



Documentário policial na mira da ficção: Como narrativas audiovisuais embaralham as pistas do gênero dramático

Police documentary in the sights of fiction: How audiovisual narratives shuffle dramatic genre cues

Tatiana Helich Lopes¹
Valmir Moratelli²

Resumo: Este artigo relaciona o documentário policial com as características da narrativa ficcional. A hipótese levantada é a de que os documentários policiais em formato de seriados, que aqui chamamos de “documentários Expandidos”, estão sendo contaminados pela utilização de recursos familiarizados na ficção audiovisual, auxiliados pelo processo de espetacularização do crime. Serão analisados e descritos elementos utilizados na edição e no roteiro dos episódios de: *O Caso Evandro*, da Globoplay, e *O desaparecimento de Madeleine McCann, Grégory e Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, da Netflix.

Palavras-chaves: ficção seriada; documentário; streaming.

Abstract: The present work brings a relationship between the police documentary and the characteristics of the fictional narrative. The hypothesis raised is that police documentaries in serial format, which we call here “Expanded documentaries”, are being contaminated by the use of familiar resources in audiovisual fiction, aided by the process of spectacularization of crime. Will be analyzed and described elements used in the editing and script for the episodic narration of: *O Caso Evandro*, by Globoplay; and *O desaparecimento de Madeleine McCann, Grégory and Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, Netflix productions.

Keywords: serial fiction; documentary; streaming.

Introdução

*“Mistérios da Meia-Noite / Que voam longe /
Que você nunca / Não sabe nunca /
Se vão, se ficam / Quem vai, quem foi”
(Zé Ramalho)*

Tendo como objetivo analisar como a narrativa ficcional empresta elementos característicos a determinados documentários de grande alcance de audiência e repercussão no país, consolidado produtor de obras ficcionais

¹ Doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. Membro do Grupo de Pesquisa Narrativas da vida moderna na cultura midiática - dos folhetins às séries audiovisuais.

² Doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. Membro do Grupo de Pesquisa Narrativas da vida moderna na cultura midiática - dos folhetins às séries audiovisuais.



televisivas, este artigo se propõe a apresentar uma análise comparativa de quatro produções cujos enredos se inspiram em crimes de notoriedade pública, com ampla cobertura jornalística nacional ou internacional. São elas: *O Caso Evandro* (2021), produção nacional da Globoplay, e *O desaparecimento de Madeleine McCann* (2019), *Grégory* (2019) e *Matsunaga: Era uma vez um crime* (2021), produções da Netflix. Importante reforçar que se pretende analisar aspectos de roteiro e edição de tais obras, tendo como suporte elementos que caracterizam narrativas audiovisuais ficcionais sobre crimes reais.

Ao trazer as histórias sobre crimes verídicos, as mídias apresentam para o indivíduo determinadas informações que poderiam não ser conhecidas caso não houvesse acesso a esses veículos, inclusive, fazendo-o acompanhar os meandros dos processos investigativos e os julgamentos em tribunais. Sendo assim, as mídias funcionam como uma mediação da realidade, trazendo ao conhecimento do indivíduo um conjunto de dados sobre sua época ou um 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.

Para o sociólogo Howard Becker (2009), cada sujeito, em seus diferentes afazeres, produz representações da sociedade que expressam uma visão de mundo. O pesquisador destaca a literatura como uma forma de relato da sociedade, visto que as representações literárias resultam da reflexão sobre o mundo sem o compromisso assertivo da ciência. A ficção, mesmo os romances realistas, conforme exposto por Becker (2009), apesar de representar a realidade de dada sociedade, também carrega uma ideologia de seu autor/ produtor/ diretor. Ao analisar mais adiante as narrativas que compõem o catálogo dos serviços de streaming como Netflix e Globoplay, consideraremos os dispositivos como um meio, tecnologia de uma época, retratando seu próprio tempo através da visão de mundo dos roteiristas e diretores, mesmo em obras que se propõem a revelar de fato a história de casos reais.

Cada vez mais arquivos e registros são escavados do passado e retrabalhados na atualidade a partir de seus restos e resíduos. Este é o caso das produções analisadas aqui que tratam de crimes reais, pois usam de aparatos



que lhes dão tantos ares de real quanto de ficção, resgatam traços das narrativas do romance policial e os retrabalham 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 *Matsunaga: Era uma vez um crime*, o protagonismo está na acusada de matar o marido, mostrando os motivos que a levaram a cometer o crime. A sociedade não é mais a do espetáculo da punição³, de deixar morrer, pois há uma nova forma de entender o crime e, mais que isso, de sentir o crime.

Definindo conceitos

Por narrativas audiovisuais ficcionais, entendemos as séries, seriados, minisséries e telenovelas. Como coloca Baccega (2003), estes tipos de produção “pelo próprio formato do gênero – figurativo por excelência –, conseguem, de maneira muito mais ágil, expor conceitos e caminhar com êxito no sentido da persuasão da população em geral” (p.8). Com a popularização das plataformas de streaming, assiste-se a uma maior oferta de produções e a uma alteração no formato comportamental de assistir a elas. Entre as ofertas que se percebe dispostas atualmente no mercado nacional, estão incluídos os documentários.

Para Fernão Pessoa Ramos (2008), antes dos anos 1990, o conceito de documentário ficava restrito a presença da voz *over*. Após essa data, os filmes que traziam entrevistas, depoimentos, imagens de arquivo, atuação direta do cineasta também receberam o status de documentário. Ramos (2008, p.11) defende que “a hora do documentário finalmente chegou. Gênero marginal que atravessa toda história do cinema, sempre apareceu como vítima da discriminação ideológica, que favorecia a ficção”. Trazendo muitas das vezes documentos, pessoas reais e não atores, imagens de arquivo com trechos de reportagens televisivas, múltiplos olhares para o personagem etc., o

³ Sobre a transição do suplício para o modelo prisional com análise da vigilância e da punição na modernidade, ver Foucault (1988).



documentário acaba legitimando determinado discurso, o que atrai a atenção do público.

Contudo, para o pesquisador, um filme de ficção até pode utilizar elementos do documentário, então, o que diferencia um gênero do outro é a intenção do autor. Se na ficção a intenção do autor é a de entreter o espectador, no documentário é a de fazer asserções sobre o mundo, ou seja, marcar posição frente a uma questão que se queira evidenciar ou trazer para reflexão do telespectador.

Ao fazer asserções sobre o mundo, Ramos (2008) enfatiza que o documentário pode fazer asserções “falsas” ou “verdadeiras”, pois o que vale é a intenção singular que é “indexada socialmente”. Dessa forma, o documentário não se define por noções como verdade, objetividade ou realidade e, sim, pelo conjunto de procedimentos formais próprios da narrativa do estilo documentário somado com a intenção do autor de fazer asserções sobre o mundo independente dessas serem verdadeiras ou falsas, pois o que importa é serem indexadas socialmente como tal. Bill Nichols (2016, p.47) explica que o documentário “não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo que vivemos”, isto é, representa uma determinada visão de mundo.

Nota que há duas vertentes de documentários muito em voga na atualidade: documentários temáticos e os documentários personalistas.

Produções temáticas costumam focar em situações, assuntos, pautas definidas dentro de um recorte temporal específico, costumam ter apenas um episódio, sendo classificados como filmes de não-ficção de longa-metragem. Já os documentários personalistas focam em personagens reais, histórias que se aprofundam na vida ou em situações-limite de pessoas que ganharam alguma notoriedade pública. São esses que aqui nos interessaremos em discutir. Poderíamos citar várias produções de Eduardo Coutinho (1933-2014), para quem seus filmes eram “de personagem”, regidos por depoimentos de pessoas comuns. Entretanto, os documentários personalistas a que nos referimos dizem respeito ao que, mais recentemente, temos percebido. Tem-se investido no lançamento de documentários com vários episódios concentrados em torno de personas públicas.



Ainda que o foco se mantenha em produções personalistas, escolhemos abordar o que traz de forma mais escancarada a narrativa ficcional no uso da trama policialesca para contar dramas reais. Por isso as escolhas se baseiam em *Matsunaga: Era uma vez um crime*, *O Caso Evandro*, *O desaparecimento de Madeleine McCann* e *Grégory*, pois propomos uma discussão sobre os elementos da narrativa ficcional que são emprestados à narrativa documental e de que forma são empregados na sua execução. A visibilidade promovida por estas produções contemporâneas sobre a figura da vítima e do criminoso os transformam 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).

Entendemos que a “televisão (e não apenas a telenovela) caracteriza-se, sobretudo, pela linguagem narrativa. É esse seu jeito de ‘contar histórias’ que faz com que ela atue como se fosse uma ‘pessoa’ de nossas relações” (BACCEGA, 2003, p.9). Desse modo, é importante entendermos que, muitas vezes, há embaralhamento de características típicas de um outro formato narrativo, aproximando os limites divisórios entre os mesmos.

As minisséries e telenovelas, apesar de terem como estrutura semelhante as narrativas audiovisuais, diferem porque minisséries são formadas por uma história fechada, ou seja, a equipe de produção (autores, diretores e elenco) já, de início, sabe como ocorrerão os fatos e o desfecho da trama. Como se refere Pallottini (2012):

(...) a minissérie é, na verdade, uma mininovela – história curta mostrada em episódios, em sequência, cujo conhecimento total é necessário à apreensão do conjunto, de tal forma que muitas vezes (...) os capítulos são precedidos de resumos dos acontecimentos anteriores. A minissérie é uma ficção televisiva que se fecha, clausurando totalmente a história (2012, p. 36).

Já 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 ([1932-2016] 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 da discussão, “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). Também João Moreira Salles lembra uma frase proferida certa vez pelo cineasta francês Jean-Luc Godard: “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).

Sendo o documentário um produto que não pretende reproduzir o real, mas falar sobre ele, surge aí uma ponte com a narrativa ficcional que se inspira, muitas vezes, na realidade para interpretar e criar situações. Concentrar-nos-emos em quatro produções, como já exposto. A seguir, a tabela com a descrições desses objetos de análise.

Tabela: Descrição dos objetos audiovisuais

Produção / ano de lançamento	Streaming / país	Episódios / duração	Sinopse curta
<i>Matsunaga: Era uma vez um crime</i> 2021	Globoplay Brasil	4 episódios de 50min cada	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.
<i>O Caso Evandro</i> 2021	Globoplay Brasil	7 episódios + 1 extra, com média de 1h cada	A história do desaparecimento de um menino no Paraná e os desdobramentos da investigação do caso.
<i>O desaparecimento de Madeleine McCann</i>	Netflix EUA	8 episódios de 50 min cada	Este documentário examina o caso do desaparecimento de Madeleine McCann,



2019			durante umas férias em família, no sul de Portugal.
<i>Grégory</i>	Netflix	5 episódios com média de 1h10 cada	Gira em torno do assassinato de Grégory Villemin, de 4 anos, em 1984. O caso se tornou um espetáculo na mídia na França e nenhum assassino foi identificado.
2019	França		

Fonte: Análise dos autores

O documentário “expandido”

A serialização dos documentários é um fenômeno que ganha força no mercado audiovisual mundial. Tendo em vista que as narrativas ficcionais atendem a um conjunto de regras que permitem contar uma só história de forma sequencial – em episódios ou em capítulos, as mesmas “emprestam” alguns artifícios para o que chamaremos aqui de “documentários seriados” ou ainda “seriados expandidos”. Ou seja, aqueles que não são comportados em apenas um episódio ou produto fílmico, mas desdobrados em sequências de episódios interligados em construção previamente pensada para ser seguida como série televisiva.

Antes de debatermos as questões técnicas trazidas pela mistura de gêneros ficcional e documental, é 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 Sibilia (2008) este fenômeno reforça o que ela classifica de tirania da intimidade, onde os espectadores acompanham os detalhes mais íntimos da barbárie em formato de entretenimento. Dessa forma, a cultura da visibilidade promove 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). Inserido no contexto da violência urbana tão arreigada na sociedade brasileira, a intimidade do crime como um espetáculo a ser conferido de perto ganha caráter de entretenimento.



Schwartz (2004) nos lembra que o crime-espetáculo, ou a narrativa sobre crimes não é totalmente novidade, visto que desde o final do século XIX a indústria desse tipo de entretenimento já era emergente com o advento da imprensa. Contudo, 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. 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 muitas vezes o ponto de vista deste para a narrativa. Mais do que descobrir o enigma do crime, busca-se revelar a complexidade da mente e do comportamento humano e, como Sandra Reimão (2005, p. 40) defende, podemos, a partir das narrativas analisadas, entender que o crime é contornado por “uma tessitura de culpas e omissões”, em que nem sempre o detetive/a equipe policial/os advogados da vítima e do acusado vão chegar a uma solução, como é o caso de produções como *O desaparecimento de Madeleine McCann* e *Grégory*.

A flexibilidade na construção narrativa 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. Da mesma forma, propõe a micro-história ao incorporar, em seu texto principal, seus procedimentos de pesquisa” (HOLANDA, 2006, p. 9).

Num primeiro momento das investigações, acreditávamos que a conceituação já existente desse conta da análise em questão, tendo em uso popularizado, inclusive, o termo “documentário seriado” ou “série documental”. A classificação de documentários expandidos nos parece oportuna por considerarmos que não são produções que devem ser classificadas como “séries”, o que se confundiria com a tendência aos “processos de serialização” classificados por Eco (1989).

Frisa-se que um documentário não deixa de ser documentário por aportar em esquemáticas sequências seriadas. Entretanto, ao abrigá-las e serem costurados de tal maneira, este tipo de produção reforça como a narrativa ficcional serve de inspiração e modelo 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).

Se na telenovela uma ação dramatizada é dividida em capítulos, na série “a continuidade não é de uma ação, mas de um ou mais personagens” (WILLIAMS, 2016, p.70). Estas categorias de ficções audiovisuais, entretanto, são embaralhadas pela reclassificação que as próprias produtoras fazem com seus produtos. *Verdades secretas* (2015), por exemplo, foi ao ar como novela das 11 (exibida às 23h) na TV Globo. Ao ser disponibilizada na plataforma Globoplay, foi classificada como série, simplesmente para se ajustar ao padrão de catálogo do streaming. 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. Assim, para ser série é preciso ter episódios, independentemente de seu formato e conteúdo.

Se por um lado há uma crescente invisibilidade das fronteiras entre formatos, por outro há uma nítida separação no que tange ao conteúdo. Em ficção seriada, não há pretensão de trazer relatos reais; enquanto que no documentário expandido, 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 expandido 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).

Sendo assim, o documentário expandido se caracteriza por outros elementos que se associam à narrativa ficcional, que não passam pela encenação física com ênfase na interpretação de atores reais – no máximo imagens borradas ou efeitos de computação gráfica. Esses elementos estão na ordem do roteiro e, principalmente, na da edição. É a partir de um roteiro elaborado nas nuances de suspense (em caso de temáticas policiais), posicionando – e não criando – o clímax da história em determinado ponto da narrativa, que o documentário expandido se assemelha a um traçado original da narrativa ficcional. Ressalta-se, desse modo, “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).

Acrescentam-se a isso 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.

Chama-se atenção ainda para a edição, pois o documentário expandido precisa ter recortes que interliguem cenas e cruzem a narrativa de forma original, sem perder o fio condutor. Sua edição se assemelha a de uma série pois, mesmo ao interpor depoimentos, relatos de especialistas e reprodução de imagens de arquivo, mantém um ritmo intenso de informações que conduzem a narrativa para um linear crescente de acontecimentos. Junto ao roteiro, a edição propõe, por exemplo, 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.



As novas experiências de consumo de seriados em maratonas na Netflix, Globoplay⁴ e outras plataformas propõem uma compreensão macro da narrativa. As chamadas “maratonas”, a atividade de se assistir a séries de forma imediata, sem interrupção entre um episódio e outro, não estão relacionadas exclusivamente ao universo audiovisual, sendo associadas, por exemplo, também à leitura. A prática da maratona não surgiu com o streaming da Netflix, que começou em 2007 nos Estados Unidos e, em 2010, iniciou sua expansão pelo resto do mundo (BARKER e WIATROWSKI, 2017; SACCOMORI, 2016).⁵ Muito antes já era registrado no consumo de VHS, alugados e distribuídos ainda nos anos 1980/90. Durante a década de 1970, os canais de televisão começaram a propor maratonas televisivas e até os dias atuais canais como Telecine e HBO disponibilizam dias inteiros de filmes de um mesmo ator ou séries de filmes como *Harry Potter* (2001-2011) em sequência. Mais novo que o *binge-watching* é a sua forma mais intensa, denominada *binge-racing* (MEDIA NETFLIX, 2017), em que os telespectadores disputam para serem os primeiros a consumir uma série assim que é disponibilizada pelo serviço de *streaming*.

Uma característica própria da Netflix que chamou atenção para o *binge-watching* foi a aposta em disponibilizar todos os episódios de uma série de uma única vez em sua plataforma, sugerindo uma nova prática na recepção e na produção. Enquanto no modelo televisivo tradicional as séries são exibidas semanalmente e contam com os períodos de *hiatus*⁶, o que permite que os roteiristas tenham tempo de alterar algum personagem ou rumo da trama com base nas respostas dos telespectadores; no modelo Netflix, com todos os episódios de uma temporada disponibilizados de uma só vez, os roteiristas só podem fazer modificações nas temporadas seguintes.

⁴ Lançada em 2015 pela Rede Globo, apresenta um catálogo de vídeos que transpõem grande parte da programação em exibição na televisão: séries, telenovelas, variedade e reality shows, além de programas jornalísticos, possibilitando também que o telespectador acompanhe pela plataforma de streaming a programação ao vivo que está sendo transmitida pela TV Globo.

⁵ No Brasil, sua estreia ocorreu em 2011 (SACCOMORI, 2016) e, em 2019, o serviço de streaming contava com 8 milhões de assinantes brasileiros, número que deixa o país em terceiro maior mercado da Netflix, atrás apenas de Estados Unidos e Reino Unido (OLIVEIRA, 2019).

⁶ *Hiatus* é o termo em inglês usado no meio televisivo para representar a pausa temporária de um seriado. Geralmente, os *hiatus* são feitos durante as festividades de final de ano (CASTELLANO e MEIMARIDIS, 2018, p. 697).



Diferentemente do mercado do cinema, porém, com seu consolidado ciclo de produção, distribuição e exibição e com possibilidade de recuperação de títulos já exibidos, os espectadores de TV não dispunham, no passado, de tantas ferramentas para acompanhamento das tramas de forma independente do fluxo da emissora de TV, expressão usada para definir o modo de produção televisivo tradicional. Por se tratar de obra em andamento, e não de uma obra fechada como um filme, um seriado se difere (já na sua origem) no que diz respeito ao hábito das maratonas. Exibidos como parte da programação semanal da emissora de TV, os episódios transmitidos em determinados horários eram maratonados por nichos de interesses (SACCOMORI, 2016, p. 24).

Para encorajar a continuidade em sua plataforma de streaming, além de ganchos narrativos envolventes, as plataformas também usam alguns recursos tecnológicos como: a reprodução automática de episódios (*post-play*); a possibilidade de pular a abertura e os créditos de séries (e documentários expandidos); e as sugestões feitas, por meio de algoritmos, especialmente para o espectador. Tudo isso, bem como outros dispositivos, leva ao que Saccomori (2016, p. 26) chama de “orgia televisiva”, um ciclo *ad nauseum* de prazer a critério do espectador e do conteúdo, mas incentivado continuamente pela Netflix e demais empresas. E mais, esta “orgia televisiva” não se encerra na plataforma.

Há documentários seriados que originam outras produções. No caso, por exemplo, de *O Caso Evandro*, originada a partir de pesquisas de um podcast, há simbiose entre produtos de diferentes plataformas que se complementam na mesma temática. *O Caso Evandro*, popularmente conhecido no Paraná como *As Bruxas de Guaratuba*, foi tema da 4ª temporada do Projeto Humanos. Seu lançamento se deu em partes, sendo que o primeiro episódio estreou em 31 de outubro de 2018. Já no formato série, o lançamento ocorreu diferentemente do habitual em séries de temporadas televisivas – *O Caso Evandro* estreou em 13 de maio de 2021 com dois episódios, e os demais foram lançados gradativamente nos dias 20/05, 27/05, 03/06 e 10/06 do mesmo ano.

Recursos de hibridização



Entre as características que se percebe nessas produções que chamamos de documentários expandidos, identificamos vários recursos familiarizados na ficção narrativa e que passam a ser utilizados de forma híbrida também na linguagem documental. São elas: 1. A força no personagem central – seja ele vítima de um crime bárbaro ou o autor do crime.; 2. A jornada do herói⁷ atravessa a narrativa sendo o fio condutor principal; 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. O título da obra costuma ter seu nome, como parte da identificação imediata com o caso a ser narrado (Fig. 1); 5. Uma única temporada com desfecho; 6. Abundância do uso da trilha sonora para o suspense, afim de ambientar ação mais dramática; 7. Repetição de informação narrativa proposital; 8. Utilização de personagens secundários, para reforçar a importância da história que gira em torno do protagonista; 9. Confronto entre protagonistas e antagonistas; 10. 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; 11. O arco dramático pressupõe início, meio e fim, porém, o embaralhamento de situações pode variar em seu arco narrativo. 12. Pensar a cenografia na qual os depoimentos se inserem, além do local em que estão gravados os relatos de narrador, sugere tentativa de incluir uma ambientação que tenha linearidade contextual com o que se conta, reafirmando o cuidado estético de ambientação, tão característico das narrativas ficcionais.

Fig. 1. Poster de divulgação das obras analisadas.



⁷ Termo usado por Campbell em *O herói de mil faces* (1997).



Fonte: Reprodução da TV

Estudo de caso

Usemos como referência a descrição dos episódios de cada produção, encontrada nas próprias plataformas de streaming. A partir de suas leituras e de se ter assistido aos episódios, percebemos como o arco dramático é costurado para apresentar um modelo ficcional de descrição dos fatos.

- *O Caso Evandro*

Episódio 1 – O crime: Em 6 de abril de 1992, Evandro, de seis anos, sai de casa para encontrar a mãe no trabalho, mas volta ao perceber que havia esquecido o mini-game. Ele nunca mais seria visto.

Episódio 2 – Os Acusados: Durante a investigação do desaparecimento, o pai de santo Osvaldo Marceneiro, na prisão, confessa mais um caso e abala a cidade de Guaratuba.

Episódio 3 – O Caçador de Bruxas: Poucos dias depois das prisões, a espetacular cobertura da imprensa começa a apresentar novos desdobramentos do caso.

Episódio 4 – As Torturas: É na casa de veraneio do ditador paraguaio, Alfredo Stroessner que Osvaldo Marceneiro e Davi dos Santos Soares descrevem ter sido torturados.

Episódio 5 – Os Álibis: A investigação policial, aceita pelo Ministério Público, aponta que Evandro foi sequestrado na manhã do dia 6 de abril, por Beatriz, em seu Escort.

Episódio 6 – O Corpo: O corpo de Evandro é encontrado e o cadáver é levado para o IML de Paranaguá. É lá que o pai de Evandro, reconhece o filho, através de uma pequena marca de nascença nas costas.

Episódio 7 – As Fitas: O resultado do julgamento de 1998 trouxe surpresa. A repercussão foi colossal. Como poderia um júri inocentar as “bruxas de Guaratuba”?

Episódio 8 – Episódio Extra/ O Caso Leandro: Leandro desaparece na noite de 15 de fevereiro de 1992, no show de Moraes Moreira, na praia de Guaratuba.

Aqui, o arco dramático se situa nos desdobramentos de um caso policial (o sumiço do menino Evandro) no qual há, aparentemente, um culpado (um pai de



santo), que logo se desfaz e surgem novos suspeitos. O clímax de cada episódio está em situar a narrativa nessas reviravoltas até chegar ao sétimo episódio, no qual aparecem novas provas para um caso sem solução. Estas provas validam a inocência de duas acusadas (mãe e filha do ex-prefeito da cidade).

Só no desfecho do documentário é que se sabe que ambas realmente são inocentes, como aferido pela Justiça à época do julgamento e sem conformidade com a opinião pública. Manter esta informação distante do espectador desde o começo é uma opção do roteiro e da edição, para segurar a audiência e a temperatura da narrativa, já que a dúvida dessa inocência só é quebrada com provas concretas (fitas K-7), que comprovam a tortura policial para que elas confessassem um crime que não cometeram.

Também se ressalta que a sala e a cozinha da casa do menino desaparecido são remontadas (Fig. 2), numa clara releitura da realidade, assim como é estrategicamente cenográfico o local no qual se insere o narrador que dirige e investiga as provas do caso.

Fig. 2. À esquerda, remontagem de um cenário que se assemelha ao dia que Evandro desapareceu, de acordo com os depoimentos; à direita, o local soturno de investigação do documentarista.



Fonte: Reprodução da TV

- *Matsunaga: Era uma vez um crime*

Episódio 1 – Estado civil: viúva – Em liberdade provisória, Elize fala sobre o relacionamento complicado com Marcos, e pessoas próximas relatam as repercussões do crime.

Episódio 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.



Episódio 3 – 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.

Episódio 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.

A produção volta ao ano de 2012, quando a ex-enfermeira matou e esquartejou o marido Marcos Kitano Matsunaga, herdeiro da empresa de alimentos Yoki. Elize foi condenada a 19 anos, 11 meses e um dia de reclusão. O arco dramático se situa nos desdobramentos desse caso policial (o relato do esquartejamento de Marcos Matsunaga). O clímax de cada episódio está em situar a narrativa nas reviravoltas do ponto de vista da ré, em um depoimento inédito sobre os acontecimentos. É somente ao final dele 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 vai descortinando a vida difícil que lidava com Marcos. As infidelidades do marido, as 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.

Frisa-se que este tipo de narrativa que tenta romantizar o crime passional 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. O próprio termo “crime passional” é problemático, já que remete a algo sentimental, caloroso, intenso. 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 atrocidade.

Agora quem conta a história é a própria acusada (Fig. 3). Na produção *Matsunaga: Era uma vez um crime*, a protagonista é ré confessa do crime relatado, entretanto sua entrevista inédita propõe uma releitura dos fatos já 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.

Manter a informação sobre a origem, infância e traumas de Elize distante do telespectador desde o começo – o que só vem no quarto e último episódio – é uma opção do roteiro e da edição, para segurar a audiência e a temperatura da narrativa, já que não se tem como apresentar o elemento surpresa sobre a autoria do crime, posto que desde o começo se sabe que Elize é culpada, julgada e condenada pelo crime.

Fig. 3 – Em *Matsunaga: Era uma vez um crime*, o roteiro é construído a partir da entrevista da assassina-confessa do crime, ao expor sua vida difícil para humanizar o arco dramático em cena.



Fonte: Reprodução da TV

- *O desaparecimento de Madeleine MCCann*
 - Episódio 1 - A Verdade Sufocada
 - Episódio 2 - Sob Suspeita
 - Episódio 3 - Pacto de Silêncio
 - Episódio 4 - Entre o Céu e a Terra
 - Episódio 5 - O Contra-Ataque
 - Episódio 6 - Lugares Sombrios
 - Episódio 7 - Verdade e Mentiras
 - Episódio 8 - Alguém Sabe

Os títulos de cada episódio deste documentário já sugerem onde está o clímax. Mais uma vez se utiliza o recurso de reviravoltas do caso para manter o suspense. Há uma linearidade na narração dos fatos, entretanto alguns desdobramentos são suprimidos da narrativa inicial, e só trazidos à tona mais para frente, afim de garantir um desfecho mais amplo e emotivo. No episódio 1



a história revela como a menina inglesa Madeleine desapareceu de um resort no sul de Portugal enquanto seus pais jantavam. No segundo episódio, seus pais são apontados como possíveis suspeitos, algo que só será desmentido por completo no episódio 7, passando por périplos e demonstrações de calúnias públicas. A história, que até hoje não teve um desfecho real, termina apresentando novas linhas de investigação e abrindo possibilidades para desdobramentos narrativos futuros.

- *Grégory*

Episódio 1 – Depois que um menino é encontrado morto em um rio, a polícia foca suas investigações nas ameaças anônimas sofridas pelos pais.

Episódio 2 – As suspeitas recaem sobre um membro afastado da família. Uma suposta testemunha começa a mudar sua versão, o que complica a investigação.

Episódio 3 – Novos investigadores recomeçam a busca pelo assassinato de Grégory do zero. Surgem suspeitas sobre a mãe do menino.

Episódio 4 – Abalada com a atitude de Jean-Marie e grávida, a mãe é perseguida pela imprensa e difamada pela opinião pública.

Episódio 5 – Um novo juiz assume o caso, mas uma série de equívocos prejudica suas tentativas de descobrir a verdade.

A história do garoto de 4 anos, assassinado em 1984, mostra como os pais, Marie-Christine Chastant-Morano e Jean-Marie Villemin, começam uma intensa procura por justiça. As atrapalhadas do juiz e a pressão da mídia apelativa fazem as vezes de “antagonistas” do enredo. Os pais, de vítimas, passam a vilões e, em vários momentos, se apresentam provas contundentes contra eles, algo que só se desfaz no último episódio. Mais uma vez, assim como em *O Caso Evandro* e *O desaparecimento de Madeleine MCCann*, a emoção e o suspense dominam a narrativa aferindo um grau de tensão com as reviravoltas possíveis do caso, também sem solução na realidade. No *O Caso Evandro*, o desfecho permite compreender que as acusadas (mãe e filha do ex-prefeito da cidade paranaense) são inocentes. Em *O desaparecimento de Madeleine MCCann*, os pais também não têm envolvimento com o sumiço da filha.



Estas produções desdobram a narrativa em vários episódios, afim de garantir audiência estendida. Não costuma haver mais de uma temporada, mas o sucesso desse tipo de documentário promove vários outros com a mesma linha narrativa. Nos casos analisados, as produções contam com uma temporada de 4 a 8 episódios, em que cada episódio tem duração média de 50 minutos, mas pode chegar a 70 minutos, como no caso de *Grégory*. Entendemos esse tempo maior para dramas e narrativas complexas por conta da própria trama trabalhar mais a complexidade de cada personagem ou da própria ação.

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). A jornada do herói, vivenciada pelos pais das crianças ou pelo mafioso carioca, segue o mesmo roteiro que se presencia em narrativas ficcionais. A ascensão, queda e posterior redenção se dá através de percalços, acusações, difamações e luta pessoal para encontrar a verdade. Dessa forma, o espectador, ainda que conheça o desfecho da história real, se envolve e torce pelo reconhecimento da justiça perante uma linha condutora que se impregna de elementos ficcionais – para ludibriar, entreter e iludir.

Crime na ficção

Ao analisar as quatro produções sobre casos reais, percebe-se que na base do romance policial estão duas vertentes: a história do crime e a do inquérito policial. Por ter seu enredo ocorrendo na cidade e muitas vezes ser fruto de histórias verídicas, o romance policial proporciona uma troca de realidades e é a entrada em um universo de horrores que intriga os leitores, pois traz 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 finos requintes de sensibilidade, do que o próprio romance literário. (LINS, 1954, p.12)

No século XX, com o aumento da descrença do indivíduo, as fronteiras entre realidade e ficção no romance policial de enigma são colocadas à prova. O crime na ficção “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 a partir do século XX: “Privilegiam-se situações que põem em evidência a dificuldade de definir os princípios a partir dos quais culpas e responsabilidades seriam claramente estabelecidas” (FIGUEIREDO, 2013, p. 8).

Quem está dizendo a verdade? Existiria uma verdade única final? Se no século XIX os detetives empregavam métodos de dedução e raciocínio como verdades indiscutíveis, hoje, os detetives mesmo diante de um conjunto de indícios não apresentam uma verdade final, mas uma interpretação que está entre tantas possíveis, mostrando os erros e acertos do homem comum diante da complexidade dos fatos. Na ausência de uma solução ao enigma, tem-se narrativas com finais abertos como *Grégory, O desaparecimento de Madeleine McCann* e *Caso Evandro*.

Em narrativas como as analisadas neste artigo, percebe-se um investimento em mostrar a ambiguidade moral dos personagens e, principalmente, da protagonista, que no caso de *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, a vida sofrida da personagem. 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 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

Com compromisso de exploração da verdade, os documentários são importante gênero de linguagem audiovisual, e se caracterizam por apresentarem uma 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 uma construção por etapas, em processo criativo de acordo com o andamento das investigações e pesquisas de produção. Por isso, chama a atenção o surgimento de documentários organizados numa edição que prioriza o suspense, trocas de ordem cronológica, construção de linha narrativa diferenciada e a opção por personagens que protagonizem cenas inquietantes para a audiência que os traz na memória recente.

A própria estrutura narrativa do romance policial funciona como uma mediação simbólica ao apoiar-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. Com a modernidade, as relações entre indivíduos tornaram-se diferentes já que sua realidade também se modificava. As transformações na cidade e o surgimento da multidão também serviram de base para novas narrativas, como a do romance policial. O século XIX produziu um homem urbano com as feições hodiernas e expandiu os meios de comunicação, principalmente com o surgimento do cinema, que proporciona a experiência do visual e do som – o que o torna pedagógico para as sensibilidades do homem moderno. O gênero policial também se transformou e se adaptou a cada época. Sendo um modelo gerador de narrativas, também se adapta à serialidade e à transposição para diferentes mídias.

Analisamos neste trabalho quatro produções audiovisuais: *O Caso Evandro*, produção nacional da Globoplay, e *Matsunaga: Era uma vez um crime*,



O desaparecimento de *Madeleine McCann* e *Grégory*, da Netflix. Chamamos aqui de documentários expandidos – e/ou seriados, por abrigarem um formato peculiar, que carregam consigo elementos da narrativa seriada, cabendo suas histórias em vários episódios sequenciais, muito bem amarrados, para que o público pratique *binge-watching*. Cada vez menos jornalísticos e cada vez mais subjetivos, estes formatos atendem a uma maior procura por dramas personificados em histórias reais.

O documentário expandido se propõe um produto de entretenimento que possa mexer com a memória afetiva do público, porém também deseja averiguar novos dados que ajudem a elucidar o emaranhado de informações que compõem um determinado caso. Assim, é preciso entender essas obras na fronteira anterior à da ficção, pois não rompem com a realidade, mas se desgarram da base que sustenta o documentário clássico. Além de compreender as implicações gerais, é importante observar como estas novas produções surgem no mercado audiovisual já contaminadas por características antes impensadas para seu gênero, o que exigirá novas análises futuras para que se certifique esta tendência.

Referências

- BACCEGA, M. A. Narrativa ficcional de televisão: encontro com os temas sociais. **Comunicação & Educação**, (26), 2003.
- BARKER, Cory; WIATROWSKI, MYC. (Eds.). **The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access**. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2017.
- BECKER, Howard S. **Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. “Mulheres difíceis”: A anti-heroína na ficção seriada televisiva americana. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v.25, n.1, jan./abr., 2018.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1989.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O gênero policial como máquina de narrar. **Dispositiva**, v.2, n.1, mai./out., 2013.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1988.
- GAI, Eunice. (2010). Narrativas e conhecimento. **Revista Desenredo** – do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo - v. 5 - n. 2 - p. 137-144 - jul./dez. 2009.



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

HOSCH, William L. Netflix: American Company. In: **Encyclopaedia Britannica**. Online. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Netflix-Inc>>. Acesso em: 27/06/2020.

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. **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>>.

MEDIA NETFLIX. **Ready set binge more than 8 million viewers binge-race their favorite series**, out., 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3casiC9>. Acesso em: 25/10/2017

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PELEGRINI, Christian. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. Niterói: **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. **Exame online**. 17 jul. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2VqNspR>. Acesso em: 22/08/2019.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

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

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

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. In: **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Encontro da Anpocs. Bauru, 2005.

SCHWARTZ, Vanessa. **O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema; pela realidade na Paris fim-de-século**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

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

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. Trad. Márcio Serelle; Mário F. I. Viggiano. 1ª ed. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2016.