este ato é dotado de

subjetividades e atravessamentos que permitem fazer uso de recursos de ficcionalização.

Com a popularização do *streaming*, assiste-se a uma maior oferta de produções audiovisuais e a uma alteração no formato comportamental de assistir a elas – incluindo os documentários. Ramos (2008, p.11) defende que “a hora do documentário finalmente chegou. Gênero marginal que atravessa a história do cinema, sempre apareceu como vítima da discriminação ideológica, que favorecia a ficção”. Para o autor, o documentário acaba legitimando determinado discurso sobre uma versão do real ao trabalhar muitas das vezes com documentos, pessoas reais e não atores, imagens de arquivo com trechos de reportagens televisivas, múltiplos olhares para o personagem etc., o que atrai a atenção do público.

Bill Nichols (2016, p. 47) explica que o documentário “não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo que vivemos”, representa uma determinada visão de mundo. Afinal, nas palavras de Nichols, os documentaristas com seus filmes desejam “nos envolver nas questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos” (idem, p. 20). O autor ressalta que alguns cineastas vão reforçar a singularidade da obra a partir de sua lente de leitura do mundo “vemos o mundo que compartilhamos como se filtrado por uma percepção individual dele” (ibidem). De todo modo, o documentário se torna “um veículo de expressão” que direciona a atenção para o mundo vivido, do mesmo modo que fazem os cineastas que trabalham com ficção.

De acordo com Comolli (2008), o documentário não teria outra escolha a não ser se fundar “sob o risco do real”, isso é, em diálogo e em relação com o mundo. Assim, o documentário tem a possibilidade de se ocupar das fissuras do real, isso é, de tudo que resiste, que é resto e resíduo. Comolli (2008) utiliza o conceito de *auto-mise-en-scène*, de Claudine de France (1999), para explicar como processos ou pessoas se apresentam ao cineasta revelando suas particularidades em lidar com o registro. Assim, durante a produção de um documentário, não é apenas a visão do cineasta que orienta a construção de um sentido, mas a soma do olhar dele com a do mundo que se apresenta, dos indivíduos, dos objetos, dos espectadores.

Ao tratar da relação do documentário com a ficção, Comolli (2008) não se detém às demarcações rígidas entre os formatos, mas explicita as potências documentais, em que o documentário se fortalece em sua “própria dificuldade, naquilo, precisamente, que o real não lhe permite o prazer de esquecer, a que o mundo o pressiona, ou seja, que é se atirando com ele que esse cinema se fabrica” (p. 148). Assim, para o autor, é no confronto com o outro, com a *mise-en-*

scène do outro, que está a dinâmica do documentário. É a partir disso que se estabelecem os acessos aos restos, rastros e resíduos do real, que se tornam visíveis aos espectadores, aos personagens e aos cineastas.

Para o documentarista João Moreira Salles (2005), não importa se o filme é de ficção ou não-ficção, pois toda produção audiovisual é um documento. Afinal, para o documentarista, “a realidade que interessa é aquela construída pela imaginação autoral” (p. 5). Para ele, “o que faz de um filme ser documentário é a maneira como olhamos para ele” (ibidem).

Ao trazer como eixo principal a perspectiva de réus de casos conhecidos, os documentários possibilitam um novo olhar para o crime corrente. A visibilidade promovida por produções contemporâneas sobre a figura da vítima e do criminoso transformam-nos em personagens de uma história narrada em capítulos (MATOS, 2019). “Se o crime ganha destaque na mídia e garante bons índices de audiência para os canais de TV, acompanharemos pela tela toda a trajetória de vida do criminoso e da vítima, o depoimento de seus familiares e colegas sobre curiosidades dos envolvidos” (2019, p. 147). Em virtude da repercussão midiática, utiliza-se casos reais para produções audiovisuais sejam documentários ou ficções.

De um lado da discussão, tem-se o formato seriado, em que a série é definida pelo limite do arco dramático, que extrapola uma temporada (MUNGIOLI e PELEGRINI, 2013) ou se limita a ser resolvido em um mesmo episódio. Umberto Eco (1989) ressalta que os processos de serialização sempre estiveram presentes na tradição da produção artística e que, diante das produções massivas contemporâneas, é preciso estar atento a um tipo de obra que, à primeira vista, não se assemelha a qualquer outra coisa. As séries – ou seriados – são produtos feitos para durarem mais tempo que uma novela ou minissérie, sendo divididas em episódios e temporadas com intervalos de exibição.

Na outra ponta do debate, tem-se o formato do filme documentário, em que “o que faz um filme ser um documentário é a maneira como olhamos para ele; em princípio, tudo pode ou não ser documentário, dependendo do ponto de vista do espectador” (SALLES, 2005, p. 7). Na fronteira entre ficção e documentário, João Moreira Salles lembra uma frase proferida certa vez pelo cineasta francês Jean-Luc Godard sobre as produções audiovisuais: “Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, assim como todos os grandes documentários tendem à ficção [...]. E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho” (Ibidem).

Aqui, entende-se o documentário como um produto que não pretende reproduzir o real,

mas falar sobre ele, o que cria uma ponte com a narrativa ficcional que se inspira, muitas vezes, na realidade para interpretar e criar situações. No embaralhamento dos gêneros e formatos, concentremo-nos na série *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*. A seguir, a tabela com a descrição do objeto de análise.

Produção / ano de lançamento	Streaming / país	Episódios / duração	Sinopse curta
<i>Elize Matsunaga: Era uma vez um crime</i>	Netflix	4 episódios	Em um crime que chocou o Brasil, Elize Matsunaga mata e esquarteja o marido. Agora, ela dá sua primeira entrevista nesta série documental que explora o caso.
2021	Brasil	50min cada	

Tabela 1: Descrição da produção audiovisual em análise.

Documentário seriado

Um fenômeno que ganha força no mercado audiovisual mundial é a serialização dos documentários. Quando se fala em narrativas ficcionais, percebe-se que estas atendem a um conjunto de regras que permitem contar uma só história de forma sequencial – em episódios ou em capítulos. As mesmas “emprestam” artifícios para o que chamaremos aqui de “documentários seriados”. Ou seja, aqueles que não são comportados num só episódio ou produto fílmico, mas desdobrados em sequências interligadas em construção previamente pensada como série televisiva, tendo no gancho narrativo uma forma de prender o telespectador para a continuidade da trama.

Em *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, não apenas ficam evidentes questões técnicas trazidas pela mistura de gêneros ficcional e documental, como também se faz necessário colocar que, como efeito dessa temática policialesca, num primeiro momento chama a atenção a questão da espetacularização de crimes, já debatida em vários trabalhos críticos. Para Sibilía (2008), o fenômeno reforça o que ela classifica de tirania da intimidade, onde os espectadores acompanham os detalhes mais íntimos da barbárie em formato de entretenimento.

A cultura da visibilidade acaba promovendo a espetacularização da vida cotidiana explorada no campo da narrativa ficcional. Os criminosos – tais como as vítimas, alvo das produções audiovisuais –, se tornam foco de uma extensa biografia em doses de jornalismo diário, ao ponto de transformá-los em “celebridades do crime” (MATOS, 2019). A intimidade do crime, inserida no contexto da violência urbana tão arreigada na sociedade brasileira, se torna espetáculo a ser conferido de perto, ganhando caráter de entretenimento.

Apesar do tema do crime-espetáculo não ser novidade, conforme nos mostra Vanessa Schwartz (2004) ao tratar do gosto do público pela realidade “nua e crua” na Paris no fim de século, pois a indústria já era emergente com o advento da imprensa, percebe-se, hoje, crescente investimento nesse tipo de produção sobre crimes reais. Ao longo do tempo, as narrativas sobre crimes, os romances policiais, se transformam e se adaptam às novas demandas da sociedade, do mercado e da indústria do entretenimento, inclusive deslizando para diferentes plataformas, como os serviços de streaming.

No século XIX, difundidas pelos folhetins, as narrativas criminais traziam a desenvoltura e a inteligência lógica-racional do detetive na descoberta do criminoso, restaurando a paz para a sociedade com a prisão do culpado. O enigma estava no jogo entre a sagacidade do criminoso de se esconder e a racionalidade dedutiva do detetive de achá-lo através da análise de pistas e rastros que apenas o detetive era capaz de desvendar. No século XX, a fórmula genérica do criminoso, detetive e vítima permanece, contudo, o detetive não é mais a figura isolada que trabalha por *hobby*. Ele passa a fazer parte da corporação policial, precisa trabalhar em equipe e começa a mostrar seu lado humano, suas falhas, suas dificuldades em lidar com os colegas e com a família etc. Após o século XX, a literatura do crime também será mais realista no trato do assassino, sendo mais sensível ao ambiente em que ocorre e trazendo o ponto de vista deste para a narrativa.

No caso da produção analisada neste trabalho, Elize Matsunaga em determinado momento do primeiro episódio diz: “Eu sei que tem pessoas que compreendem o que aconteceu e sei que tem pessoas que me abominam. Sei que tem pessoas que me julgam. E tudo bem, é a opinião delas”. Observemos como a fala da protagonista que a verdade pouco importa, mais importante é sua interpretação pessoal, independentemente do que o telespectador possa ter de conclusão.

Neste caso, mais do que descobrir o enigma do crime, busca-se cada vez mais revelar a complexidade da mente e do comportamento humano e, como Sandra Reimão (2005, p. 40) defende, podemos, a partir da narrativa analisada, entender que o crime é contornado por “uma tessitura de culpas e omissões”, em que nem sempre o/a detetive, a equipe policial/os advogados da vítima e do acusado vão chegar a uma solução. Mesmo em situações em que o acusado confessa o crime, é comum, como em *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, resgatar a história e deslocar o enigma para a percepção da ré sobre o caso, inclusive, tornando a vítima culpada pelo próprio assassinato. Culpada, Elize justifica seu ato ao relatar para o telespectador que, por trás da vida de princesa que levava, sofria com as traições e violência do marido.

Nesta produção, percebe-se a flexibilidade na construção narrativa que permite romper “com a voz autoritária do documentário clássico, que dá ideia de uma realidade objetiva dentro de uma linearidade de começo, meio e fim.” (HOLANDA, 2006, p. 9). Um documentário não deixa de ser documentário por aportar em esquemáticas sequências seriadas. Contudo, percebe-se como este tipo de produção reforça o modelo pelo qual a narrativa ficcional serve de inspiração para diversos formatos audiovisuais. Tratando especificamente de produções baseadas em narrativas seriadas, Eco afirma que:

(...) na série, o leitor acredita que desfruta da novidade da história enquanto, de fato, distrai-se seguindo um esquema narrativo constante e fica satisfeito ao encontrar um personagem conhecido, com seus tiques, suas frases feitas, suas técnicas para solucionar problemas. (1989, p. 123).

Categorização

Em *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, o telespectador acompanha a trajetória de Elize, conhece sua vida antes de casar-se com Marcos Matsunaga e o que viveu ao lado do marido. Como dito por Eco (1989), em cada episódio da série analisada, o telespectador descobre um pouco mais sobre a personagem já conhecida e vai desvendando o mistério através dos depoimentos de amigos e familiares que também são recorrentes na narrativa. Estas categorias de ficções audiovisuais, entretanto, são embaralhadas pela reclassificação que as próprias produtoras fazem com seus produtos.

Ao se procurar por “documentários” na Netflix, encontramos várias produções que atendem ao formato de apenas um único episódio. As demais, com sequências de uma temporada, são encaixadas na categoria “série”. Esta confusão classificatória permite supor que, para as plataformas de streaming, novas significações surgem no momento em que a oferta de produções aumenta.

Se por um lado há uma crescente invisibilidade das fronteiras entre formatos, por outro há nítida separação no que tange ao conteúdo. Na ficção seriada, não há pretensão de trazer relatos reais; enquanto que no documentário seriado, tal como em documentários unitários, espera-se que haja conformidade com fatos reais. Há ainda o “docudrama”, termo que se associa a “docuficção”, para designar uma produção audiovisual que se situa com elementos da ficção e do documentário. Neste caso, é importante fazer uma separação: o documentário seriado não apresenta encenação de fatos, com utilização de recursos dramáticos gerais – tais como atores e

cenários fictícios. Ao contrário, sua força está em manter a veracidade dos fatos narrados, utilizando como fontes os documentos originais, pessoas envolvidas no caso e relatos com o mínimo de atravessamentos de interferência da criação artística. “A estética realista adotada pelo seriado, sobre os novos registros do realismo estético, define a encenação da operação investigativa” (MATOS, 2019, p. 148).

O documentário seriado se assemelha a um traçado original da narrativa ficcional a partir do momento em que segue um roteiro elaborado nas nuances de suspense, principalmente em caso de temáticas policiais, posicionando – e não criando – o clímax da história em determinado ponto da narrativa e levando o telespectador a querer acompanhar o desenrolar da narrativa no próximo episódio. Acrescentam-se a isso os elementos sonoros, como música de suspense e a centralização de um protagonista. É em torno de uma mesma figura que a história será contada. Em alguns momentos, há uma repetição de informação entre os episódios, para retomar temas ou detalhes necessários que sejam evidentes ao longo da trama. Assim, ressalta-se “o caráter de transformação que a narrativa pode ter em relação aos indivíduos. Está relacionado a esse fato o conhecimento que ela veicula, uma espécie de conhecimento de si, de suas paixões e sentimentos” (GAI, 2009, p. 144).

Percebe-se diversos desses elementos, mencionados anteriormente, em documentários investigativos que convergem com o jornalismo ao tratar do mundo, dos acontecimentos, dos fatos, para a partir deles elaborar as narrativas filmadas. De acordo com Comolli (2008), o documentário se separa do jornalismo no momento em que não dissimula essas narrativas, mas as reafirma ao reescrever os acontecimentos de uma forma declarada.

No documentário *The Thin Blue Line* (1988), escrito e dirigido por Errol Morris, um homem é condenado à morte pelo assassinato de um policial. Contudo, ao longo do documentário, as várias nuances de suspense deixam evidentes as dúvidas da investigação sobre o verdadeiro culpado. Com depoimentos dos envolvidos no caso e com reconstituições, a obra audiovisual cria uma edição valorizando as múltiplas versões de uma mesma história, mostrando os dilemas de um julgamento. Um dos recursos ficcionais usados na edição foi a imagem de um relógio para marcar a passagem das horas enquanto o acusado Adams era pressionado a confessar o crime. Outro exemplo de elemento ficcional usado neste documentário foi no momento de depoimento de uma testemunha-chave contra o acusado, em que Morris enfraquece a declaração ao optar por cortar

para cenas de uma série de filmes sobre Boston Blackie⁵, um ladrão que se torna justiceiro. Para Nichols (2016), ao sobrepôr a ficção ao testemunho “Morris dá voz a um ponto de vista que, embora tácito e indireto, fica difícil de ignorar” (p. 79).

O documentário de Morris trabalha com a reconstituição para explorar o que poderia ter acontecido e não necessariamente o que de fato ocorreu, pois explora a memória pessoal, em que cada um dos envolvidos lembrava de algo diferente dependendo de sua situação (Nichols, 2016). Com isso, caso de Randall está mais ligado à política do que à justiça, já que não é cumprida a premissa de que todo indivíduo é inocente até que provem o contrário e para evidenciar isso, o documentário conta com diversos elementos ficcionais em sua estrutura narrativa.

Assim também o documentário seriado precisa ter recortes que interliguem cenas e cruzem a narrativa de forma original, sem perder o fio condutor, bem como ocorre também nas demais produções audiovisuais. Mesmo ao interpor depoimentos, relatos de especialistas e reprodução de imagens de arquivo, a edição do documentário se assemelha a de uma série, pois mantém um ritmo intenso de informações que conduzem a narrativa para um linear crescente de acontecimentos. Em *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, enquanto a protagonista conta sua versão dos fatos, imagens de arquivo de câmeras de vigilância bem como as gravações policiais da época do assassinato são retomadas, possibilitando ao telespectador relembrar o caso, mas agora, ouvindo a versão da ré.

A forma narrativa propõe uma linearidade que, a critério do roteiro, pode ser quebrada para enaltecer um fato ou experiência a deve ser dada como importante ao espectador. Isso ocorre na ficção como ferramenta de coesão, ou unidade lógica para o que está sendo proposto. No documentário não é diferente. Um depoimento é inserido para reforçar uma contradição ou enaltecer uma linha de raciocínio, mantendo uma constância de fatos rumo ao clímax. A intriga e a reviravolta constituem todo fio narrativo, independente do gênero, a fim de manter o interesse de quem assiste:

É só na intriga que a ação tem um contorno, um limite (...) e, conseqüentemente uma extensão (...). É certo que esta extensão só pode ser temporal: a reviravolta leva tempo. Mas é o tempo da obra, não o tempo dos acontecimentos do mundo (...). As qualificações éticas vêm do real. O que depende da imitação ou da representação é a exigência lógica de coerência. (RICOEUR, 2010, p. 70-84).

⁵ Criado pelo autor Jack Boyle, o personagem Boston Blackie é um ladrão de jóias que se torna detetive. As histórias do justiceiro já ganharam adaptações para filmes, rádio e séries televisivas.

Seguindo a lógica da coerência, é importante que cada episódio termine com um *plot twist*, ou seja com um fato novo a ser relevado, que promova surpresa e cause curiosidade para que se acompanhe imediatamente seus desdobramentos no próximo episódio. Este recurso, muito utilizado em séries, mantém aceso o interesse do espectador, condicionado à prática de *binge-watching* (SACCOMORI, 2016) – ou assistir a vários episódios interligados em sequência.

Recursos de hibridização

Em *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, o subtítulo já sugere uma mistura de elementos de gêneros diferentes. “Era uma vez” remete ao mundo de fantasia dos contos de fadas, ao primeiro contato com o começo de uma história ficcional criada em tempo e espaço contrários ao que o telespectador se encontra. Porém vamos além, pois também identificamos recursos familiarizados na ficção narrativa e que passam a ser utilizados de forma híbrida na linguagem documental seriada. Vale lembrar que alguns desses elementos também podem ser encontrados em documentários, porém são mais característicos da ficção e por isso listamos aqui. São eles: 1. A força no personagem central – seja ele vítima de um crime bárbaro ou o autor do crime.; 2. A jornada do herói⁶ atravessa a narrativa sendo o fio condutor principal⁷; 3. *Plot twist* ao final de cada episódio, recurso narrativo muito utilizado na ficção seriada e até entre viradas de capítulos das telenovelas, serve de “gancho” entre os episódios; 4. Abundância do uso da trilha sonora para o suspense, afim de ambientar ação mais dramática; 5. Proposital repetição de informação narrativa; 6. Confronto entre protagonista e antagonista; 7. A aproximação do desfecho é realçada pela atuação e confronto desses antagonistas, tão essenciais em narrativas ficcionais, pois só na conclusão se atinge o clímax; 8. O arco dramático pressupõe início, meio e fim, porém, o embaralhamento de situações pode variar em seu arco narrativo. 9. Pensar a cenografia na qual os depoimentos se inserem, reafirmando o cuidado estético de ambientação, tão característico das narrativas ficcionais. Ao listar esses elementos comuns às produções audiovisuais sejam elas documentais ou ficcionais, torna-se melhor exposto nosso argumento de que apesar de percorrerem caminhos narrativos semelhantes, é facilmente possível a hibridização de formatos mais ou menos característicos de

⁶ Termo cunhado por Joseph Campbell em *O herói de mil faces* (1997) para discutir a estrutura dos mitos. Christopher Vogler apoiado no trabalho de Campbell difunde os percursos do herói nas narrativas em *A jornada do escritor* (1997).

⁷ Vale ressaltar que *Nanook do Norte* (1922), de Robert Flaherty, é considerado o filme que inaugura o gênero documentário e também evidencia o personagem Nanook como fio condutor da narrativa.

cada gênero, visto que a tradição do documentário está enraizada na “capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade”, conforme defende Bill Nichols (2016, p. 20). Esta impressão não necessariamente está isenta de elementos ficcionais.

Utilizaremos como referência a descrição dos episódios da produção audiovisual, disponível na Netflix. A partir de suas leituras e de se ter assistido aos episódios, percebe-se como o arco dramático é costurado para apresentar um modelo ficcional de descrição dos fatos a partir do ponto de vista da protagonista assassina.

Episódio	Título	Descrição
1	Estado civil: viúva	Em liberdade provisória, Elize fala sobre o relacionamento complicado com Marcos, e pessoas próximas relatam as repercussões do crime.
2	Uma vida de princesa	Será que foi um assassinato premeditado? Elize fala sobre as acusações da promotoria e a análise minuciosa do motivo e da confissão do crime.
3	A infeliz ideia de Elize	A infeliz ideia de Elize – Elize conta o que estava pensando quando decidiu esquartejar o corpo de Marcos, e seu advogado explica a estratégia usada para influenciar a opinião pública.
4	Os ecos do crime	Elize fala sobre as dificuldades da infância e se lembra do último dia do julgamento, quando o juiz decretou uma sentença surpreendente.

Tabela 2 – *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime* em quatro episódios.

Ao retornar ao ano de 2012, quando Marcos Kitano Matsunaga, herdeiro da empresa de alimentos Yoki, foi morto e esquartejado pela companheira, a produção audiovisual inicia pelo fato consumado e conhecido nacionalmente. Elize foi condenada a 19 anos, 11 meses e um dia de reclusão. O arco dramático se situa nos desdobramentos do caso policial (o relato do esquartejamento). O clímax de cada episódio está em situar a narrativa nas reviravoltas do ponto de vista da ré, num depoimento inédito sobre os acontecimentos, apresentando seu ponto de vista sobre a história.

Apesar de acompanhar a versão de Elize sobre os fatos, é somente no quarto e último episódio que surge uma Elize de origem pobre, vítima de abuso, que não via a hora de sair de Chopinzinho, cidade do interior paranaense. Sob o rótulo constante de “vida de princesa”, Elize descortina a vida “difícil” que tinha com Marcos. As infidelidades do marido, brigas intensas e o interesse por armas de caça se tornam elementos instigantes para que o roteiro se aproprie de uma história real e reorganize os fatos para prender a atenção do telespectador.

É importante frisar que este tipo de narrativa – que tenta romantizar o crime passiona⁸ –

⁸ É importante problematizar o termo “crime passiona”, já que este remete a algo sentimental, caloroso, intenso; e

traz à discussão a naturalização da violência, já que é recorrente que determinados crimes ocorram atravessados por sentimentos adversos, separação, ruptura abrupta da relação, traições etc. Ao longo do documentário não se propõe inocentar a protagonista, mas mostrar como a opinião pública foi influenciada por um discurso unilateral de grande impacto, sem discorrer sobre o que poderia ter levado a assassina a cometer tal violência.

Agora quem conta a história é a própria acusada. Na produção, Elize Matsunaga é ré confessa do crime relatado, entretanto, sua entrevista inédita propõe uma releitura dos fatos tão narradas à exaustão pela imprensa. Neste caso, a trama policial desliza o enigma para a perspectiva da acusada em relatar os motivos que a levaram a cometer o crime – sem qualquer possibilidade de contrapor seu depoimento ao da vítima, visto que ela fora assassinada. Dessa forma, o enigma está em descobrir mais sobre as motivações da personagem capaz de cometer o assassinato e de que forma os sentimentos ocultos atuam sua culpa.

Manter a informação sobre a origem, infância e traumas de Elize distante do telespectador desde o começo – o que só vem no último episódio – é uma opção do roteiro e da edição, para segurar a temperatura da narrativa. Isso porque o elemento surpresa não é a autoria do crime, posto que desde o começo se sabe que Elize é culpada, julgada e condenada pelo crime. Resta aos primeiros episódios trazerem detalhes da investigação, um ou outro dado que não foi tão explorado pela mídia ou mesmo que caiu no esquecimento como estratégia de proximidade com o telespectador.

Em *Love and knowledge* (1989), Alison Jaggar examina de que maneira os valores dominantes estão implícitos em reações conceituadas como pré-culturais, espontâneas, em “nossas assim chamadas respostas viscerais”. Para a autora, as pessoas nem sempre experimentam as emoções convencionalmente aceitáveis. A história, que para a Justiça teve um desfecho, termina apresentando novos olhares sobre a investigação e abrindo possibilidades para desdobramentos narrativos futuros, pois desmonta o lado racional do telespectador frente ao crime e o aproxima da dor de Elize na infância, na adolescência e também após a queda do véu de “vida de princesa” que levava junto ao marido.

A emoção e o suspense dominam a narrativa aferindo um grau de tensão com as lembranças da vida cotidiana e, no final, os atos sofridos por Elize aparecem como possíveis atenuantes para a

pena ainda em cumprimento. Este tipo de produção desdobra a narrativa em vários episódios de uma mesma temporada, afim de garantir audiência estendida e a fidelidade do telespectador.

Pela criação de realidades não-factuais, ou mesmo inventadas, a narrativa “vem mostrando, há tempo, que a realidade é uma construção e que há sempre um observador implicado a interferir na determinação de uma verdade, fatores que a ciência nem sempre enfatizou” (GAI, 2009, p. 144). Dessa forma, o espectador, ainda que conheça o desfecho da história real, se envolve e torce pelo reconhecimento de justiça perante a linha condutora que se impregna de elementos ficcionais – para ludibriar, entreter e iludir.

Crime na ficção

Ao analisar a produção sobre um caso real, percebe-se a história do crime e a do inquérito policial como duas vertentes que estão na base do romance policial. Por terem seus enredos ocorrendo na cidade e serem frutos de histórias verídicas, tramas policiais proporcionam troca de realidades e são a entrada no universo de horrores que intriga o público, pois trazem a ideia de que até no homem mais virtuoso existe a possibilidade de praticar o crime:

Ali está um homem morto, constata-se que houve crime; a morte é um mistério e a busca do criminoso opera-se nos termos de um problema; a imaginação e a lógica desdobram-se, então, nessa capacidade de nos prender ao drama, esquecidos de tudo o mais. Durante algumas horas é aquele o nosso mundo, o do romance policial, e quando chega o desfecho, voltamos ao natural ainda um pouco assustados como no despertar após um pesadelo. E porque dispõe de tanta vitalidade, a projeção do romance policial é enorme em toda parte, sendo cultivado e estimulado, com mais fins requintes de sensibilidade, do que o próprio romance literário. (LINS, 1954, p. 12).

Com o aumento da descrença do indivíduo, principalmente a partir do século XX, as fronteiras entre realidade e ficção no romance policial de enigma são colocadas à prova. O crime na ficção *noir* “vai deixando de ser algo que ocorre no mundo exterior e precisa ser investigado para que se atinja a verdade, para confundir-se com a própria pretensão de se esclarecer a verdade através do ato de narrar” (FIGUEIREDO, 2013, p. 7). É com este impasse da veracidade dos fatos que se constrói a trama policial: “Privilegiam-se situações que põem em evidência a dificuldade de definir os princípios a partir dos quais culpas e responsabilidades seriam claramente estabelecidas” (2013, p. 8).

Quem está dizendo a verdade? Existiria uma verdade única final? Se no século XIX o leitor

dos folhetins não desconfiava da veracidade dos detetives lógicos, que tinham as soluções do enigma como verdades indiscutíveis, hoje, os detetives mesmo diante de um conjunto de indícios não apresentam uma verdade final. Em muitos casos, há uma interpretação que está entre tantas possíveis, mostrando erros e acertos do homem comum diante da complexidade dos fatos. Para o telespectador da Netflix, para ficar na análise do objeto aqui estudado, há a desconfiança na apresentação das múltiplas versões dos fatos. A descoberta da verdade é deslocada do “quem matou, como matou” para a revelação da culpada sobre os motivos para o crime.

Ao analisar as poéticas do cinema em *A fábula cinematográfica*, Rancière (2013) explica sobre a capacidade de fabular para se construir como narrativa. Assim, narrativas que fabulam um romance com acontecimentos reais, isso é, que trabalham na linha tênue entre ficção e documentário, apontam em sua trama e a partir de sua protagonista que “fingere”, como atesta Rancière, “não quer dizer, em primeiro lugar fingir, mas forjar” (2013, p. 160). Afinal, estaria Elize encenando/forjando para conseguir reduzir sua pena? Uma ficção forja e é forjada pela experiência humana e por isso nos faz passear pelos bosques da imaginação, como destaca Eco em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1985).

Percebe-se um investimento em mostrar a ambiguidade moral dos personagens e, principalmente, da protagonista, que no caso de *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, a personagem central é a própria ré confessa. A narrativa então apresenta tanto a atrocidade no ato do assassinato do próprio marido, como também o amor pela filha, a relação com a tia e, principalmente, a vida sofrida da personagem como justificativa para atenuar a culpa pelo crime. Além da tríade vítima, assassino, detetive/policial/promotor, nas narrativas contemporâneas começam a aparecer também elementos como: os sentimentos dos personagens em relação à vítima, o comportamento da família do criminoso, os sentimentos do detetive/policial em relação à vítima ou ao criminoso, entre tantos outros que apresentam a rede intrincada que compõe todo o mistério ao redor do crime, mostrando que há muito a se considerar quando se trata de um caso policial em julgamento.

Considerações finais

Percebe-se que há um crescimento na hibridização de formatos na busca de atender a uma audiência ansiosa por elementos documentais em séries ficcionais, e vice-versa. Não só os formatos se mesclam como há também um resgate à fórmula básica do gênero policial para adaptá-la aos

novos enigmas contemporâneos, deslocando a centralidade do detetive para o mistério escondido na figura do criminoso.

Na busca da indústria audiovisual por manter fórmulas de “sucesso” que garantem a audiência ao mesmo tempo que precisam surpreender o público com novidade, percebe-se que surge hibridização de gêneros e formatos adaptados às dinâmicas contemporâneas. Com o compromisso de exploração do real, os documentários são importante gênero de linguagem audiovisual, e se caracterizam por apresentar visão da realidade por meio da junção de imagens e depoimentos diversos. Mesmo possuindo um roteiro prévio, a obra documental não tem por base uma escrita planejada previamente, mas sim a construção por etapas, em processo criativo de acordo com o andamento das investigações e pesquisas de produção.

Percebe-se uma constante no uso de documentários organizados numa edição que prioriza o suspense, trocas de ordem cronológica e a opção por personagens que protagonizem cenas inquietantes, contudo, há forte investimento também na construção de linha narrativa seriada, em que os ganchos ao final de cada episódio garantem a audiência.

Neste artigo, tendo como objeto de reflexão a hibridização dos formatos audiovisuais que integra a produção *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, percebeu-se que a própria estrutura narrativa do romance policial funciona como mediação simbólica. A narrativa apoia-se na articulação inteligível dos elementos do enredo, o que permite ao indivíduo moderno enfrentar os desafios impostos pelo mundo, tendo os enigmas como desencadeantes das histórias vividas, carregando consigo elementos da narrativa seriada. Dessa forma, conclui-se que o documentário seriado de temática policlesca se propõe a ser produto de entretenimento que desperte a memória afetiva do público. Assim, é preciso entender essas obras na fronteira anterior à da ficção, pois não rompem com a realidade, mas se afastam da estrutura clássica do documentário, provocando um embaralhamento de fronteiras.

Referências

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. “O gênero policial como máquina de narrar” em *Dispositiva*, v.2, n.1, mai./out., 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1988.

GAI, Eunice. “Narrativas e conhecimento” em *Revista Desenredo – do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo - v. 5 - n. 2 - p. 137-144 - jul./dez., 2010*.

HOLANDA, Karla. “Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história” em *Fênix - Revista De História E Estudos Culturais*, Vol. 3 Ano III, nº 1, Janeiro/ Fevereiro/ Março de 2006.

HOSCH, William L. “Netflix: American Company” em *Encyclopaedia Britannica*. Online. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Netflix-Inc>. Acesso em: 08/02/2022.

JAGGAR, Alison M. *Love and knowledge: emotion in feminist epistemology*. Chicago: 1989.

LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. Os cadernos de cultura (coleção). Ministério da Educação e Cultura, 1954.

MATOS, Laura Mendes. “Violência na TV: o fenômeno da espetacularização na série documental investigação criminal” em *Anais do III Seminário Unimontes, 2019*. Disponível em: <https://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/2/2020/04/ANAIS-DO-III-SEMIN%C3%81RIO-2019.pdf#page=149>. Acesso em: 08/02/2022.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PELEGRINI, Christian. “Narrativas Complexas na Ficção Televisiva” em *Revista Contracampo*, v. 26, n. 1, abril de 2013.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papyrus, 2016.

OLIVEIRA, Carol. “Estagnação? Base de usuários da Netflix no Brasil cresce cada vez menos” em *Exame online*, 17 de julho de 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2VqNspR>. Acesso em: 08/02/2022.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Lisboa: Papyrus, 2013.

REIMÃO, Sandra. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, vol. 01. A intriga e a narrativa histórica. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SACCOMORI, Camila. *Práticas de binge-watching na era digital: novas experiências de consumo de seriados em maratonas no Netflix*. 2016. 246 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SALLES, João Moreira. “A dificuldade do documentário” em *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Encontro da Anpocs. Bauru, 2005.

SIBILIA, Paula. *O show do Eu: A Intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

TOMAIM, Cássio dos Santos. “O documentário e sua ‘intencionalidade histórica’” em *Doc On-line*, n. 15, dezembro 2013.

WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2016.