



**Natalia dos Santos Machado**

**Qual o lugar da justiça? Uma análise das  
séries Justiça e La Casa de Papel**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Vera Lucia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro  
Abril de 2020



**Natalia dos Santos Machado**

**Qual o lugar da justiça? Uma análise das  
séries Justiça e La Casa de Papel**

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-  
Graduação em Comunicação da PUC-Rio. Aprovada  
pela Comissão Examinadora abaixo.

**Prof<sup>a</sup>. Vera Lúcia Follain de Figueiredo**

Orientadora

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup>. Tatiana de Oliveira Siciliano**

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

**Prof. Cristiano Henrique Ribeiro dos Santos**

Escola de Comunicação da UFRJ

Rio de Janeiro, 03 de abril de 2020

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

## **Natalia dos Santos Machado**

Graduou-se em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pelas Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA) em 2012. Cursou pós-graduação (especialização) em Jornalismo Cultural na UERJ em 2017. Participou de diversos congressos na área de comunicação ao longo de sua trajetória acadêmica. É pesquisadora na área de narrativas ficcionais, televisão e ficção seriada. Desenvolveu na PUC-Rio com apoio financeiro da CAPES sua dissertação de mestrado.

### **Ficha Catalográfica**

**Machado, Natalia dos Santos**

Qual o lugar da justiça? Uma análise das séries Justiça e La Casa de Papel / Natalia dos Santos Machado ; orientadora: Vera Lúcia de Figueiredo. – 2020.

119 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2020.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Ficção seriada. 3. Justiça. 4. Narrativa. 5. Crime. 6. Complexidade narrativa. I. Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Aos meus pais, Gilson e Maria Lucia pelo  
carinho, apoio e confiança.

## Agradecimentos

Ao programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e seus professores e funcionários.

Aos meus pais e avó, pela educação, atenção e carinho de todas as horas e por serem minha fortaleza, acreditando sempre em mim.

À minha mãe, pelas revisões incansáveis ao longo da elaboração deste trabalho.

À minha orientadora Professora Doutora Vera Follain pela parceria na realização deste trabalho.

À querida amiga Arlete Nery, a quem tive o enorme prazer de conhecer no início da minha jornada acadêmica e desde então contribuiu com seus conhecimentos. Com sua paciência e inteligência, suas revisões foram de grande valia para mim.

Aos meus amigos Felipe de Menezes, Anderson Pereira e Vivian Silveira cujo apoio e amizade estiveram presentes em todos os momentos.

À amiga Tatiana Helich, grande presente da PUC-Rio, que ao longo dessa jornada foi uma maravilhosa parceira acadêmica de artigos, conversas, orientações, revisões e conselhos.

Ao querido Professor Doutor Tarcísio Cardoso, que através de sua magistral inteligência, paciência e simplicidade não mediu esforços para me ajudar.

Aos meus amigos da vida acadêmica Tainá Amorim, Isabela Borsani, Daniel Scarcello, Mariana Dias e Aurora Leão por terem compartilhado comigo as alegrias e dificuldades desta fase.

À minha querida acupunturista Luciana Gonçalves, que suportou os meus bons e maus momentos ao longo deste ciclo e através de suas agulhas mágicas me proporcionou uma enorme qualidade de vida.

Aos queridos Professores Doutores Cristiano Santos e Patrícia Saldanha, pelas importantes contribuições para a entrada no mestrado e palavras de apoio.

Aos professores que participaram da Comissão examinadora.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## Resumo

Machado, Natalia dos Santos; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. **Qual o lugar da justiça? Uma análise das séries Justiça e La Casa de Papel.** Rio de Janeiro, 2020. 119p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

As narrativas criminais, que se expandem pelo campo da ficção seriada televisiva, têm sido pautas de debates acadêmicos contemporâneos, visto o êxito obtido pelo subgênero. Na dissertação, tomamos como objeto de estudo as séries *Justiça*, de 2016, e *La Casa de Papel*, de 2017, cujas tramas vão além da narrativa dos crimes em si. Vingança ou justiça? Esta é, em síntese, a indagação em torno da qual se estruturam ambas as histórias que abordamos. Partimos da análise da construção dos personagens e de seus percursos para colocar em diálogo os procedimentos narrativos das duas séries diante da complexidade da questão trabalhada isto é, a relação entre crime e justiça vista numa perspectiva transversal às normas institucionais. Nas obras, a justiça social afasta-se da justiça criminal, gerando o envolvimento do espectador com os dramas dos personagens através da compreensão do que há por trás da ação de cada um

## Palavras-chave

Ficção seriada; justiça; narrativa; crime; complexidade narrativa; televisão; Justiça; La Casa de Papel.

## Abstract

Machado, Natalia dos Santos; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. (Advisor). **What is the place of justice? An analysis of the *Justiça* and *La Casa de Papel* series.** Rio de Janeiro, 2020. 119p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Criminal narratives, which expand across the field of serial television fiction, have been the subject of contemporary academic debates, given the success achieved by the subgenre. In the dissertation, we took the series *Justiça*, 2016, and *La Casa de Papel*, 2017, as the object of study, whose plots go beyond the narrative of crimes themselves. Revenge or justice? This is, in summary, the question around which both stories we have been structured are structured. We started from the analysis of the construction of the characters and their paths to put in dialogue the narrative procedures of the two series in view of the complexity of the issue dealt with, that is, the relationship between crime and justice seen in a perspective transversal to institutional norms. In the works, social justice moves away from criminal justice, generating the viewer's involvement with the dramas of the characters through the understanding of what is behind the action of each one.

## Keywords

Serial fiction; justice; narrative; crime; narrative complexity; television; *Justiça*; *La Casa de Papel*.

## Sumário

1. Introdução .....	11
2. Justiça aos olhos do crime: uma contextualização.....	18
2.1. Justiça à luz da ficção seriada televisiva.....	35
2.2. Universo seriado e as narrativas criminais.....	39
2.3. Séries estadunidenses: um formato já consolidado para os demais modelos criminais .....	46
3. Série <i>Justiça</i> : entre a lei e os homens.....	53
3.1. Análise da narrativa da série <i>Justiça</i> .....	63
3.2. Considerações a respeito dos episódios.....	70
3.3. A relação entre a lógica ficcional e documental em <i>Justiça</i> : por uma dramaturgia de rua.....	72
3.4. Séries brasileiras: a ascensão de um campo televisivo .....	80
4. Série <i>La Casa de Papel</i> : muito além de um assalto.....	84
4.1. Complexidade narrativa como oposição ao folhetim.....	88
4.2. Complexidade narrativa em <i>La Casa de Papel</i> .....	91
4.4. Considerações sobre as cenas analisadas .....	105
5. Considerações finais .....	107
6. Referências bibliográficas .....	111



## Lista de figuras

Figura 1 – Abertura da série Justiça.....	64
Figura 2 – Os incriminados.....	65
Figura 3 – Elisa em sua aula de tiros .....	66
Figura 4 – Elisa e sua filha como plano central, juntamente com Fátima e Osvaldo como plano de fundo .....	67
Figura 5 – Jornal noticia os quatro personagens centrais da trama .....	67
Figura 6 – Fátima foge dos policiais.....	68
Figura 7 – Fátima, reunida com a família, recebe declaração de amor de seu namorado .....	69
Figura 8 – Em conversa com o policial Angel, Raquel utiliza a máscara dos assaltantes.....	96
Figura 9 – O embate entre o bem e o mal: Raquel conversa com o Professor .....	97
Figura 10 – Um dos mascarados é atingido pela polícia .....	99
Figura 11 – Polícia atira em refém .....	100
Figura 12 – O cruzamento de armas entre Denver, Berlim e Monica.....	101
Figura 13 – O Professor se infiltra no hospital fantasiado de palhaço....	102
Figura 14 – Menino entra no quarto com o coelho dado pelo Professor e é surpreendido por policiais à paisana .....	103
Figura 15 – O dinheiro como mediação do amor de Denver e Monica ..	104

Tudo o que existe é justo e injusto em ambos  
os casos igualmente justificável.  
Nietzsche

## 1. Introdução

A ideia inicial deste trabalho partiu do meu interesse pela televisão, em especial pelas telenovelas, desde a minha infância. Entretanto, naquele tempo eu era apenas uma mera telespectadora e admiradora de heróis, vilões, mocinhas e suas malvadas antagonistas. Os anos se passaram e a partir da minha graduação em Comunicação com habilitação em Jornalismo, escolhi como tema para a monografia a telenovela e saí do lugar de espectadora externa para pesquisadora de um produto muito veiculado dentro do território nacional. Ao longo desta jornada, ao entrar na especialização, continuei nesta área e foquei meu olhar em um novo segmento, a “novela das 11” com traços das séries norte-americanas e hoje, no mestrado, meu interesse se concentrou no contexto relacionado, especificamente, em duas séries: *Justiça*, de origem brasileira e *La Casa de Papel*, espanhola que convergem o mesmo interesse em discutir justiça de uma forma transversal às leis e aos aparatos jurídicos.

Este estudo parte da continuidade de uma linha de pesquisa dentro do campo de televisão, especificamente teleficção seriada, tendo como objeto de análise narrativas criminais cujos dramas vão além da dualidade existente entre justiça e vingança. Pretendemos verificar como o valor do não julgamento entre o que é justiça e injustiça, igualdade ou desigualdade, direitos individuais e bem comum estrutura ambas as histórias.

As narrativas criminais na ficção seriada são pautas de discussões acadêmicas contemporâneas, visto o sucesso que fazem com diferentes enfoques. Para além da prática dos crimes, o que nos move nessa pesquisa é entender como se constrói, no universo ficcional, o arcabouço que confere verossimilhança à motivação de determinadas atitudes dos personagens. Para isso, será levantado o percurso narrativo em delitos recorrentes como propulsores de uma trama seriada. A amplitude dessas narrativas não se restringe às séries, existem diferentes formas de se fazer audiovisual com a temática criminal. Podemos encontrar outras produções do gênero como filmes e telenovelas. No campo fílmico podemos visualizar os diferentes subgêneros: suspense tradicional, psicológico, erótico, tribunal e policial. Tribunais são palcos para diferentes narrativas, em que a oratória é o elemento central para obter êxito nas sentenças. Dentre outros, citamos os

filmes: *O sol é para todos* (1962), *Justiça para todos* (1979), *Questão de honra* (1992), *Os últimos passos de um homem* (1995). Neste subgênero a distinção entre o certo e o errado, o bem e o mal torna-se clara ao longo do processo de julgamento.

Para além do que podemos considerar justo ou injusto, vingança ou justiça temos como objetivo perpassar temáticas delicadas de cunho social em torno de questões relativas à justiça, em obras de ficção que não se confundem com o que se tem chamado de “narrativas de tribunal”. Este trabalho nos faz pensar de que forma os parâmetros legais podem se distanciar da justiça humana e social, a partir do envolvimento que as séries estimulam nos espectadores, levando-os a indagar o que há por trás do comportamento dos personagens. Pretendemos assim contribuir para evidenciar algumas maneiras pelas quais a justiça pode ser vista dentro da ficção seriada televisiva e de que forma a relação entre crime e justiça é representada nas séries trabalhadas.

Para tanto, baseamos, principalmente, na literatura que aborda o tema, como Michel Foucault, Agnes Heller, Jürgen Habermas, Friedrich Nietzsche, Jacques Derrida e Émile Durkheim como também Luiza Lusvarghi, Vera Lúcia de Figueiredo, François Jost, Jean Pierre Esquinazi e Jason Mittell, entre outros quem mesclam contribuições oriundas da filosofia, ciências sociais, filosofia do direito, narrativas criminais, ficção televisiva seriada, etc. Dessa forma, aspectos como *storytelling*, complexidade narrativa, narrativas criminais e a justiça social, além dos tribunais serão trabalhados ao longo da pesquisa. Paralelo a isso o desenvolvimento da dissertação se dará com base na análise narrativa de *La Casa de Papel* e de *Justiça* em que as cenas serão investigadas em relação a potencialidade dos discursos e da estética.

Tendo como objeto de análise as narrativas criminais, cujos dramas vão além da dualidade existente entre justiça e vingança, este estudo parte da continuidade de uma linha de pesquisa do campo de televisão, especificamente teleficção seriada. Pretendemos verificar como a representação da justiça é vista na ficção e de que forma estrutura ambas as histórias. Os objetos se concentraram, especificamente, em duas séries: *Justiça*, de origem brasileira e *La Casa de Papel*, espanhola, que convergem para o mesmo interesse em discutir justiça em suas diferentes formas humanas, sociais para além da justiça estática (HELLER, 1998).

Esta pesquisa visa contribuir para o campo da comunicação, mais especificamente direcionado aos estudos de narrativas ficcionais televisivas seriadas, buscando entender a complexidade narrativa a partir das diferentes formas e aspectos televisivos estéticos no que dizem respeito ao contexto de justiça, visto que utilizaremos como o corpus da pesquisa a relação existente entre justiça, crime e teleficção seriada. Tendo em vista a atualidade para uma temática que coloca luz no tema da justiça, consideramos este recorte relevante devido a pertinência temática ao campo e à atualidade do tema, marcada pela efervescência das novas formas de produção audiovisual com o advento de diferentes estilos narrativos. Vale ressaltar que existe pouca bibliografia entre justiça e teleficção seriada televisiva de forma geral, o que valoriza a pesquisa tornando-a edificante ao campo, ao passo que faremos um estudo qualitativo a partir de uma análise narrativa.

*Justiça*, uma série brasileira, foi escolhida juntamente com *La Casa de Papel*, de origem espanhola, devido a relação que as duas possuem no que diz respeito a como a justiça é vista dentro da ficção e de que forma ela se constrói, além de outros fatores que também foram levados em consideração, como por exemplo, a estética audiovisual (fotografia, enquadramentos, luz e trilha sonora). A primeira possui uma forma diferenciada de narrar, não a partir do melodrama muito visto nas telenovelas, mas com base em uma mesclagem entre dramaturgia, ficção e a estética documental. Não obstante, *La Casa de Papel* apresenta uma visão ampliada sobre os novos horizontes da justiça. Por ser uma série europeia e veiculada pela Netflix, uma das maiores plataformas de *streaming* contemporâneas, o que nos interessa investigar é de que forma, mesmo com a origem espanhola perpassada pelas raízes melodramáticas, *La Casa de Papel* gera o envolvimento dos espectadores através da percepção do que há por trás das ações criminais.

Nosso objetivo é analisar a relação entre os crimes e a justiça voltada para o contexto humano fora dos tribunais e, com isso, percebermos como em *La Casa de Papel* e em *Justiça* essa questão foi trabalhada. Com isso veremos quais foram as estratégias narrativas que estabeleceram um contexto favorável a estas mudanças nos processos e estruturas de criação e a proliferação de novos formatos narrativos,

como o caso do *storytelling* e da complexidade narrativa<sup>1</sup>. Assim a trama, a narrativa, a produção, os signos e as imagens são os verdadeiros protagonistas de nossa análise. Examinaremos as produções de acordo com a intencionalidade de seu discurso, pois o foco desta pesquisa é promover a investigação em torno das problemáticas sugeridas em volta do conflito tensionado entre justiça e ficção.

Através da metodologia da análise narrativa de ambas as séries e da revisão bibliográfica sobre o gênero criminal na ficção seriada, nosso objetivo é verificar como se dá essa mudança de paradigma nas histórias com base em novas compreensões do que significa justiça, não no viés criminal, mas sim social. Esse modo de pensar baseado na metamorfose dos elementos narrativos, estéticos e mercadológicos compõem uma lógica estruturada que atribui relevância artística para as séries, tornando-se produtos culturais intensamente presentes também nos circuitos de pesquisa contemporâneos a partir de diferentes perspectivas. O recorte metodológico dentro das duas séries escolhidas se deu a partir da escolha da primeira e até então única temporada da série brasileira *Justiça* e da primeira e segunda temporada de *La Casa de Papel*. Para isso, será feito o recorte de algumas imagens a serem analisadas no que diz respeito ao recorte narrativo e sócio das mesmas. Em *Justiça* veremos como tais imagens se aproximam da estética conceituada pela autora Manuela Dias como dramaturgia documental, e em *La Casa de Papel* a relação com a complexidade narrativa (MITTEL, 2012), apesar de ambas as propostas possuírem afinidade com o conceito de Mittell de complexidade narrativa.

Partindo da história dos personagens por trás dos crimes praticados e do que é considerado violação perante a justiça serão investigados quais os meandros da estrutura narrativa que nos fazem torcer não pelo que seria o “bem” e sim pelo “mal”. Discutiremos, assim, o que de fato é justiça, tanto no universo ficcional da série espanhola *La Casa de Papel*, quanto no da brasileira *Justiça*. Tanto *La Casa de Papel* quanto *Justiça* possuem como base tramas que vão além de narrativas

---

<sup>1</sup> Baseado no conceito de complexidade narrativa de Jason Mittell, entendemos que podemos ampliá-lo para a complexificação do arco narrativo dos personagens, cujo foco se dá de forma acentuada nas análises que serão feitas. Por isso, além do fator econômico das séries que Mittell apontou como um modelo de negócios em plena ascensão, o desenvolvimento de tecnologias, como o caso do *streaming, on demand*; a autonomia dos espectadores; a ascensão da internet com a proliferação das comunidades de fãs através de redes sociais temos também a composição de personagens que em sua essência possuem características que merecem destaque.

criminais. Vingança ou justiça? Este é o lema para ambas as histórias que abordaremos.

No primeiro capítulo desta dissertação, buscou-se dar a base histórica e bibliográfica necessárias para compreendermos de que forma as ciências sociais discutem a justiça a partir de diferentes pontos de vista, momentos da história e filiações teóricas. Lançaremos, assim, um olhar sobre esta prática que vem se alterando nos últimos tempos. Tendo como base o levantamento bibliográfico realizado, abordaremos a questão da justiça aos olhos do mundo do crime como forma de contextualização para a análise posterior da ficção seriada. Por este motivo, traremos autores como Jürgen Habermas, Michel Foucault, Émile Durkheim, Friedrich Nietzsche, Agnes Heller e Jacques Derrida para apontamentos sobre crimes e delitos em diferentes sociedades e sobre os tratamentos diversos que receberam ao longo do tempo. Já com o entendimento do que podemos considerar como justiça veremos como ela se apresenta na ficção e como pode contribuir para a nossa discussão.

Através da utilização do conceito dentro da ficção entenderemos como se dá o movimento da narrativa criminal em torno de *Justiça* e *La Casa de Papel*. Neste segundo capítulo analisaremos *Justiça* e suas particularidades, que devem ser ressaltadas em relação ao tipo de narrativa não linear e a estética utilizada. A série trouxe à TV aberta um novo tipo de narrativa com similaridades tangenciadas entre o cinema e as séries norte-americanas mais do que com as nossas telenovelas. Contendo quatro histórias independentes, porém interligadas em 20 episódios que se entrelaçavam ao longo da semana, temáticas de cunho social foram apresentadas, como racismo, eutanásia, ciúmes, assédio, tráfico de drogas, entre outros temas. Além de ter concorrido ao prêmio de melhor série dramática com indicação de melhor atriz para Adriana Esteves, a série trouxe novidades para a TV brasileira em relação à diferentes aspectos que serão mostrados através da análise de algumas imagens trazidas a esta pesquisa para sublinhar de que forma podemos trazer à luz estes conceitos discutidos.

No terceiro capítulo, a atenção se voltará para *La Casa de Papel*. Realizaremos uma análise dos pontos considerados principais, como a estrutura narrativa, o enquadramento da complexidade narrativa neste contexto e de que

forma a justiça é trabalhada nesse tipo de ficção seriada. A iconografia da série é um ponto de impacto a ser ressaltado neste processo, como o caso de *Bella Cio*, canção antifascista italiana que se torna o hino dos assaltantes; o uso da cor vermelha como forma de resistência; as máscaras de Dali, como representante do surrealismo, além das características que perpassam a emoção e tangenciam as relações de afeto com as regras do assalto, a forma como os personagens se relacionam, tanto os assaltantes entre si, quanto com os reféns, os diálogos e a condução da narrativa. Assim, da mesma forma que vimos em *Justiça*, ao longo da análise, utilizaremos algumas cenas consideradas chaves de entendimento deste processo para compreensão da problemática fundamental desta dissertação: a justiça.

Em tempos em que as séries norte-americanas estão no apogeu e que as telenovelas buscam uma reinvenção, frente a estas mudanças voltadas para a cultura das séries (novas formas de consumo, produção e circulação) é importante discutirmos o lugar de produções que sofrem influências não só norte-americanas, mas também de uma teledramaturgia brasileira com referências documentais, como é o caso de *Justiça*. Por este motivo os itens 3.3 e 3.4 deste capítulo refletem os deslizamentos entre a ficção e o documental e as séries brasileiras como crescimento de um campo televisivo.

Assim, dentro de uma formação de um repertório histórico desses programas temos em voga dois produtos com particularidades e características singulares que fomentam a sofisticação dos formatos narrativos em torno de novos assuntos, como o caso da justiça dentro da ficção. Em meio a um contexto em que a desconstrução de certezas e a desvalorização do maniqueísmo ganham força, a face da realidade é uma grande base para produzir ficção atualmente. Realidades adequadas à complexidade dos enredos são bastante tematizadas e veremos isso em profundidade nas obras escolhidas. Por isso, para além das exigências do mercado, o objetivo deste trabalho é fazer com que possamos refletir sobre temas que podem passar despercebidos pela vida cotidiana e nos provocar de que forma nossas ações podem ser questionadas frente às polêmicas e embates que vemos na ficção televisiva.



A pesquisa tem como objetivo não apenas demarcar o que compreendemos por narrativa criminal, como também exemplificar como as séries abordam a justiça. É sobre o modo de como *Justiça* e *La Casa de Papel* tensionam justiça as opções narrativas e estéticas que trabalharemos nesta dissertação. A temática escolhida aponta um caminho em torno dos estudos de ficção seriada televisiva para um campo que é transversal as normas institucionais e obedece novas regras a respeito da complexidade das questões trabalhadas. Qual o lugar da justiça? Como ela é trabalhada dentro da ficção televisiva? Existe certo e errado quando falamos de justiça? No campo do pensamento político, filosófico e teórico grandes nomes devem ser ouvidos e merecem escuta em uma temática da qual possuem domínio dentro da sua vivência e experiência teórica.

Ao longo do árduo trabalho de buscas nos deparamos com diferenças relacionadas a justiça nos campos da ética, moral, direito, filosofia, sociologia. Em uma análise complexa dos dilemas sociais a ideia de justiça associada à liberdade ou até mesmo à vingança foi ao longo da pesquisa desconstruída com o amparo de duas produções escolhidas para que esta análise fosse aprofundada com um exame crítico fomentado com o estudo da narrativa. A intenção não foi criar uma antologia da justiça no campo do direito ou da filosofia, nem tampouco focar somente nas ciências sociais com suas diretrizes e teorias a respeito dos fatos sociais que abordam justiça. Através da visão transdisciplinar da justiça o objetivo foi conduzi-la em direção as ferramentas narrativas do discurso e do audiovisual.

## 2. Justiça aos olhos do crime: uma contextualização

Com o auxílio de textos do campo da filosofia e da sociologia, abordaremos o tema da justiça visando compreender o tratamento que lhe é conferido na ficção seriada, no âmbito da comunicação. Colocaremos em pauta a forma como as sociedades disciplinares lidam com os crimes, a morosidade das ações judiciais, para assim chegar até o território audiovisual.

No dicionário, o significado de justiça diz respeito a particularidade daquilo que se encontra em correspondência (de acordo) com o que é justo; modo de entender e/ou de julgar aquilo que é correto. Notadamente, uma temática filosófica profunda que não se esgota nesta discussão e abre novas possibilidades de ser discutida a partir de outras frentes dentro das reflexões acadêmicas.

No que tange a justiça concluímos que a certeza nas tomadas de decisão pode, muitas vezes, ser interferida por fatores que questionam os valores morais e éticos pré-estabelecidos dentro de uma sociedade, pois como afirmava Nietzsche (1992), tudo o que existe é justo e injusto e plenamente justificável. Por este motivo, o filósofo nos diz que falar de justo ou injusto em si não tem sentido, porque uma infração, uma violação, uma espoliação, uma aniquilação não podem ser injustas em si, uma vez que a vida procede essencialmente por sentidos. A justiça por si só, metafisicamente, como querem fazer crer os ressentidos não existe, o que temos é apenas um parâmetro legal na qual as leis são instituídas, cujos fins gerais são designados as instâncias de poder.

Para o filósofo, pensar a justiça à frente de fundamentos instauradas pela lei, ou seja, falar de ética e moral, parte do entendimento próprio do que pode ser considerado justo ou injusto. A partir das reflexões propostas por Nietzsche tecemos uma crítica à compreensão tradicional de justiça e propomos outros valores considerados relevantes, que muitas vezes não são levados em consideração em determinados contextos.

A justiça representa um importante papel na regulação do corpo social humano, fazendo assim a distinção entre os juízos de valores existentes entre o bem e o mal (NIETZSCHE, 2013). Os pontos voltados para a punição e a correção do indivíduo provocaram no poderio público um sentimento de prestação de contas

com as leis. Há agora uma continuidade sutil entre a punição e o penal como forma de perceber a sociedade e suas determinadas funcionalidades e regras dentro de condições históricas (FOUCAULT, 2014).

Nas séries *Justiça* e *La Casa de Papel* percebemos várias infrações relacionadas a lei, ética e moral. Uma mãe que durante sete anos planeja a morte do assassino de sua filha; uma mulher que matou o cachorro do vizinho e foi detida por tráfico de drogas; uma jovem que acabou de passar no vestibular e em uma festa com sua amiga foi presa por causa de entorpecentes, apenas pelo fato de ser negra e sua amiga branca; um homem que passa sua infância doente em uma cama de hospital ouvindo histórias frustradas de assaltos a banco e planeja se vingar da morte de seu pai. Essas são algumas histórias que fazem referência a um contexto humano de princípios que atravessam os juízos de valor “bom e mau”, indo além dos crimes em si.

O sentimento de injustiça que um prisioneiro experimenta é uma das causas que mais podem tornar indomável seu caráter. Quando se vê assim exposto a sofrimentos que a lei não ordenou nem mesmo previu, ele entra num estado habitual de cólera contra tudo o que o cerca; só vê carrascos em todos os agentes da autoridade: não pensa mais ter sido culpado; acusa a própria justiça (FOUCAULT, 2014, p. 261).

Nesta mesma linha de pensamento o contexto da série *Justiça* de ir preso injustamente pela sua cor ou pelo fato de terem colocado drogas em seu quintal gera um sentimento de injustiça duplo nestes casos. Como também para alguns a atitude de Maurício (Cauã Reymond) foi completamente condenável sob a perspectiva de que cometer eutanásia é um crime, porém sob um outro ponto de vista temos a súplica de uma esposa acamada e tetraplégica como pedido de socorro a sua morte. Por isso o sentimento de injustiça vivido por um prisioneiro (no caso da série *Justiça* os quatro personagens foram presos), conforme nos remete Foucault (2014) expõe as consequências indomáveis de caráter após a prisão e de que forma o próprio conceito de justiça derruba barreiras criminais e atingem novas fronteiras entre o social e o cotidiano.

Visto isso, podemos falar de uma justiça não é porque a própria lei ou a maneira de aplicá-la servem aos interesses de uma classe, é porque toda a gestão diferencial das ilegalidades por intermédio da penalidade faz parte desses mecanismos de dominação. (NIETZSCHE, 2013, p. 267). A partir da visão de

Nietzsche (2013), a respeito dos aspectos terrenos e morais da justiça, e de Foucault (2014), com as diferentes formas de punição e suas profundas marcas na história em relação ao poderio exercido pelas instituições do Estado e as manifestações físicas de vingança não apenas verticalmente, como também no interior da sociedade, o foco deste trabalho é perceber como podemos aproximar estes autores das questões vistas dentro das séries em questão e de que forma estes aspectos estão sendo trabalhados na ficção.

Sob que condições o homem inventou para si os juízos de valor “bom” e “mau”? E que valor tem eles? Obstruíram ou prometeram até agora o crescimento do homem? São indícios de miséria, empobrecimento, degeneração da vida? Ou, ao contrário, revela-se neles a plenitude, a força, a vontade de vida, sua coragem, sua certeza, seu futuro? (NIETZSCHE *apud* NETO, 2014, p. 59)

Nietzsche nos recorda os juízos de valor entre o bom ou mau, pois em *Genealogia da moral* (2013) faz a distinção entre os valores existentes entre o bem e o mal. Desta forma considerando-os como pilares universais, o filósofo questiona até que ponto essa tensão tem sido salutar em nossa cultura. É justamente a partir da crítica da moral em sua genealogia que o pensador questiona esses valores ocidentais. Em uma análise sobre o procedimento genealógico propõe uma revisão da obediência moral cristã, pois em sua visão a moral é constituída por valores que negavam as qualidades da vida terrena, promovendo seu esvaziamento.

Do ponto de vista histórico, a justiça na terra representa a luta justamente contra os sentimentos reativos. A guerra contra os mesmos, por parte das forças ativas e agressivas, que usavam a sua força em parte para reduzir o excesso do *pathos* reativo. “A doutrina da vingança atravessa todos os meus escritos, todas as minhas aspirações e esforços, como o fio vermelho de justiça”. (NIETZSCHE, 2013, p.73) Além da definição de vingança da imposição de sofrimento sob aqueles que o fizeram sofrer, percebemos os danos causados tanto para o realizador quanto para o outro indivíduo. As normas complexas que regem a forma como este processo é feito regem como a vingança acontecerá. Essa dinâmica de revanchismo desempenha um papel relevante na regulação do comportamento humano que muitas vezes pode ser interpretado ou visto como justiça.

Onde quer que exista justiça, vemos um poder preponderante aos fracos, arrancando o ressentimento às mãos vingadoras, declarando guerra aos inimigos de

paz e dando força de lei a equivalências dos prejuízos, isto é, a todo um sistema de obrigações morais.

Vamos admitir que a lei se destine a definir infrações, que o aparelho penal tenha como função reduzi-las e que a prisão seja o instrumento dessa repressão; temos então que passar um atestado de fracasso. Mas talvez devamos inverter o problema e pensar, para que serve o fracasso da prisão; qual é a utilidade desses diversos fenômenos que a crítica continuamente, denuncia: manutenção da delinquência, indução em reincidência, transformação do infrator ocasional em delinquência. Talvez devamos procurar o que se esconde sob o aparente cinismo da instituição penal que depois que fez os condenados pagarem as penas continuam a segui-los por meio de diversa marcações que o perseguem com as marcas da delinquência aquele que quitou suas dívidas com a justiça. A penalidade então seria uma forma de gerir as ilegalidades, de riscar limites de tolerância, de dar terreno a alguns, de fazer pressão sobre outros, de excluir uma parte, de tornar útil outra, de neutralizar estes, de tirar proveito daqueles.

Sérgio Adorno e Wânia Pasinato refletem sobre a morosidade da justiça em uma análise sobre as intervenções judiciais na mediação de conflitos:

O tempo é a medida da justiça. Se longo, é cada vez menos provável corrigir falhas técnicas na condução administrativa dos procedimentos ou localizar testemunhas, eventuais vítimas, possíveis agressores. Se curto, corre-se o risco de suprimir direitos consagrados na Constituição e nas leis processuais penais, instituindo, em lugar da justiça, a injustiça. Para o cidadão comum, o tempo é lugar da memória coletiva. Se ele consegue estabelecer vínculos entre o crime cometido e a aplicação de sanção penal, experimenta a sensação de que a justiça foi aplicada. Reconhecendo o tempo como medida de justiça. (ADORNO; PASINATO, 2007, p. 132)

Em uma revisão de literatura os autores identificaram três modelos teóricos de explicação para a legitimidade da ordem social. O primeiro remete a características da personalidade individual, o apoio dos cidadãos às instituições democráticas. O segundo é a base de diferentes tradições culturais que revelariam maior ou menor propensão para a obediência às leis e o respeito às instituições. O terceiro é o da performance institucional. Segundo Adorno e Pasinato (2007), são as instituições e as leis que se tornam fidedignas e não as características psicossociais ou as heranças culturais dos indivíduos. Sob esta perspectiva, as instituições tendem a operar como parâmetros de previsibilidade da ação

governamental. Foucault, inclusive, salienta as práticas judiciárias ao ressaltar a maneira pela qual, entre os homens, se arbitram os danos e as responsabilidades. Reporta-se ao modo como os homens eram julgados em função dos erros cometidos, à maneira pela qual estes erros foram reparados com formas punitivas e ao tipo de julgamento que realizavam. Estes diferentes tipos de subjetividade, formas de saber e, por conseguinte, relações entre o homem e a verdade, nos mostraram como certas formas de verdade podem ser definidas, a partir da prática penal (FOUCAULT, 2002).

A partir da sondagem das ações judiciais, das modalidades de crimes e do posicionamento da justiça brasileira, esperava-se que a reconstrução democrática da constituição de 1988 promovesse a conciliação nacional e, em decorrência, a pacificação interna da sociedade. Contudo, não foi o que ocorreu, os conflitos sociais tornaram-se mais acentuados. Nessa seara, a sociedade brasileira vem presenciando o crescimento das taxas de violência, nas suas mais distintas variantes: crime comum, violência fatal conectada com o crime organizado, graves violações de direitos humanos, explosão de conflitos nas relações interpessoais e intersubjetivas. Em especial, a emergência do narcotráfico promovendo a desorganização das formas tradicionais de vida entre as classes populares urbanas até às mais altas classes da sociedade. A sociedade mudou, os crimes cresceram e tornaram-se mais violentos, mas as instituições encarregadas da proteção dos cidadãos, bem como de aplicar lei e ordem, permaneceram operando segundo o mesmo modelo utilizado há três ou quatro décadas.

De acordo com Adorno e Pasinato (2007) nossas tradições liberais de justiça penal fundamentam-se no princípio do livre-arbítrio por meio do discernimento dos princípios morais capazes de avaliar a razão existente entre bem e o mal, entre o justo e o injusto, entre o certo e o errado, entre o legal e o ilegal. Sob este ponto de vista, os indivíduos são dotados de responsabilidade moral. Neles se instalam o desejo e/ou a vontade de permanecerem obedientes a ordem social. Essa representação do homem como sujeito portador de razão e responsabilidade, capaz tanto de obedecer como de atacar, constituiu a base fundamental do alçar da modernidade. As normas de conduta e a cultura judicial convergem para o mesmo polo em torno das responsabilidades penais. Trata-se de um modelo normativo e de

uma cultura judicial muito pouco compatíveis com a natureza de casos de violação de direitos humanos.

Foucault ao estudar as diferentes formas de sociedade disciplinar, em diferentes países da Europa, abordou a reforma e a reorganização do sistema judiciário e penal. O que ficou esclarecido é que, de acordo com as transformações penais, a infração não deve ter mais nenhuma relação com a falta moral ou religiosa. “O crime ou a infração penal é a ruptura com a lei civil, explicitamente estabelecida no interior de uma sociedade pelo lado legislativo do poder político”, afirmou o filósofo. O crime é um dano social. Há, por consequência, uma nova definição do criminoso como aquele que danifica e perturba a sociedade, sendo assim um inimigo social. Como punição dos atos criminais temos como reparo do mal a ação da lei penal para impedir que danos sejam cometidos novamente no corpo social.

Machado e Santos (2009) afirmam que o direito e a justiça representam uma determinada visão do mundo e impõem um determinado modelo de ordem social, cuja eficácia e legitimidade estará dependente, sobretudo, da capacidade de ir ao encontro dos valores dominantes numa determinada sociedade.

Neste sentido, alguns autores irão abordar a temática da justiça sob diferentes espectros. De acordo com o pensamento sobre consciência coletiva e razão comunicativa, através da qual a massa comunicativa pode estabelecer o que é justo em direção ao bem, segundo Habermas, o indivíduo só pode afirmar sua identidade mediante a comunicação. Nesse sentido, a justiça refere-se a uma capacidade comunicativa e adquire, portanto, um caráter democrático e que conduz ao bem (SILVA, 2012).

Além de Habermas, temos Durkheim, em outro contexto, para nos relembrar os mecanismos de controle social composto por várias categorias de fatos sociais, e a justiça também se enquadra nesta arquitetura. Da mesma forma que o direito é um desses mecanismos, pois as normas jurídicas assumem o controle do estado em que o poder judiciário cumpre as leis. Porém, sempre haverá o descumprimento dessas regras considerando os atos ilícitos, algo normal em qualquer sociedade. A prevalência do direito nos estudos de Durkheim é de grande valia, pois não só permite distinguir os dois tipos fundamentais de solidariedade social, como também

permite seguir a evolução das sociedades. A passagem do direito repressivo para o direito restitutivo é o índice da transição de um tipo de sociedade arcaica para um tipo de sociedade na qual a divisão do trabalho se faz mais elaborada e onde, por consequência, a solidariedade orgânica substitui a solidariedade mecânica (ROJO, AZEVEDO, 2005).

Nietzsche é um dos pensadores que forneceu as bases do pensamento da desconstrução do modernismo. Mentor intelectual de Heidegger, Bataille, Foucault e Derrida (alguns desses abordados nesta discussão), os quais introduziram pensamentos contraditórios ao racionalismo ocidental e extremamente relevantes em uma discussão sobre poder, justiça e subjetividade.

O filósofo alemão derrocou as grandes bases da cultura ocidental, como a Razão, Deus, Verdade, Justiça, Ser, Estado, entre outras. Para Nietzsche, os principais temas abordados por todos os filósofos até o século XIX, seriam construções, valores morais ocidentais, que domesticavam o homem e anulavam sua criatividade. Os valores do mundo estão, portanto, baseados em outros tipos de princípios que não mais são representados pelos antigos dogmas sugeridos. Por este motivo, Nietzsche foi um grande crítico da moral em sua filosofia madura.

Baseando-se na genealogia da moral, Nietzsche possui um conceito que se adequa à nossa análise por tratar de uma teoria valorativa sobre a transvalorização. Não seria um evento que viria ocorrer de maneira ocasional, mas consistiria na promoção intencional de uma nova reviravolta na moral. Em resumo, o audacioso pensamento do filósofo alemão questiona o curso da história e a maneira de engendrar valores. Ao impor a si mesmo a tarefa transvalorativa, o filósofo se entende como o grande responsável por uma completa ressignificação moral da humanidade: “Transvalorização de todos os valores: eis a minha fórmula para um ato de suprema autognose da humanidade, que em mim se fez gênio e carne”, afirmou Nietzsche.

Compreendendo-se como homem destinado a levar a cabo essa tarefa tão extraordinária, o filósofo elege a transvalorização como o objetivo dos últimos anos de sua vida lucida e, em função deste escopo, organiza as suas derradeiras obras. Se estivermos de acordo com a ideia de que transvalorização consiste em colocar de cabeça para baixo os valores de uma civilização, então podemos afirmar que transvalorar significa inverter o modo de instituir valores. (NETO, 2017, p. 75)



O ato transvalorativo é referente aos paradigmas dogmáticos relacionados ao reino de Deus, promovendo a supressão dos antigos valores legitimados pela igreja em prol das novas referências de valores que o filósofo julga serem determinantes para a sociedade.

Seguindo a lógica genealógica nietzscheana, Foucault produz uma literatura consistente ao tratar da criminalidade e do sistema penal nas mais variadas formas de punir. Em *Vigiar e Punir* (FOUCAULT, 2014) faz um levantamento de todas as formas de punição e repressão pública aliados ao método coercitivo das instituições, de acordo com o Estado. A obra aborda o enfrentamento à criminalidade como uma preocupação da sociedade moderna. O suplício, a punição, a disciplina e a prisão são vistos como dispositivo de poder em uma sociedade que responde a um regime punitivo contemporâneo. Por isso, tais práticas reverberam a assinatura da época e as consequências de um sistema de costumes penais severos. Assim, sugere a mudança do ponto de vista narrativo das histórias contadas por uma determinada parcela da população em uma história do povo. O olhar por dentro de uma estrutura de poder tomou conta de sua obra ao longo da dolorosa leitura a respeito das maldades e atrocidades humanas.

O filósofo procurou entender o percurso pelo qual o ocidente, em especial na França, levou o sistema jurídico a mudar o modelo de execuções públicas, tornando-as menos exibicionistas e preferindo a prisão. A resposta se dá de acordo com as transformações da sociedade francesa entre os séculos XVII e XIX. Foucault, ao dar voz aos personagens “esquecidos” da história, nos traz a compreensão de que o poder não é verticalizado através das instituições, mas sim horizontal. A forma de poder mudou atravessando, assim, cada espaço das relações no interior da sociedade. Por este motivo, as relações são mediadas pela microfísica dos tratos sociais e não mais pela ordem do poder público institucionalizado:

As práticas jurídicas - a maneira pela qual entre os homens, se arbitram os danos e as responsabilidades, o modo pelo qual na história do ocidente, se concebeu e se definiu a maneira como os homens podiam ser julgados em função dos erros que haviam cometido, a maneira como se impôs a determinados indivíduos a reparação de algumas de suas ações e a punição de outras, todas essas regras ou, se quiserem, todas essas práticas regulares, é claro, mas também modificadas sem cessar através da história – me parecem uma das formas pelas quais nossa sociedade definiu tipos de subjetividade, formas de saber e, por conseguinte, relações entre o homem e a verdade que merecem ser estudadas. (FOUCAULT, 2002, p. 11)

A visão foucaultiana de analisar o poder a partir da microfísica da sociedade e não mais dos representantes da lei e da ordem pública produziu uma literatura fundamental para mediar os dispositivos de poder dentro das próprias relações sociais, como uma ideia fundamental para entender os estados de permanência e mudança desta estrutura vista na sociedade.

De acordo com esta análise a produção de discursos mediados pela engrenagem política e social da vida moderna também é um grande utensílio de poder valorativo para a composição de atores sociais atravessados por novos enunciados. Foucault traz em sua obra *A ordem do discurso* o questionamento e a reflexão de como a verdade pode ser modificada através de uma rede de discursos. O filósofo diferencia o que vem a ser a verdade, uma possibilidade de verdade e o que considera ser o verdadeiro. Ou seja, aquela verdade é aceita por uma determinada sociedade, por interessar a um público específico. Para tal, o discurso ampara nos aspectos sógnicos para evoluir na construção de um pensamento.

No caso das séries analisadas, o discurso acerca do que é considerado certo ou errado é justificado pela ação dos personagens de ambas as séries e as respectivas consequências pós-delitos. Por isso, podemos afirmar que a narrativa é embasada pela legitimação do discurso social, tanto em *La Casa de Papel* quanto em *Justiça*.

A dissertação busca, então, destacar os bastidores dos crimes e não propriamente o crime em si como eixo principal. As ações realizadas em cena não determinam que os personagens sejam criminosos. Para tal, temos como embasamento uma narrativa que sustenta esse posicionamento a par das características dos personagens. O ponto que queremos chegar é exatamente o olhar interior dos personagens.

Foucault propõe uma análise do sujeito do conhecimento a partir de um conjunto de práticas sociais. Desta maneira busca entender como o homem é produto derivado de seu meio e de que forma as práticas sociais de controle e vigilância imprimem novos sujeitos. Assim, ao longo de sua obra, o teórico mostrou como no século XIX, um certo saber do homem, dentro ou fora das regras, fez nascer novos comportamentos, com a contribuição da história dos domínios de saber em relação aos fatos históricos. Foucault faz uma epistemologia a partir das

diferentes posições da justiça em relação ao povo. De tal modo, analisa as diferentes formas de justiça ao longo do século.

Diferentemente de Foucault, cujas obras são influenciadas pelas reflexões de Nietzsche, o filósofo alemão Habermas, de inspiração kantiana, insere-se na tradição iluminista e tem seu pensamento posicionado em torno da crítica à Escola de Frankfurt. Todavia, o que é relevante para o nosso trabalho é a sua contribuição no que diz respeito a questão da justiça universal e normatividade legitimada e validada socialmente. Sua busca pelo resgate da racionalidade possui fundamentações em torno da verdade e dos enunciados teóricos, principalmente em seu pensamento sobre racionalidade comunicativa oposta à racionalidade instrumental (DIAS, 2016).

A concepção de justiça para Habermas é centrada em procedimentos ético-morais e retirada de seus contextos concretos e toma forma de um procedimento que se utiliza das operações de igualdade, equidade, reciprocidade e troca de papéis. Seu entendimento sobre o direito esteve inicialmente voltado para a questão formalista da lei, ou seja, procurando estabelecer de forma mais lúcida possível uma justiça que, imparcialmente, garantisse os direitos fundamentais para todos os seres humanos. “A justiça refere-se à igualdade da liberdade dos indivíduos que se determinam a si mesmos e que são insubstituíveis” (HABERMAS, 2000b, p. 75-76 apud DIAS, 2016), afirmou o filósofo. Havia duas bases elementares para a teoria da justiça na ética do discurso: considerar que todas as pessoas são capazes de se comunicar entre si e ter a comunicação como principal forma de definição de ações justas e injustas:

A justiça refere-se à igualdade da liberdade dos indivíduos que se determinam a si mesmos e que são insubstituíveis, enquanto a solidariedade refere-se ao bem, ou à felicidade dos companheiros irmanados em uma forma de vida intersubjetivamente compartilhada, e deste modo também à preservação da integridade dessa forma de vida. As normas não podem proteger um sem o outro, isto é, não podem proteger a igualdade de direitos e as liberdades dos indivíduos sem o bem do próximo e da comunidade a que eles pertencem [...] (HABERMAS, 2002, p 75-76).

O objetivo é alcançar juízos que possam levar os interesses e os pontos de vista de todos os envolvidos. A justiça passa a ser conceituada como garantia de imparcialidade, sendo considerada igualitária por todos os membros que dela desfrutam. Percebe-se que Habermas admite que o princípio da justiça é

fundamental para a construção da conduta ética e moral da sociedade como lógica inerente aos cidadãos.

Segundo Bittar (2011/2012), é a partir da teoria do discurso, de Habermas, que as condições e os pressupostos para o desenvolvimento de uma noção de justiça pós-metafísica, torna-se possível. Investigar o desafio do conceito de justiça é um desafio a ser desdobrado nos estudos habermasianos.

Quando tratamos da relação entre justiça e razão comunicativa em Habermas, devemos ter presente essa particularidade da teoria do discurso, considerando imprescindível a notoriedade dos atores sociais como diligentes das condições de socialização:

Se a preocupação está no uso das palavras, então a discussão escapa da tendência de se buscar a essência da justiça captada por um conceito, para um exercício de compreensão dos contextos e dos jogos que definem os usos da justiça, e o poder do discurso na capacidade de gerar novas formas à justiça (BITTAR 2011/2012, p. 566).

Percebemos que Habermas propõe uma saída para a emancipação social através da razão humana e do agir humano. Por meio deste agir humano o homem possui capacidade de indagar, pensar e questionar. Sendo assim, o pesquisador Eduardo Bittar afirma que a justiça é uma luta infinita, a depender dos horizontes de compreensão dos estados de desenvolvimento da cultura. Visto isso, a preocupação da teoria do discurso visa a manutenção do laço que une emancipação e crítica.

A partir da teoria do discurso, no que concerne a fragmentação social, fruto das sociedades pós-modernas, a busca filosófica sobre o conceito de justiça se desloca para o campo comunicativo, que viabiliza a aparição das suas formas históricas ou dos critérios de formação de processos de jurisdição. Neste sentido, torna-se mais importante pensar, pragmaticamente, as exigências pelas quais se veiculam discursos sobre o justo, do que pensar como exigência de uma norma universal de justiça (BITTAR, 2011, 2012, p. 571).

Apesar de entendermos que Habermas valida um pensamento pós-kantiano e com tradições positivistas, sua filosofia reflete novas formas de enxergar o sujeito, diante da máquina do Estado, em condições jurídicas legais. Em sua teoria, temos

uma nova proposta de flexibilização da justiça aos controles do Estado, sob as condições legais, afinal, toda norma de justiça com decisão legal seria passível de revisão. A teoria habermasiana no campo social valida uma noção de justiça dinâmica, adquirida por meio da própria modernidade como experiência do exercício da vida democrática. Notamos um positivismo crítico e renovado diante das novas formas de lidar com a razão pública, as normas legais e o poder administrativo do Estado. Este conceito de razão pública abre uma nova oportunidade de pensar a justiça diante dos pressupostos comunicativos e dos atores sociais envolvidos. Oportunidade de fala, injustiças, clareza nas informações e a comunicação clara e objetiva são alguns dos fatores que devem ser levados em consideração na conjuntura interna à teoria do discurso (BITTAR, 2011, 2012).

A historiadora e socióloga Agnes Heller, em *Além da justiça*, ao se aproximar do pensamento de Habermas, afirma que “uma sociedade sem justiça dinâmica, é indesejável. Desejável é a generalização e universalização de justiça dinâmica como um procedimento justo. O único procedimento justo para justiça dinâmica (generalizada e universalizada) é o discurso” (HELLER, 1998 apud BITTAR, 2011/2012).

Em sua obra segue uma ordem sequencial de pensamento. Primeiramente, apresenta uma crítica a posicionamentos engendrados sob óticas já estabelecidas tanto tradicionais, quanto modernas. Posteriormente, avança sobre os valores enraizados que não estejam voltados para a própria justiça. Por fim, pontua que paralelo às qualidades da preservação dos direitos, como condição legal da vida humana, existe algo que vai além da isonomia, por isso a escolha do título em sua obra *Além da justiça*. “Minha redefinição do conceito formal de justiça visa a aplicação consistente e contínua das mesmas normas e regras a cada um dos membros de um grupamento social ao qual eles se aplicam”, disse ela. Heller (1998) discorre sobre os interstícios da justiça referente aos conceitos éticos e políticos. Em torno do possível amparo jurídico da justiça Heller aborda a descontinuidade das normas e desta linha tênue que existe entre diferentes grupamentos sociais. Sendo assim, temos como resultado uma incongruência no modo de avaliação dos indivíduos, pois de acordo com a adequação jurídica percebemos uma diferenciação. A distinção se dá através da predileção pessoal, preferências, jogos de interesse, entre outros fatores inseridos neste processo. Agnes Heller reforça a

busca por incrementos nas oportunidades de vida, seja do conjunto da sociedade, seja de um determinado grupamento social, como também instituições políticas e sociais.

Em sua obra sobre as noções tradicionais e modernas da justiça, a filósofa propõe uma busca de um conceito político, baseado em diferentes modos de vida, que vão além dos conceitos filiados às próprias leis. Na sua concepção, justiça significa um conjunto de preceitos adequados a um grupamento social.

Ao longo da história, a humanidade tem utilizado os símbolos como uma forma de expressar conceitos orientadores do comportamento em sociedade. O conceito de justiça tem diversos símbolos associados a ele, dentre os quais destacam-se: a balança, utensílio de origem caldéia, símbolo místico da lei, quer dizer, da equivalência e equação entre o castigo e a culpa (CIRLOT, 1984, p. 112); o martelo, também chamado de malhete, o martelo do juiz, todo em madeira, é juntamente com a deusa Thêmis e a balança da justiça comutativa, um dos mais fortes e conhecidos símbolos do direito e da justiça; a espada, símbolo do estado militar e de sua virtude, a barreira, bem como de sua função, o poderio; a cegueira, como símbolo da imparcialidade e do abandono ao destino, e desse modo exprime o desprezo pelo mundo exterior face à “luz interior”<sup>2</sup>.

Em sua análise, Heller utilizou o símbolo da justiça, feito pelo pintor renascentista italiano Giotto di Bondone, para exemplificar o pluralismo dos sistemas de valor visando uma justiça dinâmica e não estática. Na pintura encontramos uma rainha segurando duas estátuas, um anjo da guerra e o da paz, o último mais pesado do que o primeiro. O contexto refere-se ao reconhecimento desse pluralismo. “A luta social pelo direito de ser diferente é outra forma na qual o aspecto de igualdade é levantado” (HELLER, 1998), afirmou Heller. A justiça dinâmica é fruto das sociedades modernas ocidentais onde os valores e conceitos sobre as normas e regras se alteram por completo, tornando-as, por consequência, volantes e, como o próprio nome diz, dinâmicas. Os que desafiam e infringem as leis as invalidam como injustas; já os que as defendem ratificam-nas como justas.

---

<sup>2</sup>Ver em

<http://www.stf.jus.br/portal/cms/verTexto.asp?servico=bibliotecaConsultaProdutoBibliotecaSimboloJustica&pagina=initial> Acesso em 06/08/2019

Por isso vale dizer que a justiça é um movimento ininterrupto de defesas e ataques às regras e normas.

As três principais implicações dos conflitos sociais que podem surgir da ordem da justiça estática são ressaltadas pela autora. A primeira é representada pela prática inconsistente de normas e regras pertencentes a uma posição social. Por conseguinte, a segunda visa uma tentativa de alterar o tamanho do grupamento social ao qual se aplicam esses princípios. Por último, temos a disparidade dos grupos de dentro e de fora. “A cada um lhe é devido por ser membro de um grupo social ou categoria essencial” (HELLER, 1998). Em outras palavras, o foco é mostrar que a necessidade não é mais a questão, mas a responsabilidade de cada um diante dos seus atos, mediante a inserção em um grupamento social:

A institucionalização de novas formas (mais justas) não é em si, suficiente; sua aplicação consistente e contínua e também uma precondição de justiça social [...], quer dizer que as pessoas podem aceitar esses regulamentos como justos, certos ou bons, e ainda assim não aplicá-los de acordo. (HELLER, 1998b, p. 183)

Dentro do campo das relações humanas existem vários ângulos de discussões. Heller foge da concepção marxista de justiça ao não aceitar o ideal de mérito individual segundo as suas necessidades, pois ao contrário do que é disseminado por ele, esse princípio de equidade não é uma ideia de justiça para a autora. Ela critica esta modalidade e esta sociedade utópica, a qual a justiça não seria mais necessária. Assim introduz em sua filosofia vários olhares sobre a justiça política como forma de entender as oportunidades humanas frente as necessidades.

Temos uma possível ligação entre o pensamento de Habermas e o de Jacques Derrida no sentido de absorção das ideias de ética, justiça e hospitalidade (solidariedade). Na esteira do projeto maior de seu livro *Força de Lei* (2007), Derrida tece a partir do conceito de desconstrução o desenvolvimento a respeito do direito, da justiça e da lei. Ao longo de sua obra faz vários questionamentos provocativos a respeito da relação da justiça com a desconstrução, desafiando a ordem filosófica. Qual a natureza do hiato que separa direito e justiça? O direito não espelha a justiça, tampouco é a justiça seu fundamento assegurador. O trabalho da desconstrução é, precisamente, apontar essa inadequação radical do fundamento ao fundado, fazendo ruir a segurança ontológica do discurso.

Será que a desconstrução assegura, permite e autoriza a possibilidade de justiça? O problema da desconstrução é talvez a ausência de regra para distinguir o direito da justiça, pois como nos recorda Kant, não há direito sem força, não há lei sem utilidade e não há serventia da lei sem força. A força seria um “a priori” do direito. Isso significa dizer que a força já está embutida no próprio conceito de direito, uma vez que não há direito sem aplicabilidade, sem força (NEGRIS, 2016).

Derrida (2007) indaga como diferenciar o poder advindo da “força de lei”, do domínio violento que julgamos injusto. Uma questão seria encontrar a linha tênue que separa a força justa e legítima, que estaria na essência do direito e de sua realização, da força tida como injusta, para reservar a possibilidade de uma justiça que não apenas exceda ou contradiga o direito, mas que talvez não tenha relação com a lei ou mantenha uma conexão tão estranha que possa tanto exigí-la quanto excluí-la, segundo Derrida.

Em seu questionamento sobre o que faz uma força ser justa ou por outro lado a violência que julgamos injusta, o filósofo responde com a tradução do termo *gewalt*, em alemão, que significa poder legítimo, autoridade, força pública. Representa também o poder espiritual da igreja. É, portanto, concomitantemente, a violência e o poder legítimo, a autoridade justificada. Por isso, Derrida nos faz refletir sobre o papel das certezas na sociedade com a sua proposta de desconstrução. Diante das palavras serem em sua essência encobertas por significados, as aporias, dúvidas ou até mesmo paradoxos surgem de suas reflexões de forma fulgente. Assim, a partir da desconstrução como uma nova forma, acima de tudo política, de ler os textos reflete sobre uma intencionalidade de sentidos, neste caso no âmbito da justiça. Dentro desse contexto, a desconstrução propõe uma quebra de paradigmas racionalistas presentes no direito. O próprio conceito e sentido de direito deixaria de existir se não houvesse uma força para a implementação da justiça.

Melo (2004) considera que a justiça, para o filósofo, seria portadora de um certo misticismo, um além do racional que não obstante irracional não é. Uma ação cuja intenção não pode ser programada e ainda assim deve se realizar. O discurso de *Força de lei* é uma tentativa de esclarecimento desconstruído de ideias já pré-estabelecidas no plano das estruturas racionais do direito. A justiça para Derrida é



um conceito encoberto, que deve ser desvendado por meio de novos pontos de vista e do sentido da força embutido nesta análise. Adicionaria, pois, um viés freudiano nesta conjuntura no que tange ao revelar do oculto e o ato de observar os detalhes e suas pretensões maiores em um âmbito político.

Com a leitura desta obra podemos perceber a relevância de pensar o estado democrático de direito em novas vertentes, não apenas limitadas no campo da justiça penal, mas ultrapassando fronteiras políticas em torno de uma nova forma de concepção ética de autoridade, leis e justiça. Com isso, percebemos a inscrição de novas faculdades éticas ao redor do direito e de possibilidades de transformação social em torno de práticas não regulamentadas pelo direito tradicional, consequentemente, pela justiça. “A desconstrução e a justiça” (DERRIDA, 2007, p. 26-27).

As formas mais variadas de desvios de comportamento são estudadas por várias ciências, como a psicologia, o direito, a psiquiatria. De acordo com o campo da sociologia francesa, Durkheim aborda um conceito de anomia relevante neste cenário, por compreender a ausência ou desintegração das normas sociais, já que o objeto de pesquisa do sociólogo é entender as relações humanas após a Revolução Industrial. Em suas obras “O suicídio” e “A divisão do trabalho social”, Durkheim percebe um sintoma latente como diagnóstico de uma sociedade doente com as novas formas de trabalho da época. Por este motivo os desvios do quadro moral e ético de um indivíduo dentro da sociedade competem a uma modificação do comportamento derivado por um problema estrutural na conjuntura dos moldes econômicos das consequências da vida moderna. Assim o suicídio estrutural chamou a atenção do pensador como ritual criminoso de um período.

De fato, Durkheim afirma que o crime é funcional, não só por expressar a autoridade limitada da consciência coletiva, mas também por poder constituir um fator de atualização dos quadros morais (MACHADO, SANTOS, 2009, p.3). O crime determina uma modificação na conduta e um desvio de comportamento em uma sociedade que não possui suas bases solidificadas. Numa sociedade em que as bases familiares e religiosas não são edificantes identificamos pontos que podem ser origem de uma anomia no futuro, podendo assim ser um fator determinante para o crescimento de um crime.

A moral laica discutida por Durkheim defende a criação de uma moral geral, também garantida por um Estado, mas através do aparelho de justiça e das instâncias públicas de controle e de punição, e com a função de desenvolver o sentimento da solidariedade comum. Neste contexto, a nova moral identificar-se-á com o desenvolvimento e expansão da esfera de ação da justiça nas sociedades modernas, evidenciando-se, sobretudo, na aplicação da pena, que tem como função principal proteger a sociedade e manter a coesão social, ameaçada pelo crime (MACHADO, SANTOS, 2009, p.4). Por este motivo, a punição penal assume um papel de adequação às normas judiciais perante a população, isso se torna fundamental para a coesão social e o controle da sociedade.

Entretanto, o sociólogo destaca que o sentimento de vingança do povo perante a ordem criminal é ilusório (DURKHEIM, 1984, p.120), afinal de contas, é em nós que encontramos a satisfação pessoal deste sentimento de ofensa e não no outro, contudo é uma ilusão necessária para a manutenção dos sistemas judiciais da lei e da ordem. Apesar de um panorama baseado no controle e não mais na disciplina, como já dizia Foucault (vigiar e punir), as funções de justiça ganham hoje uma nova visão no aspecto criminal mais dispostas a investir na respectiva prevenção, detecção e investigação, de modo a providenciar níveis adequados de segurança e de tranquilidade públicas (GARLAND, 2001, apud MACHADO, SANTOS, 2009, p.4).

Durkheim ressalta o conjunto dos fatos sociais que compõem os valores de uma sociedade como demonstração de que eles são opressivos e externos, e de que exercem uma autoridade específica sobre os indivíduos. Quando optamos pela não submissão, as forças morais contra as quais nos rebelamos reagem contra nós e é difícil, em virtude de sua superioridade, que não sejamos vencidos. A ação transformadora é tanto mais difícil quanto maior o peso ou a centralidade que a regra, a crença ou a prática social que se quer modificar possuam para a coesão social. Enquanto nas sociedades modernas, até mesmo os valores relativos a vida - o aborto, a clonagem humana, a pena de morte ou a eutanásia - podem ser postos em questão, em sociedades tradicionais os inovadores enfrentam maiores e, às vezes, insuperáveis resistências. Por isso é que até mesmo “os atos qualificados de crimes não são os mesmos em toda parte”, como foi o caso de Sócrates considerado um criminoso de acordo com o direito ateniense, condenado, mas ciente de que seu

pensamento milenar foi útil, não somente para a sua pátria, como também para uma completa civilização. Naquele momento da história a violação constituía um crime, pois tratava-se de uma violação ofensiva contra práticas sociais muito latentes nas consciências humanas (QUINTANEIRO, 2002, p. 72):

(...) a consciência moral da sociedade não é encontrada por inteiro em todos os indivíduos e com suficiente vitalidade para impedir qualquer ato que a ofendesse, fosse este uma falta puramente moral ou propriamente um crime. (...) Uma uniformidade tão universal e tão absoluta é radicalmente impossível (...) mesmo entre os povos inferiores, em que a originalidade individual está muito pouco desenvolvida, esta não é todavia nula. Assim então, uma vez que não pode existir sociedade em que os indivíduos não divirjam mais ou menos do tipo coletivo, é inevitável também que, entre estas divergências existam algumas que apresentem caráter criminoso (QUINTANEIRO, 2002, p. 78).

Partindo dos conceitos de Durkheim de anomia, justiça e moral geral do Estado podemos pensar as séries selecionadas, visto que ambas constituem narrativas criminais dentro da ficção televisiva.

## 2.1. Justiça à luz da ficção seriada televisiva

Um tema muito caro à nossa pesquisa é como a ficção seriada lida com a justiça a partir de situações criminais, se estendendo até a vivência cotidiana. A seguir, veremos qual será o conceito de justiça aplicado à vida cotidiana que difere dos julgamentos em tribunais e o que a justiça dos homens contribui para a esfera privada de cada indivíduo. A justiça social se difere da justiça criminal a partir do momento em que nos envolvemos nos dramas de cada um e entendemos o que há por trás de cada história contada. Situações ficcionais podem se confundir com a realidade inspiradas em casos da vida real para criar histórias independentes, mas que se conectam, sobre injustiças, como é o caso da série *Justiça*, sob o pano de fundo das tessituras emocionais dos personagens. Em *La casa de Papel* temos uma produção marcada por um assalto à Casa da Moeda de Madri, em que os assaltantes planejaram produzir o próprio dinheiro.

Acompanhamos os fatos na série *La Casa de Papel* a partir do que é considerado verdade tanto para aquela quadrilha de assaltantes, quanto para a lei. A arquitetura do crime é planejada por um personagem considerado o mentor de toda a ação. Sua crença parte da premissa de que o assalto será um ajuste de contas

com um sistema econômico considerado falho perante a uma sociedade na qual a distribuição monetária seria mal realizada. Ou seja, na visão dos assaltantes, esta atitude não seria considerada criminosa pelo fato de estarem produzindo o próprio dinheiro. A possibilidade de verdade representada na ficção é diferente do que é considerado verdade judicialmente. Desta forma, a verdade trazida pelos assaltantes seria a redistribuição da riqueza através da produção de notas advindas da Casa da Moeda; já a verdade baseada na lei é a de que são criminosos ao roubar dinheiro de um local público.

Podemos visualizar o cenário dos diferentes regimes de verdade em *Justiça*, já que a verdade varia de acordo com o conjunto de crenças éticas e morais de cada um. O personagem de Cauã Reymond matou a esposa propositalmente a pedido dela, pois devido ao acidente a personagem ficou tetraplégica, impedida de fazer qualquer tipo de movimento da cintura para baixo e, diante desta situação, preferia a morte. Ou seja, o ponto de vista subjetivo se justifica pelo pedido da esposa, porém do ponto de vista legal, o personagem cometeu um crime. Existem diferentes pontos de vista neste discurso que variam de acordo com o olhar dos personagens, da lei e do público. A potência discursiva da personagem encarnada por Marjorie Estiano, ao pedir para seu marido matá-la, vai ao encontro do livre arbítrio de de cada indivíduo no que diz respeito à vontade de viver ou morrer. Contudo este desejo é deslegitimado pela lei do Estado que impede a realização da eutanásia. Foucault observa que a vontade da verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um sistema institucional (1996, p. 17), por isso determinados discursos que ferem os interesses do *status quo* são combatidos: é exatamente isso que vemos nessa trama protagonizada pelos dois personagens.

Lusvarghi (2018) fez um panorama da ficção criminal no gênero televisivo e cinematográfico e nos mostrou que, nos últimos três anos, a presença da produção seriada de gênero aumentou em toda a América Latina. Apesar da ficção criminal não ser prevacente na TV aberta, mas sim nos serviços de *streaming*, a matriz melodramática como forte base do conteúdo audiovisual das telenovelas foi estremecida pela entrada significativa deste gênero. Percebemos como tendência no segmento a estetização da violência com temáticas como narcotráfico, além de *thrillers* de ação e suspense.

A autora faz referência a dois grandes modelos: o primeiro é o estadunidense clássico, realista, semidocumental, baseado em uma narrativa centrada na solução dos casos e não em torno da vida dos personagens, com o enaltecimento da polícia em torno de um crime como solucionadora em potencial dos casos, promovendo, assim, a segurança aos cidadãos; já o segundo, compete ao modelo crítico social, de inspiração *noir* ou neopolicial, em que o protagonista precisa atravessar os limites do bem para combater o mal. Este personagem, muitas vezes, é aquele injustiçado pelo sistema, podendo ser também do sexo feminino, caracterizado muitas vezes pelo marginal romântico.

Com relação ao formato e à estrutura narrativa, Lusvarghi (2018) nos trouxe uma classificação em três modelos predominantes em séries. Formato latino ou neo-telenovela, que compõe uma estrutura híbrida com elementos da narrativa policial e detetivesca clássicas, porém combinadas a estrutura de melodrama da telenovela, como é o caso das chamadas narcosséries, mas também vistas em dramas e comédias policiais, com até 100 episódios por temporada e minisséries. O segundo consiste no formato estadunidense ou hollywoodiano contendo temporadas com arcos dramáticos definidos, de oito a treze episódios, com uma história fechada, bem delineada, contendo início, meio e fim, tendo ao longo de seus episódios casos a serem solucionados. Por último, temos o formato telefilme em que os elementos da narrativa cinematográfica que estão presentes incluem hibridações de gênero mais melodramático e assemelhado a telenovela ou mais próximo do thriller de ação e suspense. O formato pode ter capítulos e ainda ser convertido em minisséries ou séries.

Vemos que, de acordo com as classificações feitas pela pesquisadora, a série *Justiça* se enquadra em mais de um modelo referido devido a sua narrativa complexa preeminente. Do modelo estadunidense clássico podemos extrair o estilo semidocumental com uma ótica mais realista. Já do segundo modelo encontramos a crítica social de um sistema que muitas vezes comete injustiças e deslizes, como ocorre no contexto em que estão inseridos os personagens da série. Além dos modelos citados temos também de considerar o formato e a estrutura narrativa.

No formato telefilme encontramos hibridações de gênero que são favoráveis à nossa análise no que diz respeito ao caso da série *Justiça*. Por corresponder a uma

estética similar a do cinema, mesclando o drama com o suspense, percebemos traços desse modelo ao longo da série. Não obstante, o formato estadunidense se adequa aos moldes de *Justiça* no que tange a clareza dos arcos dramáticos bem definidos, principalmente em se tratando de uma produção dramática em que os episódios são ligados através de ganchos.

É certo que este deslizamento entre modelos audiovisuais constitui uma característica das narrativas complexas, mas embora seus pontos de aplicação possam mudar, a base é movida pelo fio condutor da justiça e da indagação sobre quais são as implicações do sistema em uma teia humana. Jogos de interesse, fortes emoções, intrigas e vingança são alguns dos *leitmotifs* que estão presentes na série, entretanto não só em *Justiça* encontramos tais temáticas, como também em *La casa de Papel*.

Percebemos na série algumas diferenças de *Justiça* em relação ao modelo pois, claramente, temos a crítica social de inspiração neopolicial. Os assaltantes rompem com o bem em vários momentos para atingirem seus objetivos maiores que é o assalto à Casa da Moeda. Vemos anti-heróis, frutos de um sistema repleto de problemas políticos e sociais, em busca de justiça pessoais. A clássica frase que perpassa as duas temporadas se materializa neste contexto como a representação de uma crítica social: “Somos a resistência”.

Neste âmbito, examinamos a ideia de justiça no contexto midiático abrangendo dois espectros diferentes: um cenário de assalto da Casa da Moeda da Espanha e a cidade de Recife com todos os seus contrastes sociais e personagens convergindo em histórias paralelas de injustiça.

Ao longo dos anos a forma como a justiça vem sendo representada na ficção audiovisual vem, paulatinamente, mudando seu olhar perante as alterações ocorridas na sociedade. Dessa forma, o audiovisual, com sua característica verossímil, apresenta a justiça de uma forma mais humana e menos radical na ficção seriada. Logo, a representação do crime é variável de acordo com a condução narrativa que se propõe a fazer. O ato em si praticado não define que eles sejam de fato criminosos, pois temos uma narrativa que sustenta essa visão com justificativas possíveis para tais ações consideradas moralmente incorretas. De um lado coloca-

se a capacidade do Estado e do direito para regular a sociedade, além de incriminar e punir as atividades socialmente danosas; do outro temos as relações interpessoais, que discutem questões que vão além dos moldes jurídicos e morais, afinal, entender o comportamento humano e as funções sociais de cada indivíduo dentro da sociedade caracteriza uma complexidade no sistema atual.

## 2.2. Universo seriado e as narrativas criminais

No panorama das narrativas criminais o que muito se discute são as temáticas relacionadas ao gênero policial. Porém, dentro deste contexto a maneira como a justiça está sendo representada na ficção vem, paulatinamente, chamando atenção em relação a forma como o audiovisual vem trabalhando este assunto. Dessa forma, a escolha das séries se deve a algumas premissas: adequação à temática de justiça, a forma como ela é trabalhada e representada nas produções e o sucesso de público.

A esfera criminal nos mais diferentes temas, como a corrupção, os tribunais, a vingança, o policial já são assuntos visitados em pesquisas acadêmicas que atravessam essas narrativas, porém, além do crime, da perseguição policial e dos procedimentos de legalidade, ética e moral em uma sociedade, temos outras questões que estão sendo abordadas atualmente e merecem um olhar crítico como forma de questionamento dos lugares antes ocupados no gênero criminal.

No mercado brasileiro cinematográfico temos a temática semelhante a *La Casa de Papel* nos filmes *Assalto ao Banco Central* (2011) e *O homem que copiava* (2003). Como o próprio nome já diz, *Assalto ao Banco Central* tinha como base o crime perfeito de roubar toneladas de dinheiro sem disparar nenhum alarme. Seguindo a mesma linha, o segundo conta a história de um operador de fotocopidora, que para se aproximar de sua vizinha decide falsificar notas falsas em uma nova máquina colorida que a loja recebe. Sob o polo estadunidense também encontramos esse estilo de filme em *Um crime perfeito*.

Além disso, as telenovelas levantam temáticas que possuem relação com esta seara, como *Vale Tudo* (1988), *A próxima vítima* (1995), *Torre de babel* (1998),

*Anjo mal* (1976), *A favorita* (2008) e, mais recentemente, *O outro lado do paraíso* (2017). Em todas as produções reunimos como características a dubiedade dos protagonistas, a presença de anti-heróis e a corrosão do caráter ao longo da trama.

Muito além das diferentes vertentes em torno dos julgamentos e dos tribunais, nas discussões dentro do audiovisual foi a forma como a justiça foi representada, em especial nas séries *La Casa de Papel* e *Justiça* e as novas possibilidades de a retratarmos dentro da ficção seriada televisiva com diferentes olhares, abordagens e pontos de vista. Por isso, nos propomos a investigar a relação entre ambas as produções devido a relevância de apontarmos nosso olhar para produtos nacionais e migrarmos nosso enfoque para um polo não estadunidense e eurocêntrico, apesar de sabermos da influência dessas regiões no âmbito acadêmico. Torna-se necessário pesquisar produções que fujam deste contexto para que possamos entender os distanciamentos e as proximidades.

A partir das últimas décadas do século XX a ficção compartilha um momento heterogêneo, caracterizado pela diversidade de tendências. Isso possui relação a diversos fatores: como os crimes giram em torno de novos acontecimentos ligados à mudança do nosso cotidiano; o tom reflexivo das tramas e a possibilidade de hibridização entre os subgêneros, entre eles drama, policial, romance na série espanhola *La Casa de Papel* e os próprios gêneros como ficção e documentário, os quais encontramos grandes referências na série brasileira *Justiça*.

O crime como um mistério a ser desvendado está presente na literatura pelo menos desde a tragédia grega e talvez se possa dizer que toda narrativa busca elucidar o grande crime que consistiu no encobrimento de uma verdade primeira: narra-se para imprimir sentido ao caos dos acontecimentos, para tentar resolver o enigma do mundo (FIGUEIREDO, 2013). Assim tem sido a base do gênero de ficção ao longo dos anos e ao longo de sua história, vários títulos foram cunhados para classificar e descrever o gênero.

O consenso crítico definiu Edgar Allan Poe como o precursor do gênero policial. Suas obras foram um marco para a literatura norte americana, influenciando posteriormente várias gerações de autores. A ficção em torno de um mistério, com detetives desvendando os crimes no século XIX, eram a base de seus



textos. Focada na investigação criminal, inaugurou um novo gênero e estilo na literatura.

Muitos estudos críticos do gênero, nos últimos 20 anos, empregam o termo "ficção criminal" para classificar um campo considerado inclassificável devido às suas particularidades (SCAGGS, 2005). Em sua análise a respeito da ficção criminal, John Scaggs (2005) analisa o motivo pelo qual a desenvolveu na contemporaneidade formando novas vertentes na ficção criminal. O crime tem sido o fundamento por todo um gênero de ficção por mais de 150 anos. É a centralidade do crime em um gênero que de outra forma desafia qualquer classificação simples que levou Scaggs a adotar o título *Ficção criminal* para sua obra. Por essa via, destaca diferentes subgêneros que podem classificar as demandas deste tipo de narrativa, consideradas latentes no tocante à ficção seriada. Porém, o nosso objetivo neste estudo é aferir de que forma as propostas seriadas de *Justiça* e *La Casa de Papel* tocam o gênero criminal como forma híbrida, pois também dialogam com outros gêneros como o drama, por exemplo.

O gênero policial possui uma particularidade em comum em todos os seus subgêneros: concentra-se em desvendar o crime até o final da história e isso provoca no telespectador uma certa tensão e o estabelecimento de uma relação com a trama, para que assim consiga descobrir o desfecho, sendo ele bom ou ruim. Um bom enredo desperta a curiosidade dos espectadores e com isso, a narrativa é construída a partir de outra regra: o cotidiano possui um potencial de anormalidade (MARTINS; OLIVEIRA; PEIXOTO, 2014). Para que a trama se desenvolva percebemos algumas características nesse contexto: vítima, local e o momento. Desta forma vemos os atributos do cotidiano sendo trabalhados de forma estratégica dentro do gênero policial.

Na própria construção de *La Casa de Papel* visualizamos o ambiente da Casa da Moeda como o local do crime, os reféns que são as vítimas e o momento da realização do ato, quando invadem o espaço. Já em *Justiça* temos um novo contexto. A trama inicia com quatro delitos e a partir disso a história começa a se desenrolar, com as consequências dos crimes tensionando os personagens de todas as histórias. De forma bastante híbrida, as duas propostas seriadas promovem

deslizaamentos entre a ficção e a realidade baseadas não só no gênero criminal, como também no policial.

Com relação à estrutura, as narrativas policiais têm como fio condutor o método investigativo com três elementos relevantes ligados entre si: a vítima, o crime e o detetive, como na literatura de *Sherlock Holmes*, de Conan Doyle, Agatha Christie, entre tantos outros. Essa estrutura narrativa leva Bonitzer (1982) apud (MARTINS; OLIVEIRA; PEIXOTO, 2014) à constatação de que a função do crime é produzir na tela um rompante para onde o olhar do espectador se precipita. Assim, no decorrer da trama até este ponto da narração, os fatos se desenrolavam naturalmente e, a partir desta marcação, os signos são pervertidos e se instaura um estado de tensão. O pontapé inicial gira em torno de problemáticas do convencional, muitas vezes apontadas no cotidiano com familiares, amigos etc.

Vera de Figueiredo leva em consideração os motivos pelos quais o crime gira em torno de valores morais fragilizados, de acordo com a crise do pensamento moderno:

O motivo do crime serve à focalização da crise de valores que torna obsoletas as polarizações que balizaram o pensamento moderno. Através dele se apontam as frágeis fronteiras entre o permitido e o proibido, chama-se atenção para o estatuto ambíguo da delinquência num momento em que tudo se reduz a puro jogo de regras flutuantes. (FIGUEIREDO, 2003)

Todavia o cotidiano ao qual estamos nos referindo possui características peculiares que devem ser ressaltadas, já que os espectadores estão imersos nesse contexto. Por isso, é válido pensar a que tipo de espectadores estamos nos referindo. Uma característica marcante da contemporaneidade em relação ao contexto audiovisual é o tipo de público. Temos espectadores mais ativos, conectados e menos ingênuos em relação ao conteúdo, devido a expansão da cultura digital e a possibilidade de interação. Conforme as novas estratégias narrativas vão sendo assimiladas torna-se mais difícil estabelecer vínculos com os espectadores. Assim, diferentes estratégias para atraí-los vão sendo criadas com o objetivo de conquistar a audiência.

No campo da narrativa criminal encontramos vários tipos de enigmas de diversas naturezas a serem resolvidos, um estado de tensão é acionado na busca pelo desvendamento do crime: “O crime perfeito é aquele que corta o elo entre o

passado, o momento em que o delito foi cometido, e o presente, ou seja, o tempo da investigação, impossibilitando a conexão entre causa e efeito, sem a qual a narrativa policial se dilui”, afirmou Figueiredo (2013).

No caso de ambas as séries temos uma proposta diferenciada das demais narrativas policiais clássicas, pois já temos a ação criminal em desenvolvimento ao longo da trama. Vemos em *La Casa de Papel* desde o planejamento do assalto até a concretização do ato e em *Justiça* todos os personagens principais foram detidos no desenrolar da série devido aos crimes cometidos. No entanto, apesar de temáticas criminais serem as pautas principais, o ápice das tramas gira em torno de dramas particulares e de emoções mais profundas. Ambas as produções são mais do que uma narrativa de suspense, com um jogo de câmeras em busca de um assassino. As propostas fomentam na ficção o realismo por trás de temáticas difíceis e polêmicas, como é o caso do planejamento do assalto da Casa da Moeda em *La Casa de Papel* e de personagens com consequências traumáticas após passarem sete anos na prisão em *Justiça*.

Em cena, presenciamos as causas e consequências dos atos e não a busca pelos culpados. O que está em jogo não é quem cometeu o delito, mas o motivo pelo qual os personagens fizeram escolhas naquele momento. Vale ressaltar que a problemática em questão, além de perpassar a narrativa criminal nos dois seriados, reflete também o deslizamento entre os gêneros, tendência contemporânea muito utilizada recentemente. Figueiredo (2017) enfatiza o protagonismo assumido na cena cultural contemporânea, em torno dos relatos identificados como não ficção, das diversas formas de documentalismo, que, no entanto, não deixam de lançar mão de procedimentos característicos das narrativas ficcionais, como é o caso da série *Justiça*.

Diante de uma cronologia criminal passando por Edgar Allan Poe, Agatha Christie e Conan Doyle, entre outros nomes do gênero, para John Scaggs (2005, p.25) a ideologia é clara, o crime será sempre punido, seja pela lei ou pela providência divina.

A partir do mistério de uma investigação, tendo em vista o gênero policial como marca de uma narrativa, temos como base um crime a ser desvendado. A

forma como essa narrativa é vista hoje em dia está mudando com os deslizamentos de gênero e as marcas da complexidade narrativa no tocante ao audiovisual.

Em *La Casa de Papel* encontramos um caminho híbrido em torno das práticas de narrar tensionado diante da ampliação dos gêneros em torno da temática central: justiça. Não temos um corte entre o elo do passado e o momento do crime, mas sim a explicação para que tais ações tivessem ocorrido com exemplificações do passado dos personagens contendo explicações do motivo pelo qual seguiram por tal caminho. O processo narrativo da série busca desvendar as entranhas de um crime desde o seu planejamento, em direção à execução, até chegar à conclusão, como é visto ao longo das temporadas. Temos, pois, um tempo de investigação através do enfoque policial cujo campo recebe destaque com a prática da polícia ao longo da série. Contudo, a trama reflete novas condições, principalmente políticas, ao redor de um crime que não se reduz mais à falha no momento de escolha entre o bem e o mal: o que importa são as consequências destes atos num contexto maior, o que será visto com a análise narrativa de cenas da série.

No tocante aos gêneros televisivos, os antigos modelos clássicos, já bem delineados, saem de cena e entram novos diálogos em processo de deslizamento, a complexidade narrativa (MITTEL, 2012) segundo uma nova lógica de produção, diluindo-se, inclusive, as oposições que o estruturam: verdadeiro/falso, criminoso/vítima, detetive/criminoso (FIGUEIREDO, 2013, p. 9). Como resultado, temos novos modelos de produção em torno de um tom realista, mais próximo da nossa realidade e do cotidiano.

Luiza Lusvarghi chama atenção para o crescimento do formato policial e as narrativas criminais, mais especificamente na América Latina. Com o advento das séries e das novas plataformas de *streaming*, o principal modelo de sucesso internacional brasileiro, melodrama, começou a não ser mais o principal foco das produções audiovisuais, dando lugar para novas potencialidades narrativas. Este fato ampliou o público para novas segmentações de mercado, principalmente nos serviços pagos de plataformas digitais. A pesquisadora sugere dois grandes modelos deste formato:

Modelo estadunidense clássico, realista, semidocumental, com narrativa centrada na solução dos casos, e não na vida dos personagens, com uma visão que de modo geral enaltece o papel da polícia como corporação que combate o crime e promove a segurança e a consolidação da cidadania. E o modelo de crítica social, de inspiração *noir* ou neopolicial, em que o personagem principal deve romper com o bem, para poder combater o mal. O protagonista não é necessariamente policial, ele personifica com frequência o marginal romântico, e é muitas vezes um delinquente injustiçado pelo sistema. Muitos protagonistas são mulheres. (LUSVARGHI, 2018, pp. 17 e 18)

Historicamente, os gêneros da ficção televisiva contemporânea derivam do cinema, do rádio e da literatura (novelas, teatro e histórias em quadrinhos) mais ligados ao entretenimento. As séries criminais se consolidam com o advento do videoteipe, e vão seguir as tendências culturais e de desenvolvimento de cada mercado internacional. Na América Latina, o cinema e as séries estrangeiras, espanholas e estadunidenses em sua prevalência, vão ter grande repercussão sobre as obras do gênero criminal enquanto linguagem audiovisual e formato. No caso específico da ficção televisiva latino-americana, o formato que ocupou posição de destaque foi a telenovela e os dramas românticos. Uma pesquisa sobre as séries criminais computou a existência de 313 produtos de ficção televisiva, incluindo minisséries, series, telenovelas policiais e telefilmes, no período entre 2000 e 2015, em 11 países: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, Estados Unidos, Equador, México, Peru, Venezuela e Uruguai. Nos países europeus as narrativas criminais já possuíam tradição em sua popularidade, porém na América Latina as series com assuntos mais polêmicos, e sobretudo, as criminais demoraram a se consolidar (LUSVARGHI, 2018).

O nosso objeto de pesquisa se aproxima do modelo crítico social por contemplar protagonistas de diferentes gêneros, como o drama e o suspense, e em ambas as séries com personagens distintos mas com histórias por trás das temáticas envolvidas rompem as barreiras entre o bem e o mal para atingir um ponto em comum: desvendar as tensões provocadas pelas injustiças sociais. Em relação ao formato, o telefilme se adequa tanto a *La Casa de Papel* quanto à *Justiça*, pois temos em jogo temáticas rodeadas de hibridações de gêneros com características estéticas semelhantes ao cinema.

### 2.3. Séries estadunidenses: um formato já consolidado para os demais modelos criminais

De acordo com o que vimos até então é importante dimensionarmos as séries, em especial as estadunidenses, em uma análise um pouco mais profunda, para entendermos a relevância de abrangê-las neste contexto voltado para as narrativas criminais, tratando-se de justiça. Consoante a nossa familiaridade com este tipo de produção, pela abordagem de temáticas que persistem no mundo contemporâneo, as séries buscam dar sentidos a assuntos diferenciados sendo discutidos por diferentes ângulos.

Definimos série (ESQUENAZI, 2011, p. 92) como o formato ficcional melhor adaptado à programação televisiva: é concebida para ser difundida regularmente e para estabelecer uma temporalidade que vai ao encontro do público. A construção de um tempo televisivo adaptado a esta obrigação pragmática é, portanto, uma condição determinante para qualquer série. Mais precisamente, a forma narrativa com que uma série cumpre o seu papel de retornar toda semana, no mesmo horário da grade de programação do canal de TV, caracteriza-a enquanto um produto ficcional episódico. Através de diferentes temáticas e formas de abordagem criamos uma relação de afeto pela ficção, ainda pelo fato de identificação com os assuntos pertinentes e a presença rotineira em nosso cotidiano.

Esquenazi define a intimidade como trabalho contínuo de coordenação entre imagem pública e presença de uma continuidade pessoal:

A presença de uma variação entre a minha presença face a comunidade social, ou as minhas presenças sucessivas face a vários tipos de comunidades sociais e a minha própria tentativa de os unificar dá origem ao sentimento de intimidade e necessidade da sua manutenção. (ESQUINAZI, 2011, p. 139)

Esta intimidade referida aproxima a ficção da realidade através da especulação dos sentimentos e da narrativa subjetiva. A difusão da televisão nos lares dos telespectadores propicia uma maior atenção ao espetáculo da intimidade: o afastamento do espaço público é propício ao retorno sobre si próprio. Ou seja, o espetáculo propicia uma maior intimidade pessoal do próprio telespectador.

A produção de séries não é um simples fenômeno econômico social (ESQUINAZI, 2011, p. 75). É também herdeira de gêneros narrativos criados,

paulatinamente, desde inícios do século XIX. Os produtores de séries são os descendentes dos romancistas e dramaturgos. Por isso, é certo que os formatos narrativos utilizados e desenvolvidos pelos criadores de séries decorrem da escrita romanesca e teatral nascida em 1800 e 1840.

Estes autores de séries sabem que podem captar a atenção dos telespectadores quando a história escrita é capaz de deter nossas preocupações e esperanças. O modelo ficcional serial adapta-se a qualquer tentativa de aprofundamento: seu filtro transforma nossa realidade para ser vista de outra maneira, distantemente, através da ficção. Porém, talvez seja mais eficiente do que através de um documentário (ESQUENAZI, 2011, p. 170). A primeira via de acesso à ficção (JOST, 2012, p. 28) é a atualidade, que os defensores do realismo identificam, às vezes, com a realidade em geral. Por isso, se as séries americanas podem parecer tão próximas, apesar de sua estranheza, é porque elas se fundem em ideologias transnacionais, lugares comuns (JOST, 2012, p. 29).

Tratando-se de ficção, Jean Pierre Esquenazi comenta sobre o que propõe chamar de “ficção popular”:

A herança criadora desde produto em questão poderia ser chamada de ficção popular, que é um termo menos desvalorizado do que cultura de massa: designa o tipo de enunciação tratada e o público visado pelos objetos produzidos, sem levar em conta o meio utilizado (a literatura, o cinema, a banda desenhada e a televisão contribuíram para sua prosperidade). (ESQUENAZI, 2011, p. 75)

Ao referir-se à nomenclatura de ficção popular como um termo menos desvalorizado que a cultura de massa, Esquenazi retribui um valor ao produto em questão e não o banaliza, como muitas vezes vemos na cultura de massa a produção em série com pouca qualidade.

Fenômeno tanto social quanto midiático, as séries fazem parte do dia a dia dos telespectadores e refletem a sua relação com diferentes classes sociais, classificações etárias e históricas. Para além de classificações e subgêneros, o pesquisador François Jost nos revela a complexidade do nosso tempo apontando o lugar que a ficção seriada americana toma como novo mote na sociedade e a sua relação com o audiovisual. Especialista em cinema e televisão, o autor desenvolve uma tese de que a relação do êxito das séries se dá não pela produção ou técnicas audiovisuais mas pela criação da relação de afeto com o público.

Assim, comenta sobre itens que compõem o sucesso de uma série, como a análise do ritmo dos episódios, das regras de roteiro utilizadas, dos procedimentos visuais, os quais fornecem várias lições para os autores, produtores e difusores (JOST, 2012, p. 25). Porém, isso não é o bastante para explicar o sucesso de uma série. Algumas ficções são formatadas com tal perfeição que nos deixam indiferentes, enquanto outras, que se libertam dos cânones, nos cativam. Podemos dizer também, que muitas séries demonstram a preferência do público por sua variedade extensiva, incluindo os componentes citados acima como fundamentais para esse apogeu.

Esquenazi (2011) complementa Jost (2012) em sua análise sobre séries, ao afirmar que quando elas nascem já se deparam com gêneros contemporâneos constituídos e bem estabelecidos no interior do universo da narrativa popular. Vão, naturalmente, apoiar-se nas várias convenções genéricas e adaptá-las ao contexto industrial e cultural televisivo.

#### Segundo o autor

Para compreendermos como as séries souberam cristalizar, misturar e cinzelar essas convenções a fim de ajustarem os gêneros populares aos condicionamentos formais, sociais e políticos da televisão, temos de definir de forma rigorosa o seu instrumento essencial: a fórmula, não o argumento, mas a máquina de fabricar argumentos, não o conjunto das personagens, mas a reserva de modelos de personagens, não a encenação, mas a definição de um quadro de encenação. (ESQUINAZI, 2011, p.81)

Ou seja, as séries vão além de uma adequação dentro de uma categoria pré-estabelecida de cenário, personagens ou até mesmo narrativas. Ultrapassam barreiras e formam uma mistura, como o autor se referiu, ajustando os gêneros populares de narrativas ficcionais aos formatos clássicos exibidos na televisão.

Diante disso, existem numerosas tentativas para classificar as séries. A construção das séries se dá pela forma episódica ou serial, também conhecidas como séries procedurais ou serializadas. Segundo Marcel Silva (2015, p 134), as séries ganhavam uma característica procedural, ou seja, a cada episódio decorria uma história nova em torno de eventos condizentes a seus universos dramáticos, como é o caso da série *Black Mirror*, que possui um arco narrativo independente em cada episódio sem a necessidade de assistirmos a temporada completa. Os



episódios são auto-conclusivos e independentes. Já nas séries serializadas há a estrutura folhetinesca por excelência (*serials*), em que acompanhamos o desenrolar progressivo e gradual de tramas que não apresentam estrutura unitária em sua emissão única, tecendo, continuamente, situações dramáticas para o acompanhamento diário (SILVA, 2015, p. 136).

Podemos então analisar a gestão da herança dos grandes gêneros da ficção popular pelo universo serial. Baseado na proposta de segmentação feita por Esquenazi (2011), de acordo com a sua gestão narrativa temos as séries imóveis e evolutivas.

As imóveis garantem ao telespectador um regresso a um universo ficcional com regras invariáveis e afirmam a sua preponderância no cenário televisivo até os anos 80. Já as evolutivas correspondem a sucessão dos episódios, uma evolução dos seus universos ficcionais. Ao contrário das séries imóveis, se desenvolveram a partir da década de 1980. Dentro desta classificação de séries temos as que se enquadram dentro das séries imóveis: nodais, *soap-operas* e *sitcoms* e das séries evolutivas: corais e folhetinescas. As séries imóveis (ESQUINAZI, 2011, p. 103) propõem aos telespectadores a segurança de encontrarem uma estrutura ficcional fixa e personagens idênticas a si mesmas. Dentro delas temos as nodais (ESQUINAZI, 2011, p. 94) que representam um desenrolar narrativo associado a uma ordem invariável com um esqueleto fixo: as suas personagens recorrentes são inalteráveis e até as suas personagens episódicas seguem um modelo determinado. Ainda são eficazes, como demonstra a série *CSI*.

Entretanto, temos também as *soap-operas* e *sitcoms* (ESQUINAZI, 2011, p. 98). A *soap-opera*<sup>3</sup> foi um gênero dentro da ficção seriada televisiva, composto por capítulos transmitidos regularmente que poderiam durar até décadas, mas que opera uma repetição contínua do passado, talvez pelo fato de o presente nela fazer apenas breves aparições. É um gênero muito popular nos EUA e a sua ligação com o

---

<sup>3</sup> Quando as primeiras novelas nos EUA começaram a ser produzidas eram patrocinadas por marcas de são em pó e sabonete, por isso com a grande audiência atraída por este tipo de programa, estes fabricantes notaram que seus anúncios – destinados ao público feminino da época, em grande parte donas de casa – teriam mais visibilidade nos horários das novelas, que passaram então a serem chamadas de “*soap operas*” em inglês.

melodrama e com temáticas voltadas para a exaltação dos sentimentos estabeleceram uma forte ligação com o público feminino.

É nítido que a forma como a narrativa da *soap-opera* é construída, salta a nós uma versão de uma trama com embates familiares e até mesmo maternos. Afinal, Esquenazi observou que ela faria de qualquer espectador uma mãe melodramática. Porém, sua diversidade de temas se alargou, o seu tom didático desapareceu e a sua feminilidade já não é mais tão evidente (ESQUINAZI, 2011, p. 100).

Para completar os tipos de séries só restam as *sitcons*. Também podem ser chamadas de comédias de situação e talvez, hoje, estejam menos vivas que a *soap-opera*. Possuem um método diferente da fórmula fixa ou da *soap-opera* para conservar sua imobilidade. Pertencentes ao gênero cômico, baseiam-se na repetição de gags<sup>4</sup> ou de estilo de gags que propõe aos públicos uma forma de cumplicidade de segundo grau, que tornam secundárias as questões narrativas. Isso é evidente na família *Simpson*, por exemplo.

Da mesma forma que falamos das séries móveis, não podemos deixar de salientar as evolutivas. Dentro delas encontramos as corais. Estas apresentam uma comunidade, como acontece na *soap-opera* ou na *sitcom*, mas não são sentimentais como na *soap-opera*, ou cômicas, como na *sitcom*. Em muitos casos as séries corais são profissionais. Possuem também relações de trabalho, que podem tornar-se pessoais ou que podem interferir com as suas vidas privadas (ESQUENAZI, 2011, p.105). Já as séries folhetinescas (ESQUINAZI, 2011, pp. 112 e 113) assentam em formas de causalidade, mais rigorosamente ligadas à sucessão dos episódios, baseado, inteiramente, na origem do termo folhetim, o qual já nos referimos no capítulo passado.

Diferentemente de Esquenazi, François Jost argumenta a respeito das segmentações do gênero de uma forma mais ampla e genérica, baseada na interpretação dos personagens e não na recepção dos telespectadores, como observa Esquenazi. Segundo Jost (2012, p. 47 e 48), é necessário ter em mente que a construção do personagem realista se apoia sobre a articulação de três papéis:

---

<sup>4</sup> Efeito cômico criado pelo próprio ator ou atriz geralmente muito curto.

privado, profissional e social. Em função disso pode-se dividir as séries em três grandes conjuntos: as séries centradas na vida privada, na vida profissional e na sociedade.

Lubomir Dolezel (1998) apud (ESQUENAZI, 2011, p. 138) outro estudioso sobre o assunto, caracteriza as séries de acordo com a quantidade, a credibilidade e a qualidade dentro dos mundos ficcionais. Segundo ele, podem aumentar quase indefinidamente, o número de personagens e aperfeiçoar as características ou modelar os temperamentos de cada personagem ao longo das suas participações na ação.

Dolezel complementa sua análise ao discorrer sobre o universo ficcional:

Ao multiplicarem as personagens, multiplicam também os pontos de vista possíveis sobre o mundo ficcional e enriquecem-no com outras tantas perspectivas. Aquilo a que Dolezel chama autentificação do universo ficcional reforça-se e aumenta-lhe a credibilidade. Por último, podem aumentar a sua enciclopédia ficcional: a narração pode seguir caminhos imprevisíveis e geralmente férteis que justificam os catálogos dos lugares, ações e personagens propostos pelos fãs (DOLEZEL 1998 apud ESQUENAZI, 2011, p. 138)

Com isso entende-se que a ficção é muito mais ampla do que pode parecer e as diversas perspectivas nos dão novos caminhos de interpretação através do que é disponibilizado para os telespectadores. A afirmativa de Dolezel, a qual usa o termo autentificação, insinua a alargamento deste universo e sua complexidade ficcional.

Podemos encorpar a esta análise um fator determinante para o gênero: a sucessão de episódios (ESQUENAZI, 2011, p. 141). É um tipo de sistema que se torna inesgotável e se a narração nunca se exaure, basta introduzir uma personagem para que todas as relações tecidas entre as personagens sejam afetadas. “Considerar a mudança e, depois, o desenvolvimento progressivo de um novo estado de equilíbrio pode ser o tema de uma temporada inteira”, disse Esquenazi.

As séries têm sabido aproveitar as possibilidades oferecidas pelo tempo, se não ilimitado pelo menos considerável do seu modo de difusão. Por isso, diante do grande aumento de produções contemporâneas pode-se dizer que, atualmente, há uma grande variedade de seriados que podem agradar a vários tipos de público, das produções mais baratas às mais caras.

Um grande motivo para o sucesso das séries é o que chamamos de ritualidade serial, pois a partir desta forma episódica em que a exploração dos enredos de cada episódio esta ritualidade serial alcança o público na sua intimidade e na regularidade do cotidiano, pois se adapta facilmente à difusão televisiva (ESQUINAZI, 2011, p. 103). Logo, cada episódio pode ter o seu apogeu diante desta exploração ficcional referida. Elisabeth Duarte (2015, p. 4) acrescenta que através das temporadas, as séries constroem sua narrativa ao longo dos capítulos, pautados por picos dramáticos e suspensões estratégicas, mas a solução dos impasses só ocorre no final, como acontece nas telenovelas.

Independente de ser a busca pela sobrevivência, como foi o caso de *Lost*, série de grande sucesso estadunidense ou de ser um *thriller* policial, como foi o caso de *24 horas*, que contou com as longas 9 temporadas trazendo a polícia para o centro da tela, o foco é perceber as diferentes formas de narrar assuntos que porventura poderiam ser considerados muito trabalhados dentro da teleficção seriada. Além disso, contamos com *Sex and The City*, cujo grupo de quatro amigas com mais de 30 anos e suas dificuldades e alegrias, rendeu dois filmes devido ao enorme sucesso da série. Todas essas séries citadas e muitas outras de enorme sucesso possuem um ponto em comum: abordagem de assuntos que poderiam ser considerados convencionais através de outros pontos de vista. No caso de *Sex and The City* não se trata de sonhar com a chegada de um príncipe encantado com moças de 20 anos, mas sim mulheres independentes, lidando com as reais dificuldades do cotidiano afetivo. Em *24 horas* a capitalização do medo pós 11 de setembro trouxe a relevância da polícia para primeiro plano como a marca da segurança nos tempos em que se passava. Por fim, em *Lost*, a fusão de dramas em lutar pela vida em uma ilha perdida após um acidente culminava o que de mais genuíno e sombrio o ser humano tem, com as suas diferentes faces (STARLING, 2006). O que todas essas séries têm em comum? A busca pelo novo em assuntos cotidianos e a abordagem através de uma narrativa na qual a verossimilhança é a verdadeira protagonista da trama. Com traços realistas em torno da ficção a aproximação com o público se tornou ícone dentro do gênero.

### 3. Série *Justiça*: entre a lei e os homens

A conexão existente entre o cinema e a televisão é destacada como forte tendência no mercado contemporâneo de ficção seriada. Um fator contribuinte para este processo é a migração de diretores do cinema para o mercado ficcional seriado de TV. Em consequência, temos uma estética própria, em relação às câmeras, enquadramentos, luz e até mesmo o formato narrativo, cujas semelhanças com o cinema não são meras coincidências. A diferenciação nos novos modelos, formatos e gêneros, caminha da ficção ao documental, passando pelo experimental e jornalístico (KORNIS, 2011). O pesquisador Jason Mittel (2012) aponta para o uso das narrativas complexas; por outro lado, Christina Kallas (2016) inclina-se para o desenvolvimento das narrativas de TV. Um fator em comum nos autores é o interesse em destacar esses elementos nos modos de produção. Assim, a fruição da série dramática televisiva se interconecta a estes fatores e tem particularidades que os fazem, significativamente, diferentes dos demais modos de produção e de outros produtos culturais, até mesmo dos cinematográficos (ANAZ, 2018, p. 241).

Monica Kornis fez uma reflexão em torno do caso específico da televisão, cujo objetivo é atingir amplas plateias e em geral atender às demandas de mercado, consolidando, ao longo de décadas, uma retórica comum ao cinema industrial. A consistência da criação visa um discurso narrativo de reconstrução histórica centrado em fatos e eventos históricos:

Novelas, seriados e minisséries foram assim produzidos em larga escala, o que não significa a inexistência de variações entre esses produtos, a partir de contextos diferenciados e de diferentes olhares do ponto de vista narrativo e estético, que conferem importância à elaboração de análises internas de cada um deles. Mas as a própria indústria televisiva produz novidades que merecem atenção, ao criar estruturas dramáticas no tratamento da história que extrapolam o formato da ficção televisiva (KORNIS, 2011, p. 39).

A autora abre espaço para uma discussão a respeito do programa de televisão *Linha Direta Justiça* em que o foco é a temática dos formatos experimentais do jornalismo juntamente com a dramaturgia. Este binômio sugerido pela autora, em torno de um clima favorável de suspense e mistério, atrai o espectador por meio de uma tensão, uma edição veloz e um tom realista, que seguidas vezes recorre à simulação para dar verossimilhança às cenas.

Podemos perceber que há uma similaridade da temática do programa *Linha Direta Justiça* com o fio condutor da série *Justiça*, em que emoções como o ódio, a vingança, o ressentimento, a impotência e, até mesmo, o amor são sentimentos que levam os personagens destas conflituosas histórias a fazer justiça pelas próprias mãos, com consequências que mudaram para sempre suas vidas e daqueles que terminam envolvidos de alguma maneira (VIEIRA, 2018). Diferentemente de *Linha Direta Justiça*, em que temos como vitória a ordem moral, a forma como a série se constrói nem sempre direciona a história para uma solução justa e satisfatória do ponto de vista sociedade, ainda mais em um país tão desigual quanto o nosso. São as variadas formas de enxergar a justiça, de acordo com a visão de cada personagem, que provoca a distinção dos valores humanos em um contexto audiovisual de tom documental. *Justiça* possui em si uma dramaturgia ousada ao abordar temáticas densas. O objetivo da série não é mostrar julgamentos, nem condenar os personagens pelos seus atos, mas sim estabelecer uma ponte entre a justiça e a vingança tantas vezes invocada no cotidiano nacional.

Apesar de tratarmos de uma obra híbrida, a qual utiliza recursos da ficção seriada estadunidense e do cinema, explorando ao máximo uma trama com características do contexto brasileiro, encontramos algumas singularidades: a escolha do repertório musical, praticamente todo completo por músicas brasileiras; um território não muito explorado pela cultura de massa, que tem como centros o eixo Rio de Janeiro e São Paulo; uma narrativa não linear e complexa, com múltiplas perspectivas ao longo do processo de narrar, visto que os personagens podem contar a mesma história por diferentes pontos de vista; o cotidiano, como o verdadeiro protagonista com destaque na trama e a dramaturgia de rua ou documental que impulsiona uma perspectiva diferente sob o panorama ficcional advindo da estética e do conceito do que é documentário.

De acordo com Anna Maria Balogh (2002) o conceito de ficção baseado sobretudo na tradição literária e cinematográfica aplicado às séries de TV pode nos conduzir a desvios. Ainda que mantendo as características básicas das expressões ficcionais prévias, as séries de televisão apresentam um número respeitável de características próprias que devem ser levadas em conta na análise dos produtos ficcionais de TV. No caso da série *Justiça* podemos notar o conceito de dramaturgia

documental, nomeado pela própria autora da série como uma mistura entre os gêneros, com o objetivo de tornar o produto final mais próximo da nossa realidade.

Definir o que é o gênero documentário não é tarefa fácil. Inicialmente, podemos dizer que seriam relatos da realidade, um conjunto de fatos e depoimentos ou informações ilustradas e roteirizadas. Fernão Pessoa Ramos (2008), pesquisador na área de cinema, aponta o documentário como uma vertente do gênero audiovisual, cujas afirmativas sobre o mundo se fazem presentes através da natureza das imagens-câmera em meio a uma forma de narrar bastante singular. Desta forma, o autor se pergunta sobre as características peculiares que tornam o gênero único, se de fato podemos ou não encontrá-las em outras vertentes de representação, a partir de diferentes formatos televisivos, como minisséries e novelas. Destacaremos, então, que documentário e ficção utilizam aspectos formais um do outro e tal fato pode gerar, portanto, alguma confusão entre os gêneros.

Deve-se reforçar a intenção da autora, no caso da série, como um projeto de experimentação para o audiovisual, já que sua intenção foi expor situações ficcionais que se confundem com a realidade. “Justiça não é uma minissérie sobre o sistema penal, mas uma pesquisa audiovisual sobre o que é justo” (GUERRA, 2016). Dessa forma, o objetivo não é o julgamento, mas sim as consequências das ações dos personagens relacionadas às questões ético/morais.

#### Segundo Bill Nichols

Se o documentário fosse uma reprodução da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original - sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. (2005, p.47)

O documentário é a representação do real através de um meio e a ficção é a representação de um objetivo em si (RAMOS, 2000, p. 169), porém nada que passa por um processo de interferência humana na edição pode ser considerado real. O que percebemos ao longo da narrativa documental é uma representação audiovisual sustentada pelo aporte da realidade.

É importante ressaltar que o gênero documental ocupa uma posição conflituosa entre os gêneros narrativos. Por um lado, temos as decisões estéticas do diretor, enquadramento, escolha de planos, iluminação, montagem, etc. Por outro, por parte dos espectadores, há uma expectativa de fidelidade do documentário em relação à realidade, respeitando-se algumas normas técnicas, como a livre demanda dos personagens e a não escolha de atores para interpretação, o uso de cenários naturais, imagens de arquivo, etc. Todo este processo de criação que desliza entre a realidade e a ficção mescla características inseridas pelo roteirista para construir a narrativa, de acordo com o seu olhar para a obra. Desta forma, aquele compromisso com a verdade destacado como principal fundamento do documentário é de certa forma, diluído com a elaboração do roteiro, em cima dos fatos que serão contados ao longo do processo de narrar.

Para Ramos (2000), não há nenhuma mesclagem entre ficção e realidade visto que a intenção do autor está indexada à obra através de mecanismos sociais diversos. Quando nos deparamos com uma produção audiovisual, a distinção se faz presente de imediato entre o que é ficção e documentário. O autor configura no documentário a possibilidade de representação do real em cima da realidade do documentarista. Mas que realidade estamos tratando se o que será visto em cena não é real, mas sim uma construção do real?

No meio dessa profusão de fatos o que é real não é exclusividade do documentário (MATOS, GUERRA, 2013, p.4). Temos uma linha tênue entre a realidade exibida nos filmes de ficção e a realidade documental:

Então não basta dizer que o documentário é o filme do real. Porque o filme de ficção pode até ser mais real que um documentário. Podemos imaginar um documentário todo mentiroso; ao menos não é isso que faria com que o filme deixasse de ser um documentário. Conhecemos filmes de ficção “bem realistas”. Ou seja, a verdade não é o critério diferencial do documentário. (CASTRO, 2005)

Entretanto, sabemos que a construção do gênero documental se faz por escolhas do diretor e, por isso, a realidade pode ser alterada levando em consideração a pluralidade deste gênero com características semelhantes à realidade. A partir disso é possível analisar em que medida as decisões do diretor interferem diretamente nas obras e se de fato podemos inseri-la no gênero ao mesclar interpretação com a realidade.



Ao longo da segunda metade do século XX, com a derrocada do projeto modernista, temos o encerramento da utopia estética dando novos contornos ao mundo artístico. Com isso, a representação do cotidiano ganhou novos significados. Não estamos mais focados em explanar as entranhas do cotidiano dos lares burgueses e fazer vir à tona os conflitos que as normas sociais reduzem ao silêncio. No romance realista do século XIX, a encenação do dia-a-dia almejava sempre ir além de si mesmo em direção a algo que ultrapassasse a simples satisfação pessoal.

Na contemporaneidade temos uma mudança de valores em relação às formas de narrar, inclusive no audiovisual. A prerrogativa do uso da primeira pessoa nas narrativas, sejam elas literárias ou televisivas, reflete o recuo do tempo social em prol do imediatismo, já que a projeção de futuro, a utopia de um mundo melhor, como tínhamos na modernidade, tornou-se obsoleta. Para a pesquisadora Vera Follain de Figueiredo, a partir da segunda metade do século XX, assiste-se à derrubada da ideia de uma centralidade da história e do ideal de emancipação modelado pela autoconsciência: consequentemente, a representação do cotidiano ganhou novos contornos.

Em *Justiça*, mais importante do que expor a hostilidade das diferenças sociais é explorar ao máximo as consequências de uma ação irreversível. Desta forma, a série trabalha o lado humano da ficção buscando a similitude com a realidade. Esta forma de narrar, mesclando a estética documental à narrativa, com um tom humanizado é pontuado como dramaturgia documental pela autora Manuela Dias. Suspeitos inesperados, violência prisional, tensão e reviravoltas durante o julgamento podem ser compreendidos como traços de uma complexidade narrativa (MITTEL, 2012) em meio a tramas e desfechos pouco convencionais e nada óbvios, sem finais felizes, como costumamos ver em telenovelas e sem inocentar mocinhos, nem punir vilões (CARLOS, MARCELO, 2016). O que nos interessa investigar é o tensionamento existente entre o documentário e a ficção e como a série embala uma estrutura que abarca um deslizamento entre gêneros. A hibridização entre ficção e documentário é uma característica que segue como tendência na cena cultural contemporânea e como procedimentos característicos das narrativas ficcionais. (FIGUEIREDO, 2017).

Assumidamente de tom documental, a dramaturgia de Manuela Dias foi traduzida em imagens de forma notável pelos diretores, o mineiro José Luiz Villamarim e o paraibano Walter Carvalho. Pelo fato de ambos os diretores já terem trabalhado juntos em outras minisséries de sucesso, a dupla evidencia na televisão brasileira um tipo de trabalho diferenciado nas telas, não apenas pelas decisões ousadas para os padrões da TV aberta, como também outros fatores que impulsionaram o sucesso da série *Justiça*.

A utilização de longos planos-sequência, que engrandecem o trabalho dos atores e amplificam o conteúdo dramático, mas pela incorporação de referências cinematográficas locais (há muito do cinema de Claudio Assis, por exemplo, no mundo despudorado de Kellen, defendida com garra por Leandra Leal) e pela evolução em direção à simplicidade: menos rebuscamento na luz, menos cortes bruscos, menos enquadramentos deslumbrantes. Mais ênfase na dinâmica surgida por meio de palavras, ações e reações. Menos artifícios e mais impulsos, como explica Villamarim (CARLOS MARCELO, 2016).

Partiremos para a reflexão do gênero dentro do contexto televisivo, a partir de um estilo de produzir e narrar baseados em uma lógica ficcional característica do modelo estético da “dramaturgia documental” ou seja, uma narrativa mais próxima da realidade, com traços advindos do documentário na maneira de filmar com o artifício da ficção ao longo da narrativa. Faremos um levantamento da história da série para uma discussão mais detalhada posteriormente. A seguir, seguiremos com a análise da narrativa de *Justiça* para entender quais pontos da série são destacados nesta discussão.

Escrita por Manuela Dias, *Justiça* contém 20 capítulos e foi exibida pela TV Globo em 2016. Caracterizada por uma estrutura diferenciada, a história conta a vida de cinco personagens que se cruzam em uma verdadeira trama urbana. O recurso da estrutura narrativa baseado em uma estética documental possibilita em *Justiça* uma forma de narrar bastante própria, através de uma estruturação dos arcos narrativos e a apresentação das histórias dos personagens em cada dia da semana.

Ambientada na cidade de Recife (Pernambuco), a cada dia da semana vemos em *Justiça* a história de um personagem diferente, a partir das consequências dos crimes cometidos e dos resultados dos julgamentos. Assim, temos a fusão dos dramas dos personagens ao longo da trama, sem um protagonismo definido, juntamente com uma estética própria. O que difere a série de outras narrativas

criminais é a forma como a diretora aborda o tema da justiça, não a partir do viés das normas legais, mas sim do cotidiano de pessoas comuns, para que assim possamos refletir sobre aquela história. A questão em voga não é uma predisposição clara entre a punição do bem e do mal, vamos além na série, vemos em cena penas criminais injustas ou que talvez não sejam consideradas justas pela senso comum, mas apenas nos tribunais, sendo levantadas em um contexto que coloca em xeque o que nós faríamos no lugar dos personagens.

Sabemos que a utilização de emoções e a fácil identificação dos espectadores é o foco do melodrama, visto que a condição base do gênero como matriz é a junção entre ficção e realidade. Porém, podemos enxergar novos recursos da categoria para além da matriz melodramática das minisséries e telenovelas como expoentes do gênero, suscitando novos recursos em sua condução narrativa. Desta forma, analisaremos a série *Justiça*, destacando as características deste gênero audiovisual, conceituado pela autora de “dramaturgia documental ou de rua” (GUERRA, 2016; PESSOA, 2016), tendo em vista as novas ferramentas textuais e estéticas que compõem esta linguagem da ficção seriada televisiva.

O deslizamento entre os gêneros é uma tendência importante das produções contemporâneas (FIGUEIREDO, 2017). Um padrão de desconstrução de gênero é estabelecido e, assim, temos com isso, um produto ficcional resultado das interferências das novas configurações das narrativas. Há uma interpenetração entre os gêneros que permite uma fluidez maior entre as novas produções. (TESCHE, 2004, p. 135). Utilizaremos o conceito de hibridização (CANCLINI, 2006) no âmbito televisivo e desta dissolvência para entender como *Justiça* é vista pela autora como um novo gênero de “dramaturgia documental”, na qual é a busca da simplicidade na maneira de filmar, a maioria em planos contínuos, planos sequências, deixando o ator fluir, com uma narrativa em primeiro plano (DIAS, 2016). As discussões sobre as diferenças entre o que é documentário e ficção flertam com a estética e a narrativa no formato audiovisual ao utilizar o cotidiano como matéria-prima.

Bill Nichols (2005) discute o conceito de verossimilhança a partir da realidade. Assim, uma questão a ser desenvolvida pelo teórico visa o filme de “ficção”, que ele considera tão construtor da verdade social quanto qualquer

documentário. Ao buscar definir a diferença entre os gêneros (ou talvez abrir mão dessa diferença) Nichols ressalta que o gênero documental é considerado um conceito vago para o audiovisual, pois nessa ambiência existe um vácuo que não é expressado dentro dos gêneros, além de não tratarem de uma estética fixa, tangenciando assim, políticas distintas de gravação. No caso da série *Justiça* há um compromisso com o repertório de fatos atuais e baseados na realidade que fazem alusão a um universo cotidiano.

Podemos apontar como argumento para o sucesso das séries estadunidenses o realismo das séries norte-americanas, tal como é visto por Jost (2012) e Esquinazi (2011). Para os autores, esta é uma das razões do êxito com o público. Todavia, o realismo não deve ser entendido como fiel à realidade, mas sim a capacidade de identificação causada nos indivíduos. “O que seduz o telespectador não é, portanto, encontrar a cópia exata do nosso mundo, mas, sim, e sobretudo, um modo de narração, um discurso, com o qual ele está habituado” (JOST, 2012, p. 42).

Porém, vale ressaltar que o realismo é um tipo de discurso que obedece a regras estritas, não se pautando pela exatidão ou a conformidade com o nosso mundo. Na visão de Starling (2006), realismo não deve ser entendido apenas no sentido pejorativo de naturalismo, tal como é apresentado nas nossas novelas de TV ou, ao contrário, como ausência de fantasia. A opção, predominantemente, realista das séries deve ser vista, em primeiro lugar, como o recurso que torna mais rico e impactante o chamado “*storytelling*”. O realismo mais forte e mais determinante para as séries terem se tornado fenômenos narrativos tão sofisticados está no fato de os criadores e roteiristas, há pelo menos uma década, terem-nas transformado no mais fiel espelho da sociedade hoje disponível na cultura de massa. (STARLING, 2006, p. 42, 43)

Percebemos, ao longo dos anos, a temática justiça sendo trabalhada no audiovisual, pelo viés maniqueísta, com a divisão pré-estabelecida entre o bem e o mal, através dos tribunais de julgamentos. Entretanto, a contribuição da série para a ficção seriada televisiva brasileira foi exatamente essa mudança tangencial entre um paradigma já bem estabelecido na ficção em direção a um deslizamento de gênero e de estética. Um ponto que deve ser destacado é que *Justiça* retrata dramas humanos e não justiça criminal. A obra, escrita por Manuela Dias e com direção artística de José Luiz

Villamarim, tangencia a linha da ética e da moral em torna da consequência dos atos das personagens.

*Justiça* narra quatro histórias de personagens diferentes que, futuramente, se misturam. A cada dia da semana temos um protagonista diferente. Cada uma delas é contada em um dia da semana. Em um determinado momento, os personagens se cruzam provocando um encadeamento narrativo totalmente não linear dentro da série, ou seja, em um dia uma personagem é a protagonista, em outro, ela é a coadjuvante e vice-versa. Em todas as histórias um personagem comete um crime e, como consequência de seus atos, ficam presos por sete anos. Posteriormente, vemos como essas pessoas reedificam suas vidas após a saída da prisão.

Indicada ao prêmio Emmy Internacional de 2017 (GSHOW, 2016) como melhor série dramática, a estética da série possui traços advindos do cinema como herança da autora, cuja formação na área potencializou o olhar sob esta perspectiva. Ao abordar reflexões que vão além da questão política judicial, abarcando a esfera pessoal e suas implicações no âmbito da justiça, a série provoca uma avalanche de sentimentos pela cotidianidade dos fatos pautados em cena e, por muitas vezes, os próprios telespectadores sabem que tais temáticas poderiam ser reais e, eventualmente, acontecerem com um de nós. O horário das 23h e o formato em que a história foi construída são para a série uma possibilidade de aprofundar a busca pela identificação e fidelização do público. Assistindo *Justiça* podemos nos colocar no lugar daqueles personagens e é esse o diferencial da série, inquietar ou repensar os nossos conceitos sobre o que é justo (DIAS, 2016). Alguns pontos são vistos ao longo da série como drama e suspense como gêneros híbridos; indignação e revolta como sentimentos que por sua vez atravessam *Justiça* em um cenário que mistura as belezas naturais de uma cidade praiana às particularidades urbanas de uma grande capital nordestina, como é o caso de Recife.

Em entrevista dada à Folha de S. Paulo (PESSOA, 2016), o diretor da série José Luiz Villamarim, declarou que “sair do eixo Rio-São Paulo e explorar outras geografias foi positivo para buscar uma brasilidade com o Nordeste menos frequente na TV aberta. A cidade do Recife é um lugar de contradições econômicas e arquitetônicas”, disse ele. Nesse sentido, Manuela Dias reafirma a escolha da capital pernambucana pela sua horizontalidade e a percepção de uma certa melancolia na praia de Boa Viagem. Com um grande mar vazio somado a uma trilha

sonora, preponderantemente, brasileira e com cantores nordestinos, estes componentes confluíram para a escolha do local<sup>5</sup>. Todos os personagens são protagonistas de suas próprias vidas e isso foge do modelo que já estamos habituados a ver no gênero do melodrama nas telenovelas brasileiras. Manuela Dias comentou qual foi a origem da temática da série diante da escolha de temas populares e reais em sua vida:

Dramas envolvendo crimes passionais, prostituição, racismo, prisões (injustas) por tráfico, estupro. Temas populares e frequentes nos noticiários foi uma das inspirações de Manuela Dias. Durante um ano, escreveu 800 páginas de roteiro consultando recortes de jornais e textos sobre direito. Ouviu histórias reais, como a da mulher que trabalhava em sua casa, cujo marido foi preso por matar um cachorro e originou Fátima (Adriana Esteves) (PESSOA, 2016).

*Justiça* compõe uma narrativa plana e horizontal, nela foi utilizada uma forma simples de filmar. “Contar essa história com menos planos, nos quais você consegue respeitar o tempo do ator e do texto, sem tentar obter algo a mais com os movimentos de câmera é uma opção feliz de *Justiça*”, afirmou a autora (PESSOA, 2016), afinal a história já possui uma conceituação de dramatização. Ao seguir uma dramaturgia de rua, em que a maneira de se filmar é documental, sua proposta é fincada no objetivo de exercitarmos a transposição das histórias de vida alheia e, com isso, nos emocionarmos. Segundo Manuela Dias, *Justiça* possui uma maneira de filmar documental, levando o público a uma maior identificação com os personagens.

Para o diretor da série a escolha do Nordeste representa um Brasil arcaico, em que os fatos permanecem de certa forma como estão, sem grandes interferências e a justiça brasileira retrata de alguma maneira essa questão. Essa escolha pela localização reafirma a tensão encontrada na série entre a justiça dos homens e a justiça criminal, em uma cidade cuja rivalidade e as questões de honra ainda perduram até hoje, compondo uma lógica visceral, como pontuou Manuela Dias.

Além da autora Manuela Dias e do diretor José Luiz Vilamarim, alguns atores do elenco deram a sua contribuição a respeito da série e de sua visão sobre uma temática concomitantemente, densa e delicada. “A série é muito bacana, ela não

---

<sup>5</sup> Ver em <https://gshow.globo.com/series/justica/playlist/veja-tudo-o-que-rolou-nos-bastidores-de-justica.ghtml> Acesso em 13/08/2019

está ali colocando o certo ou errado, ela propõe que você tire as suas conclusões sobre o que é justo, certo ou errado”, comentou Marjorie Estiano” (MAZINI, 2016). Sendo que em algumas situações podemos dizer que essa tensão não existe, pois não há o justo quando pensamos em situações irreparáveis, sem solução, como o caso do assassinato de uma filha, em uma das histórias contadas na série por Debora Bloch e Marina Ruy Barbosa. Para Debora Bloch, que vive a mãe de Marina Ruy Barbosa em cena, o que é muito instigante na série é o assunto, pois o questionamento levantado é se, de fato, o que a justiça decide é o que realmente é justo. O assassino da sua filha ficar sete anos na cadeia é justo? Esta é uma temática muito pertinente e atual no Brasil, por isso a série contém brutalidades e hostilidades que a vida real nos mostra.

Não existem respostas para esses questionamentos. O que vale neste cenário é refletir a respeito das consequências de um assunto tão polêmico e de certa forma pouco trabalhado no campo audiovisual, em TV aberta, por levantar uma série de indagações que fogem do que estamos habituados a ver em cena e imaginarmos hipóteses para os personagens. Afinal essa arquitetura dramática dá o tom para o sentido ótico de ver o personagem de outro ponto de vista na mesma realidade.

### **3.1. Análise da narrativa da série *Justiça***

A escolha das imagens está de acordo com dois pontos de ancoragem: a complexidade narrativa e a estética documental inseridas na teledramaturgia. O primeiro ponto se dá através do entrelaçamento dos personagens afinal, a narrativa seriada é toda conduzida por algum tipo de relação entre eles, uns mais próximos, outros mais distantes. Dessa forma conseguimos ter acesso à diferentes pontos de vista sendo contados pelos próprios atores da ação ou por outros que pertençam a trama. Com o entrelaçamento proposto pela série em conduzir a história relacionando os atores entre si, sem um protagonismo bem definido, escolhemos cenas que possam salientar a marca autoral de Manuela Dias (VITERBO, 2016) com um tom verossímil dos personagens, estética mais escurecida, ângulos mais fechados, ou seja, documental. E a estética documental combinada a uma narrativa de cunho realista vai de encontro a proposta da autora de dramaturgia documental/ dramaturgia de rua.

## Episódio 1

O primeiro episódio foi escolhido devido a conjunção entre as cenas de elementos que contribuem para a nossa análise. Este episódio narra a história do assassinato de Isabela (Marina Ruy Barbosa), filha de Elisa (Débora Bloch), Vicente (Jesuíta Barbosa) flagra a noiva o traindo e atira, sem pensar nas consequências. Elisa não superou a morte da filha e planeja matar o assassino na saída da prisão. o que Débora não esperava era que durante anos na prisão Vicente tinha construído uma família e sua esposa e filha iriam buscá-lo na saída da cadeia.



Figura 1 - Abertura da série *Justiça*

Fonte: Globoplay

### Cena 1 – Abertura da série *Justiça*

A abertura da série inicia com uma estética levemente escurecida, em um plano aberto focalizando um prédio extenso com vários apartamentos por andar, como forma de atingir os meandros do cotidiano. A simplicidade da imagem atinge um nível de complexidade pouco visitada na teleficção seriada nacional. Percebe-se que a cidade, com todos os seus contrastes arquitetônicos e sociais, também é uma personagem em *Justiça*.

Logo abaixo aparece o próprio nome de *Justiça* em uma fonte que nos remete a uma ficha criminal. Um ponto a ser salientado no canto inferior direito da imagem é o detalhe sombreada do “ç” de *Justiça*, podendo ser uma referência à



estética criminal, como forma de demonstrar a possibilidade de uma justiça falha, já que a temática da série gira em torno de tramas sociais mediadas pela justiça.

A escolha do edifício Holiday (ALVES, 2019) para abertura da série também não foi por acaso. Construído em 1956, o edifício foi um marco arquitetônico e social do bairro de Boa Viagem, em Recife, contribuindo assim para uma nova estrutura urbana inovadora advinda do modernismo. Dono de uma arquitetura única, fortemente marcada pela verticalização, o espaço foi um dos primeiros arranha-céus da cidade.

O local foi o espaço para a moradia do personagem Vicente (Jesuíta Barbosa). Após sair da cadeia vai morar lá com sua esposa e filha vivendo um verdadeiro contraste social da vida luxuosa que levava antes da prisão. José Luiz Villamarim (GSHOW, 2016), diretor artístico da trama, buscou exatamente essa estética que sobressai o que é real e autêntico para conduzir a minissérie. Na visão do diretor, Recife tem uma horizontalidade que vislumbra o vazio solitário de uma melancolia, apesar de toda a pulsação pernambucana do frevo. Esse cenário é apropriado para contar essa história.

## Cena 2 – Os incriminados



Figura 2 – Os incriminados

Fonte: Globoplay

Acima temos a cena de cada um dos incriminados sendo presos. A justaposição dos crimes em forma de representação. À esquerda, Vicente (Jesuíta Barbosa) incriminado por assassinar sua namorada; ao lado, Fátima (Adriana Esteves) que matou o cachorro do policial Douglas (Enrique Díaz) por morder seu filho, e acaba por ser incriminada por tráfico; Rose (Jéssica Ellen) é presa com drogas dos amigos. Por último, Maurício, (Cauã Reymond) preso por eutanásia após matar sua esposa Beatriz (Marjorie Estiano).

### Cena 3 – Elisa em sua aula de tiros



Figura 3 – Elisa em sua aula de tiros

Fonte: Globoplay

Acima, vemos uma câmera enquadrada por trás de um painel de tiros, filmando Elisa (Debora Bloch), mãe de Isabela (Marina Ruy Barbosa), assassinada pelo namorado dentro de casa, com a arma apontada para o painel. No decorrer do episódio veremos o motivo pelo qual Elisa está fazendo curso de tiros. Sua filha foi assassinada pelo namorado dentro do box. Vicente (Jesuíta Barbosa) pegou a namorada o traindo com o amante e deu vários tiros na amada. Condenado a sete anos de prisão o processo narrativo se encarrega de mostrar o desejo de vingança da mãe de Isabela (Marina Ruy Barbosa) em torno do assassino da filha. Entretanto, no final do episódio, com o dedo no gatilho, a professora desiste do crime por ver a família de Vicente (Jesuíta Barbosa) ao encontro dele na saída da prisão.

### Cena 4 – Elisa e sua filha como plano central na cena, juntamente com Fátima e Osvaldo como planos de fundo



Figura 4 – Elisa e sua filha como plano central, juntamente com Fátima e Osvaldo como planos de fundo

Fonte: Globoplay

Adjacente à história central deste dia temos como plano de fundo das imagens alguns personagens que serão referenciados em outros dias ao longo da trama, como Celso (Vladimir Brichta), Débora (Luisa Arraes), Rose (Jéssica Ellen) e Osvaldo (Pedro Wagner).

### Cena 5 – Jornal noticia os quatro personagens centrais da trama



Figura 5 – Jornal noticia os quatro personagens centrais da trama

Fonte Globoplay

Elisa (Debora Bloch) recebe o jornal e vê o anúncio da morte de sua filha (Marina Ruy Barbosa). Na capa temos a presença das quatro histórias centrais da série.

## Episódio 18

Esse episódio faz referência ao desfecho da história de Fátima (Adriana Esteves) na trama. De antemão o diretor mostra trechos do percurso da personagem na série até aqui. Presa por sete anos por matar o cachorro do vizinho que estava ameaçando sua família, além de serem encontradas drogas escondidas em seu terreno, a personagem pode ser considerada a que mais sofre na série. Pouco antes de ser presa, seu marido morre em uma briga de bar. Ao sair da cadeia descobre que seu filho se tornou ladrão e sua filha prostituta, sendo que a dona do bordel em que sua filha trabalhava era a mulher do seu vizinho, dono do cachorro, que escondeu drogas em seu terreno mas Fátima (Adriana Esteves) encontra um homem que a ama de verdade, perdoa seu vizinho, que foi resgatá-la de policiais bandidos e o presenteia com um filhote de cachorro em agradecimento. Sua filha volta para casa e seu filho se regenera. Ao longo deste episódio percebemos um jogo de enquadramentos com a perseguição dos policiais atrás de Fátima (Adriana Esteves). Entre becos e portas de um balcão abandonado, a câmera vai atrás da personagem e a focaliza com diferentes enquadramentos (ver cena 5).

### Cena 6 – Fátima foge dos policiais

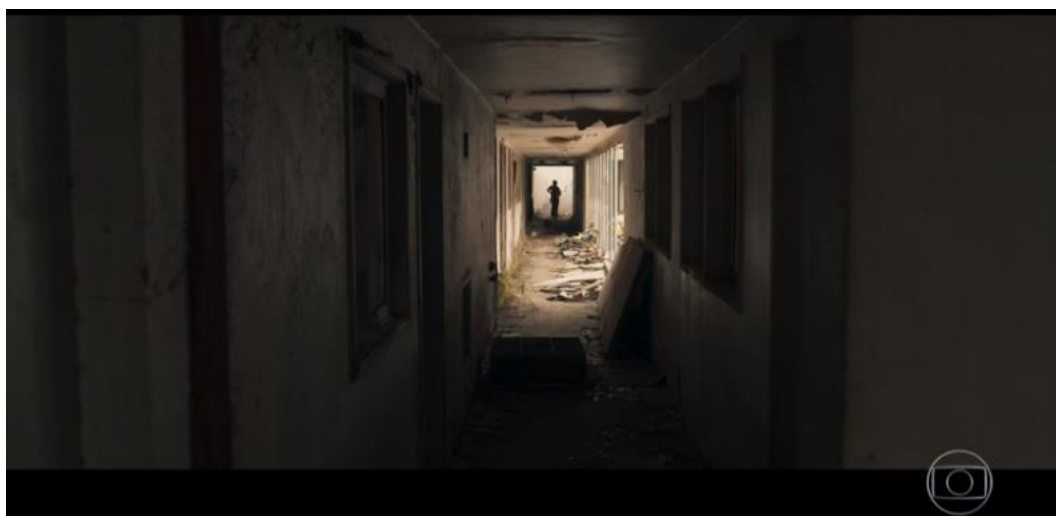


Figura 6 – Fátima foge dos policiais

Fonte: Globoplay

Com uma luz mais escurecida e um enquadramento que diminui a visibilidade ao fundo, a angulação e o foco da câmera tornam a cena mais realista, dando um tom de suspense. A partir desta perspectiva fotográfica temos acesso a uma nova experiência audiovisual com recursos advindos do cinema. Entretanto, apesar do plano nos fazer entender que algo ruim vai acontecer, o episódio nos surpreende, depois de muito sofrimento vivido pela personagem, com um final feliz de uma pessoa com uma trajetória dolorosa ao longo da trama. Rodeada pelos filhos e amigos, seu namorado se declara ao som da música “Amor perfeito”, de Roberto Carlos, e Fátima se emociona.

### **Cena 7 – Fátima, reunida com a família, recebe declaração de amor de seu namorado**



Figura 7 – Fátima, reunida com a família, recebe declaração de amor de seu namorado

Fonte: Globoplay

A presença de outros personagens da trama vem como pano de fundo da cena, em todos os episódios, como é o caso da imagem acima, em que a filha e a esposa de Vicente (Jesuíta Barbosa) estão presentes por serem amigas de Fátima (Adriana Esteves).

### 3.2. Considerações a respeito dos episódios

Notamos que a série possui uma arte bastante voltada para as cores escuras e marcadas por angulações de câmeras diferentes dos enquadramentos comuns que estamos habituados em telenovelas. A direção de arte ressalta elementos fundamentais para a compreensão da proposta narrativa. A perseguição com a câmera acaba exigindo atenção redobrada, característica própria das narrativas complexas. Percebemos camadas de interpretação de diferentes ângulos da câmera, que descrevem a lógica descrita da dramaturgia documental. Repleta de diálogos, a proposta textual de *Justiça* perpassa diferentes universos paralelos que se entrecruzam a partir da intersecção entre as histórias. Desta forma, a linguagem das personagens possui marcações recorrentes de acordo com a posição social que ocupam. No primeiro episódio, este processo pode ser exemplificado pela personagem de Elisa (Debora Bloch), professora universitária do curso de direito, moradora de apartamento de luxo em frente à praia, no bairro de Boa Viagem, área nobre de Recife. Paralelo a isso, temos Fátima (Adriana Esteves), empregada de Debora Bloch, esposa de um motorista de ônibus, mãe de dois filhos, residente em uma área rural da cidade.

Embalada, em sua maior parte, pelo repertório de músicas brasileiras, a trilha sonora da série também merece destaque ao acompanhar uma narrativa rodeada de fortes emoções. O tom das músicas imprime uma preocupação em acompanhar a dramatização das personagens para dar sentido aos dramas vividos pelos personagens. A legitimação da cultura nacional chama atenção ao som de grandes nomes da MPB, como por exemplo, “Crua”, de Otto e “Pedaço de mim”, de Chico Buarque, em que a intencionalidade proporciona na trama uma imersão das emoções e uma possibilidade de cativar o público, em uma seara composta por uma Recife inquietante e provocante. A escolha das músicas, juntamente, com as respectivas letras e melodias impulsionaram a série em um repertório que vai do rock alternativo à ritmos internacionais, misturando a velha à nova safra da MPB. Esta composição musical dá forma a *Justiça* que tem como lema o cruzamento de histórias, os contrastes sociais e o impacto humano de decisões que muitas vezes podem ser consideradas justas pelo judiciário, mas na prática as consequências podem ser diferentes.

A escolha de Recife também não foi por acaso. Caracterizada pelos profundos desníveis sociais, a desigualdade é nítida em bairros em que a riqueza e a pobreza convivem no mesmo espaço, os contrastes e as marcas sociais são evidentes. A série é conduzida pela beleza das praias de Recife, acompanhadas com construções de alto poder aquisitivo no bairro da Boa Viagem, até à região rural, fora do roteiro turístico. Uma geografia urbana como a de Recife retrata, empiricamente, as marcas de desigualdade convivendo na mesma área urbana. As cores e as formas das construções delineiam a preferência pelo cenário da capital, que vão de palacetes da época da ocupação holandesa a sobrados. Estas contradições dão tônica à narrativa pertinente aos dramas que circundam a história.

Tratando-se de um contexto que engloba uma discussão plural, diante de uma diversidade cultural muito maior do que a limitação geográfica, entre as capitais Rio de Janeiro e São Paulo, o interesse em mostrar novas geografias no campo ficcional audiovisual foi visto na pesquisa feita por Lopes e Gómez (2018 p.125). “Interiores do Brasil nunca estiveram tão presentes nas telenovelas brasileiras quanto em 2017”. Podemos perceber que, não apenas as telenovelas seguem esta tendência, mas também as séries e minisséries brasileiras, como foi o caso das telenovelas *Velho Chico* (2016), *O Outro Lado do Paraíso* (2017), *A Força do Querer* (2016); a minissérie *Dois irmãos* (2016) e a série *Justiça* (2016). Esta característica, fora das grandes capitais Rio de Janeiro e São Paulo, resulta como uma necessidade de mostrar esta visibilidade local, dentro de um contexto nacional diversificado e desigual como o Brasil.

Segundo José Luiz Villamarim, diretor da série *Justiça*, a escolha do cenário foi um fator relevante para a dramatização e ambientação da narrativa.

Sair do eixo Rio São Paulo e investigar outras geografias é sempre bom. Ir ao nordeste é buscar uma brasilidade menos frequente na TV aberta. A cidade do Recife é um lugar de contradições econômicas e arquitetônicas. *Justiça* tem o drama humano como centro da narrativa, nada melhor do que uma cidade que tem uma certa melancolia no ar para contar essa trama (PESSOA, 2016).

Com um interesse focado na urbanização de Recife, a atração pelo cenário do Estado de Pernambuco é da ordem da visceralidade, cuja escolha pela temática perpassa a linha imagético social emergente em *Justiça*. A proposta da série foi



mesclar ficção a uma narrativa mais próxima da vida real, com personagens menos ficcionais e mais baseados na realidade do povo brasileiro.

### **3.3. A relação entre a lógica ficcional e documental em *Justiça*: por uma dramaturgia de rua**

O debate em torno do que é considerado ficção e não ficção vai desde os estudos literários, se prolongando por séculos, até os dias de hoje no âmbito audiovisual com a dissolência entre gêneros. O conceito de ficção baseado sobretudo na tradição literária e cinematográfica aplicado às séries de TV pode nos conduzir a deslocamentos. Ainda que mantendo as características básicas das expressões ficcionais anteriores, as séries de televisão revelam uma variedade de características próprias que devem ser levadas em consideração na análise dos produtos ficcionais de TV, como por exemplo a narrativa, a estética, a serialização, os ganchos, entre outras (BALOGH, 2002).

A partir da análise de Cabral sobre a ficção vemos que todas as atividades humanas estão imersas dentro de um denso conjunto emocional, tanto quanto de um conjunto intelectual ou identitário (CABRAL, 2003, p. 54). Nesse sentido, toda a atividade intelectual, e por isso toda a escrita, tem algo de emotivo, afinal, a ficção joga explicitamente com os nossos sentimentos. A ficção pretende comunicar-nos algo que não é imediatamente acessível através da nossa razão. Ela fala a quem a lê, mas através da complexidade sintética das emoções. Para que todo esse processo faça sentido um fator primordial deve ser citado: o inconsciente. Segundo João Cabral (2003, p.54) a relação entre a ficção e o nosso inconsciente é uma comunicação altamente sintética. Ambos procuram uma revelação que, sendo mental, não distingue claramente entre o que é racional e emocional. É nessa revelação que poderemos encontrar uma resposta à pergunta que nos move. Revelar é descobrir o que está tapado. Só que o que transforma um romance num bom romance, não é o fato de nos dizer algo que nós não sabíamos e sim de nos expor a uma situação que provoca em nós um reequacionamento interior, ou seja, uma reorganização interna emocional. O inconsciente faz parte da realidade, mas ultrapassa em muito o mundo observável.

A ficção, portanto, assenta sobre o enorme paradoxo da verdade. Por um lado, tem que ser verdadeira, por outro não pode ser factual. A descrição da realidade factual só pode ser ficção na medida em que o leitor não a reconheça como tal. Mais ainda, o autor, vai,



normalmente, procurar os extremos do comportamento humano – as margens, as aberrações, aos traumas, as contradições, as experiências extremas –, a sua fonte de inspiração. O erotismo intenso, a humilhação, o heroísmo, a violência, a exclusão social, a dominação são temas recorrentes e quase inevitáveis no romance (CABRAL, 2003, p. 55).

Além do conteúdo imaginário, identitário e inconsciente pontuado por Cabral em sua análise, Maria Costa (2002, p. 31) considera ficção como manifestação da pluralidade do ser e forma peculiar pela qual o homem vive, compreende e transforma a sociedade. Por isso, a ficção exige duas características fundamentais: a criação de um mundo e a atribuição de vida aos personagens, de forma a constituir um “mundo inventado que configura um todo coerente, no qual a verossimilhança é função de postulados por este mundo. A ficção ancora-se num Eu-origem fictício.” (JOST, 2007, p.124 apud DANTAS, Sílvia Góis p. 168). Deste modo temos como objeto de análise as narrativas ficcionais, ou seja, histórias com início, meio e fim que são caracterizadas pela alteração de estado e que podem miscigenar componentes reais e imaginários, o que as torna, assim, ficcionais.

Baseando-se em Aristóteles, Genette (1991) apud (MUNGIOLI, 2012) afirma que só há criatividade na linguagem quando ela é colocada a serviço da ficção e propõe a tradução da mimese por ficção. Hamburger (1986) apud (MUNGIOLI, 2012) também recorre à mimese aristotélica para discutir o conceito de ficção. Para a teórica alemã o significado de mimese não contém em si apenas a ideia de imitação e deve-se considerar nessa palavra o significado de representação, como usado por Aristóteles. Na esteira deste pensamento, porém no universo audiovisual, Ana Maria Balogh (2002) afirma que a ficção literária e a fílmica, não tem, em princípio, nenhum compromisso maior com a verdade e nem com a realidade, tem apenas um compromisso de verossimilhança no relato, de manutenção do contrato estabelecido com o leitor desde as primeiras linhas.

Para a constituição do conceito de ficção: a verossimilhança, que, segundo Aristóteles (1995, p. 28), seria um princípio que rege a criação (literária): “(...) a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade”. Nessa perspectiva, a ficção não se funda apenas sobre o princípio da imitação da realidade, mas principalmente sobre o princípio da representação de (uma) realidade, ou seja, de criação de um mundo ficcional que se assenta sobre as relações simbólicas construídas socialmente. (MUNGIOLI, 2012, p.102)

De acordo com Anna Maria Balogh (2002) a premissa existente na ficção parte do pressuposto do não compromisso com a realidade, porém há um elemento que deve ser evidenciado neste processo: a verossimilhança, baseada em Aristóteles. Na relação ficcional estabelecida há uma relação maior com a realidade dentro do conceito de verossimilhança, porém, existe um recorte próprio dado pelo autor que pode distanciar da realidade.

Posto que o foco é contextualizar *Justiça* a partir do estudo do gênero documental e da ficção, destacamos o fato de a série apresentar características que interferem na construção da coerência narrativa e se assemelham com o documentário, como a exploração de ambientes naturais ambientado na própria cidade de Recife e não em estúdio, sem grandes produções de cenário; a utilização de pouca intervenção de luz e maquiagem e a perseguição com a câmera atrás dos personagens. A partir deste contexto percebemos as aproximações e enquadramentos estéticos dados pela direção e produção com caráter menos artificial e mais verídico na ficção. Para entendermos quais as diferenças trazidas pelo gênero documentário precisamos entender quais as suas particularidades e implicações que se diferem dos demais gêneros.

Definir o que é o gênero documentário não é tarefa fácil. Inicialmente, podemos dizer que seriam relatos da realidade, um conjunto de fatos e depoimentos ou informações ilustradas e roteirizadas. Fernão Pessoa Ramos (2008), pesquisador na área de cinema, aponta o documentário como uma vertente do gênero audiovisual, cujas afirmativas sobre o mundo se fazem presentes através da natureza das imagens-câmera em meio a uma forma de narrar bastante singular. Desta forma, o autor se pergunta sobre as características peculiares que tornam o gênero único, se de fato podemos ou não encontrar outras vertentes de representação a partir de diferentes formatos televisivos, como filmes, minisséries e novelas.

Destacaremos, então, que o documentário e a ficção utilizam aspectos formais um do outro e tal fato pode gerar, portanto, alguma confusão entre os gêneros. Deve-se reforçar a intenção da autora, no caso da série, como um projeto ficcional de demonstrar a justiça por consequência aos entremeios jurídicos legais

e não como característica fundamental, pois o objetivo não é o julgamento, mas as consequências das ações dos personagens relacionadas às questões ético/morais.

### Segundo Bill Nichols

Se o documentário fosse uma reprodução da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original - sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. (NICHOLS, 2005, p. 47)

O documentário procura manter uma relação próxima com a realidade, dessa forma, de acordo com o conceito de realismo mostrado nos documentários, pode ser encarado como uma estratégia de aproximação com a realidade (JAGUARIBE, 2007 apud MENEZES, 2013). Ao longo de sua narrativa não podemos averiguar a veracidade dos fatos contados em cena porém, de acordo com as características do discurso não ficcional construímos uma relação de senso de real dando assim, a devida credibilidade a produção. O realismo segue em ascendência na contemporaneidade porque pode ser considerado como um aliado a uma ideia de rituais narrativos para as massas organizadas. Realismo é visual e narrativo. Não existe música ou arquitetura realista. Em alguma medida, ele deve dialogar com a verossimilhança (MENEZES, 2013, p. 228). Não obstante, devemos levar em consideração que a ficção tem como base várias peculiaridades que a diferenciam de outros gêneros como, por exemplo, um roteiro a ser seguido com falas provocadas e não naturais. Jost (2004) nos diz que a diferença entre a narrativa de realidade e ficção é que, na primeira o autor é igual ao narrador, enquanto na segunda ele é diferente do narrador.

A partir do que vimos como gênero documental e ficcional podemos afirmar que, de acordo com os parâmetros discutidos, *Justiça* faz parte de uma narrativa ficcional complexa. É necessário considerá-la dentro deste modelo que, atualmente, segue como tendência na ficção seriada televisiva de acordo com os estudos de Mittel (2012). Através da perspectiva detalhada de forma narratológica encontrada na TV americana contemporânea, notamos uma verdadeira inovação estética única em seu meio. “Este novo modelo denominado como complexidade narrativa não é

tão uniforme e não tão marcado pelas convenções episódicas ou seriadas”, segundo Mittel (2012). É exatamente ao contrário, o que difere a modalidade é não ser previsível e convencional, ou seja, pouco tradicional. Apesar das influências claras advindas do melodrama, folhetim, telenovela, filmes, histórias em quadrinho e *videogames*, o autor segue em sua análise um paradigma da poética histórica que situa os progressos formais dentro dos contextos históricos específicos de produção, circulação e recepção.

De acordo com este tipo de enfoque as inovações não são entendidas como uma liberdade no processo de criação interno à emissão da produção, do roteiro e atuação, mas a junção de um conjunto de fatores históricos que operam em conjunto para transformar as normas estabelecidas através de uma prática criativa. Este contexto histórico ao qual nos referimos diz respeito ao advento de novas tecnologias, a entrada dos serviços de *streaming*, conseqüentemente, a mudança das práticas de consumo televisivo, a ascensão do mercado seriado com os altos índices de audiência que vão além da fronteira textual.

A estrutura seriada possui uma base ficcional estabelecida na divisão por ganchos e gêneros, enquanto produto televisivo. Contudo, a série pode não conter uma base única de serialização nem representar apenas um gênero como, por exemplo, o documental ou o seriado. Por isso, vale enfatizar que a complexidade tem sua relevância ao indagar diferentes propostas de roteiro. Para dar conta de uma visão analítica do processo da série em questão, a narrativa complexa complementa este olhar pouco convencional dos seriados e parte do pressuposto do deslizamento entre os gêneros.

A severidade dos gêneros é, atualmente, bastante questionada. As tendências formais das produções atuais possuem interferência de acordo com a relação dos indivíduos contemporâneos com os novos dispositivos e, conseqüentemente, com as novas tecnologias. Visto isso, estabelecemos uma nova lógica no audiovisual tensionada pela fluidez entre os gêneros, devido às novas formas de narrativa e da abrangência de possibilidades.

Um dos aspectos mais evidentes da complexificação televisiva refere-se à sua transformação estrutural. A complexidade narrativa oferece uma gama de

oportunidades criativas e uma perspectiva de retorno do público que são únicas no meio televisivo:

De acordo com essa abordagem as inovações nos formatos midiáticos não são entendidas como uma libertação criativa sob responsabilidade de artistas, mas sim como a combinatória de um conjunto de forças históricas que operam para transformar as normas estabelecidas através de uma prática criativa. Este tipo de análise atenta para os elementos formais de qualquer meio que analisa, ao mesmo tempo em que também observa os contextos históricos que contribuíram para moldar transformações e perpetuar determinadas normas em específico. (MITTELL, 2012 p. 32 e 33)

Neste quesito enquadramos a dramaturgia documental, intitulada pela autora da série *Justiça* como uma proposta híbrida no contexto da narrativa complexa. Esta prática de narrar fatos referentes a um período e a um determinado contexto social e histórico estabelece novas formas criativas estéticas dentro dos gêneros midiáticos. A série retratou a cidade de Recife com suas diferentes classes sociais em um pequeno perímetro urbano nos remetendo a novas transformações no campo audiovisual.

Sobre a discussão das séries neste contexto os pesquisadores François Jost (2012); Silva e Fontenele (2017) e Jean Pierre Esquinazi (2011) fazem apontamentos bastante caros à compreensão deste tema. Explorar as particularidades do realismo nas séries americanas representa um sintoma de nossa identidade e o que o próprio produto revela de nós (JOST, 2012). Silva e Fontenele (2017) percebem as estratégias do gênero documental dentro do campo das séries como modo de interseção entre a realidade e a ficção, a partir do recorte dado pela série e o desencadeamento da narrativa. Esquinazi (2011 p.170) ressalta a capacidade do modelo de ficção seriada televisiva de se adaptar a qualquer tentativa de aprofundamento, mas talvez mais eficazmente do que através do documentário, afinal o audiovisual modifica a nossa realidade para vermos de outra forma nas telas. Diante disso, o sucesso narrativo deste modelo seriado possui ligação com uma ritualidade serial fundamental para a exploração dos enredos de cada episódio.

Além desses fatores percebemos um potencial evidenciado pela vertente documental neste cenário no qual estamos trabalhando. Como observou Figueiredo (2017, p.58), é visível o destaque do documentalismo e dos relatos ditos como não ficção no cenário da produção cultural das três últimas décadas. Com o aporte de

Ranci re, encontramos a visão crucial para o entendimento da relação entre ficção, política e arte, o que nos faz compreender a política de uma forma diferente da conceituada relação entre o campo ficcional:

A política começa com a capacidade de cada um de mudar sua linguagem comum e suas pequenas dores para aproximar-se da linguagem e da dor dos demais. Começa com a ficção. A ficção não é o contrário da realidade, o voo da imaginação que inventa um mundo de sonho. A ficção é uma forma de esculpir a realidade, de agregar-lhe nomes e personagens, cenas e histórias que a multiplicam e a privam de sua evidência unívoca. (RANCI RE, 2010, p. 55 apud FIGUEIREDO, 2017, p. 62)

A valorização dos relatos orais, dos pormenores do cotidiano, em uma narrativa focada nas experiências humanas aproxima a obra e o espectador. Ranci re (2010) sugere, em suas afirmações, a conexão entre o ficcional e o antificcional que a arte vislumbra em seu caráter de construção central entre ficção e política democrática.

No caso da série *Justiça* temos uma construção dramático narrativa sublinhada pelas experiências cotidianas pessoais da autora Manuela Dias. A respeito da crueza das situações vistas em cena e da criação de uma empatia com o público, a série sugere a proximidade ficcional em relação à realidade cotidiana:

A dramaturgia sempre busca provocar a identificação por parte do público, porque sem identificação não tem transferência e o processo de experiência vicária não se d . A ideia de criar histórias tem a ver com ampliar as nossas experiências, traçar uma trama fictícia, virtual, na qual as pessoas possam testar seus valores e limites sem necessariamente matar alguém, trair etc. Em *Justiça*, a linguagem realista, que *flerta* com o documentário, incentiva ainda mais essa identificação, mesclando o material ficcional com o que entendemos por realidade cotidiana (CASANOVA, 2016).

*Justiça* não heroifica suas personagens, nem tampouco destrói o caráter moral e  tico por terem passado sete anos na prisão; ao contrário disso, a concentração na dor prolongada e nas emoções dos personagens coadjuvantes transcorrem uma história focada em ações passadas, com as reais consequências nas decisões do presente.   tangencial a consequência das relações humanas que são retiradas de seu livre arb rio dentro de um cotidiano peculiar, em suas respectivas vivências corriqueiras para uma interrupção cronológica do tempo com a prisão. Este paradoxo temporal, marcado pela fotografia dos(as) protagonistas detidos terá uma continuidade, a partir da confluência de histórias na saída da

prisão, o que nos faz questionar valores morais e éticos indo na contraluz dos fios narrativos mais conhecidos e propostos por dramaturgos e cineastas.

Com o aporte de uma dramaturgia documental, termo usado pela própria autora da série, a escolha de Recife para ambientação das cenas propõe um cenário marcado pela potencialidade das divergências urbanas e rurais, pois o crescimento e a industrialização da cidade se deslocaram em direção aos bairros periféricos e municípios vizinhos, desenhando novas centralidades. Essa estrutura urbana, refletida entre a intimidade cotidiana dos personagens da cidade e a arquitetura como pano de fundo, permeiam um imbricamento entre o real e a ficção.

Esta nova perspectiva, em relação a estética da série, como no caso do posicionamento da câmera em primeiro plano, imprimiu características documentais, além da narrativa configurar histórias independentes, mas que se conectam sob a conjuntura de injustiças. A escolha deste formato é referida pela autora como uma renovação do padrão, em que a televisão brasileira é um espaço para experimentação no audiovisual. “*Justiça* segue uma linha do que apelidei de “dramaturgia de rua”. A vida invadindo e inspirando a ficção”, disse a dramaturga (GUERRA, 2016).

A escalação das cenas para análise da narrativa foi em função da estética disponibilizada pelas imagens se assemelhar ao processo criativo da série, conceituado como dramaturgia documental. Assim, tivemos acesso a traços de arte, enquadramento e luz que nos remete a uma estética documental, como vimos em Ramos (2008) e Nichols (2005) na primeira cena analisada. Contudo, vale salientar que as imagens engendram a possibilidade de acessarmos a estrutura narrativa complexa (MITTEL, 2012) como, por exemplo, as imagens que revelam ao mesmo tempo todos os personagens principais da série. Além disso, percebemos nas imagens referentes ao tiro e à perseguição policial a influência do cinema, no que diz respeito ao estilo visual e ao tipo de filmagem, que permeia uma linguagem diferente da televisão, como referiu Mittel (2012) em seus estudos sobre narrativa complexa.

Por isso, temos como característica notável na série *Justiça*, uma diferenciação na estética e na narrativa. Se faz presente a nova tendência de

mercado de ficção seriada televisiva, no tocante ao deslizamento entre gêneros e uma estética advinda do cinema, na qual caminha para o campo televisivo quebrando paradigmas em relação aos antigos modelos seriados dos padrões que víamos na emissora. Estes fatores fazem de *Justiça* uma produção diferenciada, contendo elementos adjacentes, que compõem a série com uma inevitável narrativa de extensão que um folhetim exige, em detrimento de toda a concentração dramática permitida a um formato seriado, que se traduz em uma malha imaginária de situações ficcionais confundidas com a realidade.

### 3.4. Séries brasileiras: a ascensão de um campo televisivo

Na obra *Do que as séries americanas são sintoma*, Jost (2012) se debruça sobre suas inquietações no campo televisivo, mais especificamente sobre as razões pelas quais os seriados americanos começaram a ocupar espaço na programação francesa. Para isso, o autor examina os valores e particularidades deste tipo de produção como um universo em ascensão. Segundo Jost (2012), no ambiente nacional os seriados chegaram ao Brasil, inicialmente, como produtos importados das emissoras estadunidenses, mas aos poucos os canais brasileiros começaram a investir na produção. Aproveitaram, assim, o sucesso com as telenovelas para o lançamento de seriados como *Alô Doçura* (TV Tupu, 1953-1964), *A grande família* (TV Globo, 1972-1975 e 2001-2014), *Família Trapo* (TV Record 1967-1971), entre outros. Com o êxito desses programas, o consumo de séries de matriz estadunidense obteve êxito e foi ganhando espaço na grade de programação. Dessa maneira, o investimento da TV Globo é destacado como local de qualidade em ambiência nacional no universo televisivo, tendo conquistado o título de exportação para diferentes países por suas produções ficcionais, em especial, as telenovelas e minisséries.

Apesar do foco na produção seriada e dos altos custos, Jost (2012, p.14) afirma que a realidade dos brasileiros é a identificação com a telenovela. Grande parte dessa identificação se dá pela filiação ao modelo melodramático, em que não há nenhuma pretensão de pureza, pois a confusão entre narrativa e vida é proposital. O gênero promove o intercâmbio entre os lugares do autor, do leitor e dos personagens da história. Deste modo, o melodrama acaba fazendo uma paródia das



categorias estéticas clássicas, como a tragédia, o drama e o romance. Segundo Silva, a natureza do melodrama é “a do impressionante e do exagero, e seus discursos, como os sentimentos que suscita, exagerados ao extremo do paródico, favorecem no espectador uma identificação fácil e uma catarse barata” (SILVA, 2010, p. 103). Silva suscita a evolução dos gêneros na modernidade para além das minisséries e telenovelas como expoentes melodramáticos.

Este cenário está em constante transformação, dada a mudança nos hábitos audiovisuais dos brasileiros. Temos, pois, uma imbricação entre os gêneros quando temos acesso à complexidade narrativa estudada por Mittell. Este modelo narrativo compõe grande parte das séries televisivas contemporâneas como uma nova categoria de ficção televisiva em movimento.

Devemos considerar o advento da tecnologia como ponto de partida crucial para o estopim da “cultura das séries” (SILVA, 2014). Com o movimento progressivo da banda larga e das redes móveis temos uma ampliação das redes de consumo. A TV *on demand* se faz presente no cotidiano do povo brasileiro como uma nova forma de consumir audiovisual de acordo com suas próprias demandas individuais. Assim sendo, a rotina não é mais mediada pelo horário da programação da TV aberta, como era visto antes do surgimento do *streaming*. Com a possibilidade de acessarmos a qualquer momento a programação, os próprios telespectadores podem fazer seus horários em torno de suas atividades, não dependendo mais da grade de programação aberta. A crescente presença de novos formatos ficcionais em diferentes canais, seja da TV aberta, por assinatura ou *streaming* reconstrói, cotidianamente, elementos da identidade cultural brasileira, ao passo que o advento dos vídeos *on demand* trouxeram novidades para o contexto televisivo, modificando, acentuadamente, a forma como consumimos televisão.

A dinâmica verificada demonstra um forte investimento nas áreas de criação, produção, distribuição e marketing, cuja presença de produtos e formatos ficcionais se deram de forma rápida e crescente (LOPES, GÓMEZ, 2018, p.103). Como apontamos nos últimos anos, o acesso à internet aumentou nos domicílios brasileiros, com índice em torno de 64%. Os dispositivos móveis são a fonte principal de acesso aos telefones celulares e estão presentes em 94,8% dos domicílios. A assistência de vídeos *on demand* continua e a tendência do digital

*first* estão em forte expansão, promovendo a distribuição de conteúdos no ambiente digital, antes da TV.

A veiculação de séries na TV brasileira tem relação direta com o subgênero *sitcom* pois através de temáticas leves o público tem acesso ao riso com ironia e humor. “Tramas densas e complexas não tem permanecido no ar por muito tempo”. (JOST, 2012). Dentro dos *sitcoms* tivemos, como exemplo, *A diarista*, *Minha Nada Mole Vida*, *Sexo Frágil*, todas giram em torno da realidade brasileira sob a ótica do humor. Entretanto, a ampliação no modelo de negócios de ficção audiovisual está em larga expansão, contemplando diferentes formatos e subgêneros para todos os gostos, sejam eles drama, suspense, terror, romance ou policial. Porém, a narrativa complexa vem ganhando espaço nas grades de programação nacional e nas próprias plataformas de streaming. O *sitcom* pode ser considerado um formato fruto de um período específico e de uma época da televisão em que os personagens e os cenários eram fixos e a identificação com o público necessitava de um imediatismo.

No momento atual, encontramos novas formas de narrar, em que temáticas ligadas à comédia, como foi o caso das *sitcoms* sugeridas por Jost, não estão mais em voga como antigamente no cenário televisivo nacional. Com o acesso redobrado e a capacidade de conexão, as produções audiovisuais se adequaram a este novo estilo de comportamento, no qual temos um público mais informado e conectado com a presença das novas tecnologias digitais. Por isso, as próprias formas de narrar foram se modificando até atingirem novas estratégias em que a própria ficção se tornasse mais próxima da realidade dos telespectadores.

Séries curtas, mais conhecidas como minisséries, vão de estruturas narrativas simples às complexas. Atualmente, encontramos à disposição diferentes modelos de séries sendo vistas na TV Globo. No gênero drama complexo temos, como exemplo, um dos nossos objetos de pesquisa, a série *Justiça*; no gênero médico encontramos *Sob Pressão* e na linha de terror temos *Supermax*. Já *Dupla Identidade* faz jus ao gênero suspense. No entanto, todos esses produtos culturais imprimem uma lógica complexa em sua narrativa a partir de um conjunto de fatores que comprovam esta conceituação. Além disso, a estética não se assemelha em nada com as telenovelas com as quais estamos habituados no cenário audiovisual brasileiro. A locação e a iluminação simulam a realidade, sem contar com o roteiro

complexo com o arco dramático dos personagens bem delineado e uma atuação bastante realista.

A emissora busca encontrar o nicho das séries como nova segmentação de mercado no que diz respeito a novas linguagens e métodos de fidelizar o público através de produtos nacionais, diante do sucesso tangencial do mercado internacional deste setor. Segundo o mapeamento feito pelo Obitel no ano de 2018 (LOPES, GÓMEZ, 2018, p. 117), pela primeira vez o formato específico série ultrapassou o número de telenovelas. À primeira vista, podemos relacionar esse fato à hipótese sobre o fenômeno das histórias curtas como expressão narrativa da atualidade: somados os títulos de curta serialidade representam 56% das ficções exibidas número inferior somente a 2015 (67%).

Reunidos a estes fatores devemos contemplar a fugacidade do tempo como pauta para as novas relações humanas com o audiovisual. Diante de um novo conceito de temporalidade, de múltiplas atividades que devemos desempenhar simultaneamente, as escolhas por episódios mais curtos se fazem presente em uma sociedade globalizada e conectada. Devemos relevar a participação do público cada vez mais exigente devido a possibilidade de acesso às redes e sua interação. Por este motivo, a diversidade das temáticas abrangentes se faz presente com novos nichos de mercado de ficção seriada televisiva. A força das redes contribui para o êxito da repercussão da audiência com o espalhamento dos conteúdos. A exposição de diferentes temáticas nas redes leva ao debate opinativo já que a internet tem este caráter de acesso democrático de informações.

#### 4. Série *La Casa de Papel*: muito além de um assalto

Em *La Casa de Papel* identificamos alguns pontos que ultrapassam um simples roubo bem planejado à Casa da Moeda de Madrid (Espanha): o espírito de equipe, a crítica ao sistema neoliberal, o questionamento do sistema financeiro internacional, a má distribuição de renda e as estratégias baseadas na arte da guerra, do general chinês Sun Tzu. Entretanto, em função dos traços humanos dos personagens a série atravessou as fronteiras espanholas e se tornou um sucesso no resto do mundo, com grande aceitação do público. Na Espanha a audiência foi boa (mais de 1,1 milhão de pessoas acompanharam o final da trama) e chegou a ser indicada para alguns prêmios, mas o êxito em países como França, Argentina e Brasil fez com que permanecesse por cinco semanas como a série mais assistida no ranking do aplicativo TV Time<sup>6</sup>. De acordo com Álex Pina, criador da série (MARCOS, 2018), a identificação dos telespectadores veio por meio da indignação com o sistema atual em vários países e a grande crise econômica a qual estamos passando: por este motivo o público possuiria uma identificação com os personagens, cujas histórias de vida os fazem não vilões, mas atores da vida real.

Na série temos um grupo de pessoas com diferentes histórias de vida que compõem o cenário que os motiva a planejarem o assalto à casa da moeda. Berlim, o líder do grupo, é especializado em roubo de joias; Rio tem conhecimento da área de programação, é hacker; Moscou já havia trabalhado em uma mina e serralheria; Denver, filho de Moscou, foi usuário de drogas por muitos anos, sendo considerado um homem impulsivo; Tóquio possui experiência em assaltos e bancos; Oslo faz o papel da força bruta do grupo, ao lado de seu irmão Helsinki; Nairobi, falsificadora oficial; e por fim, o verdadeiro mentor de todo o crime, o “Professor”, que idealiza cada plano da operação nos mínimos detalhes. Cada componente dá a sua contribuição para a arquitetura do crime, porém, todos possuem uma característica em comum: estão à margem da sociedade e procuram o universo do crime para satisfazer suas frustrações pessoais. Não são produtos de uma geração pós-revolução industrial analisada por Durkheim, nem são punidos em uma sociedade disciplinar como visto por Foucault, mas fazem parte de um sistema cuja exclusão do Estado compõe sua lógica. Esta ausência desintegrativa de pertencimento às normas sociais

---

<sup>6</sup> Ver em <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/la-casa-de-papel-8-curiosidades-para-voce-que-esta-viciado-na-serie/> Acesso em 23 de maio de 2019

caracterizam indivíduos criminosos cujos desvios se dão por falhas em sua formação. Por este motivo, entenderemos qual o passado desses personagens, para que assim, possamos entender o que os motivou a tais escolhas, visto que o objetivo da pesquisa não é investigar o crime em si, mas os meandros e os percursos da narrativa.

Mais conhecido como “O Professor”, Sérgio Marquina foi uma criança doente e bastante problemática. Passou a infância em uma cama de hospital ouvindo as histórias contadas por seu pai. Todas tinham como pano de fundo crimes em forma de assalto, até que seu pai decidiu assaltar o Banco Hispano-Americano e foi morto a tiros na porta do banco. Como o plano original de seu pai era assaltar a casa da moeda e não havia dado certo, o Professor continuou o legado e planejou todo a estrutura do assalto, formando assim, uma equipe para colocar o plano em ação. Além do cérebro da operação, temos os outros personagens e suas respectivas histórias de vida, que nos fazem entender o andamento até chegar ao mundo do crime: Berlim sofre de uma doença degenerativa nos ossos que o obriga a injetar uma medicação a cada poucas horas; Rio é um jovem sonhador e emocionalmente fraco. Apesar de ser programador desde os seis anos e ainda possuir uma família estruturada foi facilmente influenciado pelo “caminho do mal”; Moscou era um mineiro, mas devido a uma doença foi obrigado a sair do seu trabalho. A partir daí começou a roubar. Assim, nasce Denver, filho de uma mulher usuária de drogas que iria cometer um aborto. Criou Denver sozinho tentando levá-lo para uma conduta ética e honesta, porém como o pai não dava o exemplo, foi difícil o filho seguir uma boa conduta. Como órfão de mãe, a falta de referência familiar fez a diferença para caminhar em direção a esse universo tortuoso; Tóquio entrou no mundo do crime muito cedo por influência de seu namorado, desde então escolheu este caminho até que seu namorado morre em um tiroteio e ela dá prosseguimento ao que ele começou; Oslo e Helsinque são estrangeiros sérvios e tem um passado duro e violento na guerra; Nairobi quando ficou grávida foi abandonada por seu parceiro, e por ter sido presa, perdeu a custódia de seu filho.

Diferentes histórias de vida, com passados conturbados, formam uma linha tênue entre o bem e o mal. A idealização do marginal como herói revolucionário, a violência e a exclusão social são o tom da atmosfera da série (LUSVARGHI, 2018).

Em uma narrativa que mescla romance, suspense, drama e crime, a série conta com personagens cujo papel seria de justiceiros do crime. Com passados condenáveis, porém trágicos, *La Casa de Papel* põe em evidência este desajuste dos indivíduos, reforçando a importância do núcleo familiar sólido para um estabelecimento da ética e da moral em sociedade. Sem um protagonista definido, a produção conta com três núcleos de destaque na trama: os assaltantes, os policiais e os reféns. O foco maior vai para os assaltantes, cujo posicionamento de anti-heróis foge, de certa forma, das narrativas clássicas de vilões e mocinhos bem delineados que estamos habituados a ver na ficção. Vemos, pois, uma tendência, no modelo narrativo, em produzir personagens mais humanizados e com conflitos morais nos enredos. Os assaltantes de *La casa de Papel* causam o afeiçoamento do público, devido a empatia e a forma humanizada como eles lidam com as situações.

Como exemplo, vemos os assaltantes negociando com os reféns a serem parceiros no crime e em troca dariam uma quantia para cada um que colaborasse além disso temos um questionamento do próprio assaltante para uma refém de um possível aborto e uma paixão entre um assaltante que salvou a refém da morte. Ou seja, esse tipo de atitude dos personagens provoca uma identificação do público, seguindo assim uma vertente moderna no aspecto narrativo: a complexidade dos personagens diante de vários conflitos morais vivenciados em cena.

A relação entre dinheiro, roubo, crime, ética e moral é vista de uma forma embaralhada, afinal, esquecemos os pré-julgamentos e mergulhamos em uma proposta diferente das já vistas antes na ficção seriada. Visamos compreender os motivos pelos quais os personagens planejam o crime. A intenção do grupo não é roubar mas produzir dinheiro, o que nos faz entender que a proposta da série é refletir o momento exato do mundo de crise econômica, neste caso em Madrid, em que o alvo é a desvalorização da moeda nacional.

Outro destaque é a trilha sonora “*Bella Ciao*”, canção de resistência contra o regime de Mussolini na Itália. Um dos trechos traduzido da música representa a luta pela resistência. “E essa será a flor da resistência, daquele que morreu pela liberdade”. Essa referência aparece na série quando “o Professor” conta a sua trajetória até chegar ao cativeiro, explicando a ideia de resistência inspirada na luta de seu avô ao lado dos “*partigiani*”, grupo que enfrentava o fascismo no país. A

música conclama a liberdade e é entoada em todas as comemorações italianas pelo fim do regime. Curiosamente, a canção, resgatada na série, não era muito conhecida durante a Segunda Guerra Mundial e passou a ser associada ao movimento “partigiano” apenas no fim dos anos 1940, conquistando o mundo ao longo das décadas seguintes e virando um hino de liberdade<sup>7</sup>.

Em um ambiente rodeado de tensão, armas e crime, o amor também pode florescer, mesmo em situações adversas. Foi assim que o romance interpretado pelo “professor” e a inspetora Raquel Murillo despertou. Como regra básica para o assalto, o “professor” pediu para que cada membro não se envolvesse com ninguém porém, como ironia do destino, o mais afetado foi ele próprio. Apesar de ter planejado, minuciosamente, cada detalhe da operação, os instintos humanos nem sempre podem ser controlados. Neste contexto, ao longo da trama, podemos ver a aproximação dos personagens em meio a todo o cenário do assalto. Inicialmente, as ligações do professor para a central da polícia deram o tom lúdico entre os personagens. Posteriormente, entre ironias e interesses, o “professor” começou uma amizade com a policial, para acompanhar de perto todo o plano da polícia, até que ambos se apaixonaram e começaram a viver um romance no mínimo perigoso, por suas tensões visíveis. De um lado, o verdadeiro mentor do crime precisando se esconder de sua verdadeira identidade; do outro, a inspetora responsável pela operação do assalto pronta para desestruturar o esquema dos criminosos.

Inicialmente, podemos visualizar um contexto interpretado pelo bem com a inspetora e o mal com o professor, mas essa dualidade não pode ser enxergada claramente na série. Esta característica entre os personagens é desenvolvida por um fio condutor ideológico, que se apresenta de forma contraditória, ao passo que todos são de alguma maneira bons e maus ao mesmo tempo. A ideologia expressa dentro da narrativa se dá no discurso humanitário dos criminosos, que, apesar de estarem cometendo um crime moralmente condenável, apresentam ao longo da série motivos plausíveis para fazê-lo (MEDINA, 2018).

---

<sup>7</sup> Ver em <https://istoe.com.br/bella-ciao-a-musica-simbolo-da-resistencia-italiana/> Acesso em 07/08/2019

#### 4.1. Complexidade narrativa como oposição ao folhetim

Há mais de três décadas, as narrativas audiovisuais apresentam inclinação em direção à complexidade estrutural e estilística da trama, como alternativa às formas tradicionais que caracterizam as séries de televisão desde a sua origem (MUNGIOLI apud BORDWELL, 2010; CAMERON, 2010; MITTELL, 2012; JOST, 2012). A relevância da ideia de complexidade para esta pesquisa é delineada sob o pensamento de Jason Mittell (2012) diante da ampliação dos novos formatos narrativos na ficção televisiva estadunidense. O conceito de Mittell (2012), atualmente, está sendo muito visitado por pesquisadores contemporâneos, por corresponder a um método de investigação de como este modelo narrativo se cruza com os campos das indústrias criativas, das inovações tecnológicas, das práticas participativas e da compreensão dos espectadores. Percebemos não somente a complexidade narrativa, atingindo grandes camadas da televisão estadunidense, cujo diálogo com o cinema se faz presente. Assim, podemos incluir os produtos que são analisados nesta pesquisa, *La Casa de Papel*, de origem espanhola, e *Justiça* de origem brasileira, como componentes desta estrutura de narrar.

Mittell faz uma análise das práticas de *storytelling* considerando a complexidade narrativa como diferenciação de um modelo narrativo estadunidense. *Storytelling* é uma prática, advinda do marketing, incorporada à comunicação como técnica relevante para o ato de contar histórias de forma convincente, com um caráter persuasivo. Muito utilizada no marketing e na publicidade, atualmente está expandindo seus horizontes adentrando novos universos como a ficção televisiva, ao passo que a construção narrativa pode ser repleta de contextos densos e complexos. O que difere o *storytelling* dos outros modelos de narrar é a presença da emoção como componente fundamental transmitindo a mensagem de forma impactante nas histórias a serem contadas.

De acordo com David Bordwell (2005), um modelo narrativo é um conjunto de normas historicamente diferenciado de construção e compreensão narrativa. Ele atravessa gêneros, autores específicos e movimentos artísticos para forjar uma categoria coerente de práticas (BORDWELL apud MITTELL, 2012, p. 30). Não obstante, João Massarolo (2014) complementa, ao afirmar que os processos de convergência cultural e midiática promoveram mudanças no *storytelling* das ficções



televisivas seriadas, criando universos narrativos expandidos dotados de complexidade narrativa.

É importante ressaltar que a complexidade narrativa acompanha as mudanças estratégicas de mercado, como o surgimento da tecnologia *on demand*; o engajamento através das redes digitais como *blogs*, fóruns, comunidades virtuais, mídias e redes sociais e as novas formas e usos de ver televisão com a concepção de multitelas.

A estrutura de realidades complexas é o pano de fundo dos casos aos quais nos propomos a analisar. A narrativa complexa trabalha a hibridização de gêneros televisivos de uma forma influente, apresenta mais tramas simultâneas, personagens complexos e enredos múltiplos, temáticas pouco convencionais. Para sua compreensão, é exigido do espectador um engajamento cognitivo e a necessidade de assistir várias vezes o mesmo episódio. (JOHNSON, 2012). As narrativas complexas estão mais presentes em textos não melodramáticos, como nos seriados *Northern Exposure*, *Six Feet Under*, *The Sopranos* e *Buffy*. Não é à toa que seu aparecimento coincide com as transformações da indústria televisiva e com a nova demanda do público. A segmentação de canais fez com que os produtos seriados estivessem mais atentos em engajar seu público, já que a audiência se fragmentou. A convergência midiática abriu novos espaços de socialização entre os aficionados da série e, também, entre o produtor e o consumidor de conteúdo, como *blogs*, fóruns, comunidades virtuais, mídias e redes sociais.

Vimos em *La Casa de Papel* a abordagem de temáticas delicadas, a partir desta hibridização entre suspense, policial, romance. Ou seja, a série utiliza do recurso de ampliação das formas de narrar para surpreender o público a partir de histórias criativas multifacetadas (MITTELL, 2012, p.31)

De acordo com Mittell (2012), mesmo sem nos furtarmos aos aspectos de julgamento das transformações ocorridas na narrativa, o objetivo do pesquisador não é defender que a televisão contemporânea seja de alguma forma melhor do que ela era nos anos 1970. Exploramos de que forma estas estratégias narrativas deslocam os estudos de ficção seriada em direção a uma ampliação de formatos e

perspectivas tensionadas entre a estética e a narrativa, operando de forma crescente o campo audiovisual televisivo contemporâneo.

Tratando-se de um quadro dominado por práticas de produção de sentido no contexto narrativo, um ponto merece destaque nesta discussão. Muito se investiga em torno de gêneros e práticas discursivas do campo audiovisual porém, o que se opõe à complexidade narrativa dentro deste contexto? O folhetim.

O ato de contar histórias é milenar e se perde no tempo desde tribos primitivas em torno da fogueira até chegar aos contos de fadas infantis ou aos filmes exibidos em alta definição na contemporaneidade (LEITE, 2007, p.5). Por isso, há quem diga que a origem da história em capítulos se confunde com a do homem. Segundo José Roberto Sadeck (2008, p. 30), se um registro literário é necessário, provavelmente Sherazade foi a primeira contadora de histórias em capítulos, em *As mil e uma noites*; além de Marco Polo (PALLOTTINI, 2012, p. 172), em seus fantásticos contos.

Segundo Renata Pallottini (2012), essa narrativa parcelada, que é dada aos poucos, com a finalidade de garantir a atenção dos ouvintes, é imemorial. É mais provável que as histórias parceladas tenham tomado forma quando já se podiam articular pensamentos mais longos e elaborados, e quando os enredos permitiam que fossem feitas pausas por qualquer motivo (SADECK, 2008, p. 30).

A evolução do ato de contar histórias foi consequência do processo de urbanização das cidades e a possibilidade de veiculação pela imprensa. O romance, com a evolução das tipografias, também se desenvolve no século XIX, adquirindo lugar de destaque na literatura. Muitos romances foram inicialmente publicados nos jornais como folhetins. O folhetim surge na primeira metade do século XIX. É uma criação literária da imprensa diária, ou seja, da primeira indústria cultural de massa: os jornais. Os capítulos ocupavam todo o rodapé do jornal, podendo ser recortados para guardar. Terminavam com um momento de suspense, para levar à leitura, conseqüentemente, à compra do jornal no dia seguinte. Já apresentava, no século

XIX, a dimensão de uma indústria cultural: Alexandre Dumas<sup>8</sup> tinha uma oficina de argumentistas que escreviam os folhetins segundo às suas indicações.

Torres (2015) comenta sobre a evolução do folhetim para os diferentes formatos de mídias. Quando a rádio se afirmou como meio de massas, o folhetim saltou para as ondas hertzianas, primeiro nos EUA, depois para todo o mundo ocidental. Da rádio, o folhetim saltou para a fotonovela, para a telenovela e, ainda, no mesmo modelo episódico, para a banda desenhada.

A palavra “folhetim” vem do francês *feuilleton*, que por sua vez vem de *feuille* que significa pequena folha (*feuille*). Os folhetins originaram-se na França. Inicialmente, *feuilleton* representava a parte inferior da primeira página dos jornais, destinada à publicação de textos de entretenimento: piadas, charadas, receitas de cozinha, críticas de peças e de livros, pequenos textos em geral. Portanto, no início, o termo folhetim se referia, genericamente, a um espaço na geografia do jornal.

Marlyse Meyer (1996) conta que os folhetins eram contados em partes, publicados periodicamente em jornais. Esses contos populares eram fundamentais para a venda dos jornais e, curiosamente, eram tão importantes para a sobrevivência deles como as telenovelas são para a economia de algumas redes de TV. O encanto pelas narrativas parceladas veio das elites cultas, ou seja, os leitores de jornais se dissiparam por outras camadas da população que se iniciam nas letras. Portanto, no Brasil, desde os relatos orais, passando pela leitura em voz alta, até à televisão, não houve interrupção no hábito de acompanhar histórias em partes (SADECK, 2008, p. 31).

#### 4.2. Complexidade narrativa em *La Casa de Papel*

Diante deste viés ideológico, baseado na resistência, temos a presença de protagonistas complexos, sendo as principais características de todos os personagens a busca pela justiça, como reparo das dívidas passadas em uma história

---

<sup>8</sup> Alexandre Dumas foi um romancista e dramaturgo francês, autor do clássico da literatura “Os três mosqueteiros. Suas histórias foram traduzidas em diversos países e produziram vários filmes.

rodeada de crueza e traumas, combinado ao tom de ousadia em assaltar um órgão de extremo impacto na sociedade, como a Casa da Moeda.

Visto isso, uma visão complexa dá forma às produções seguindo novas lógicas narrativas, a não se limitarem a um roteiro que fomenta discussões baseadas em um sentido moralista do que é certo e errado. Entrar na Casa da Moeda e fabricar as próprias cédulas como forma de um acerto de contas do passado é certo ou errado? O idealizador do assalto se apaixonar pela policial responsável pela investigação do roubo da casa da moeda é certo ou errado? Muitas tensões nas narrativas vão além da polarização entre o bem e o mal. Em uma visão maniqueísta, por muitos anos, estávamos acostumados a vermos em cena vilões, mocinhos a par do bem e o mal, de uma forma já pré-estabelecida no imaginário social, para que assim nos posicionássemos contra ou a favor dos personagens. Entretanto, diante da ampliação desses modelos audiovisuais, a forma de narrar também foi modificada. Câmeras mais próximas dos atores, enquadramentos diferentes, roteiros mais verossimilhantes, personagens mais falhos e próximos da nossa realidade, provocam no público uma afinidade com a trama e identificação com o enredo, por entenderem que nem sempre o que está na lei é a decisão mais acertada a tomar, afinal toda história possui dois lados e nenhum indivíduo é unicamente bom nem mal, cada um possui em seu caráter características que dizem respeito à sua história de vida de acordo com suas experiências.

A complexidade narrativa é derivada de um processo de mudança cultural das estratégias narrativas vigentes dentro da ficção seriada, visto que temos um deslocamento a partir do advento de novas tecnologias, como o streaming e os canais *on demand*. Os impactos sociais, culturais e tecnológicos determinam o modelo narrativo e, consequentemente, estético de um produto. O modelo *on demand* é resultado destas mudanças culturais em consequência da tecnologia nos hábitos de ver. Em um passado, não muito distante, as pessoas se reuniam na sala de casa para assistirem televisão em um determinado horário já concebido, hoje cada um escolhe e faz o seu horário em detrimento de suas atividades. Logo, o modelo de produzir ficção foi alterado em torno dessas novas prática televisiva.

De acordo com Jason Mittell (2012), certamente as mudanças na indústria televisiva ajudaram a reforçar as estratégias para a complexidade. A lógica

tradicional da indústria assumiu uma nova demanda de público com o crescimento tecnológico. Os telespectadores tradicionais das narrativas seriadas semanais aumentaram a pressão pela realização de estilos, conteúdos e imagens inovadoras que acompanham as novas tendências de mercado. Conforme a queda do número de canais e, conseqüentemente, da audiência, as redes de televisão reconheceram que para um programa ser economicamente viável, pode ser suficiente um público seguidor pequeno, porém dedicado. Com isso, percebemos uma setorização da audiência variando de acordo com o gosto de cada telespectador diferente. Temos cartelas variadas de séries de diferentes gêneros, fazendo com que cada um tenha a sua individualidade preservada na hora da escolha.

Outro fator relevante neste processo foi a ampliação dos dispositivos em consequência do avanço da tecnologia. Por conseguinte, a interação dos fãs através de discussões na rede com um público engajado proporcionou uma nova discussão das narrativas complexas a partir de uma inteligência coletiva (MITTELL, 2012, p. 35).

É sobre este cenário atual de ampliação das formas de produção e consumo audiovisual, que o pesquisador Marcel Silva fomenta uma discussão sobre o conceito de cultura das séries, resultado dessas novas dinâmicas espectatoriais em torno das séries de televisão, destacadamente, as de matrizes norte-americanas (SILVA, 2014, p. 243). Silva destaca três formas de análise seriada neste contexto cultural, nas últimas duas décadas, como forma de entender a reconfiguração deste cenário televisivo. A primeira visa a forma relacionada tanto ao desenvolvimento de novos modelos narrativos, quanto à permanência e à reconfiguração de modelos clássicos, ligados a gêneros estabelecidos como a *sitcom*, o melodrama e o policial; a segunda aborda o contexto tecnológico em torno do digital e da internet, que estimulou a circulação das séries em nível global, para além do modelo tradicional de circulação televisiva e a terceira, os novos modos de consumo, participação e crítica textual.

Reforça-se assim um olhar interno capaz de ir além das técnicas de criação e estética em que o reflexo da complexidade propõe um novo paradigma em torno dos produtos televisivos. Uma das variadas habilidades de *La casa de Papel* é a capacidade da estrutura narrativa ser tensionada pela hibridização de gênero,

podendo ser classificado como drama, suspense ou até mesmo policial, em uma visão complexa. A série propõe um mecanismo de narrar que reflete às novas práticas da vida cotidiana (MITTEL, 2012) e formatos narrativos, juntamente com uma estética advinda do cinema.

Devemos pensar, neste contexto, em como mudar as lentes através das quais enxergamos o crime e a justiça. O caminho neste caso é o entendimento através de uma rede complexa de personagens cuja reconfiguração no processo de narrar se dá de forma pungente. A expectativa esperançosa de como a complexidade se destaca é tensionada pelo debate inflamado de quem é culpado ou inocente e qual o caráter restaurativo da justiça no âmbito social e não criminal. No debate tangencial entre crime e justiça, em um tipo de ficção televisiva como esta, desconstruímos os paradigmas já pré-estabelecidos no que diz respeito às políticas públicas e aos atos de defesa do Estado e vamos em direção a revisão destes conceitos, principalmente se tratando de fatores delicados que dizem respeito à vida cotidiana, como é o caso dos personagens e dos processos vivenciados por eles ao longo de *La Casa de Papel*.

Como forma de compreender a serialização no âmbito da ficção televisiva é necessário pontuar o que diz respeito ao conceito *serial*, cuja característica se baseia em continuar o episódio seguinte a partir do gancho<sup>9</sup> do anterior, como é o caso das telenovelas. Tratando-se de uma lógica híbrida, no que concerne a narratologia, encontramos também o termo *series*, em que cada episódio configura uma trama independente dos outros, como vemos na série *Black Mirror* que possui uma narrativa independente.

Para Mittel (2012), desde o final da década de 70 e, mais precisamente, no início da década de 80, a ficção televisiva já dava sinais de hibridização entre *serials* e *series*. A complexidade narrativa influi na junção de ambas as formas compondo um equilíbrio entre elas. Sob estas balizas encontramos o tensionamento entre serialização, hibridização, complexidade e, conseqüentemente, novas formas de experimentação narrativa. A abordagem em questão são as fronteiras alargadas, modificadas e questionadas de acordo com os novos padrões da indústria de

---

<sup>9</sup> De acordo com Pallottini (2012) gancho significa conectar os episódios aos outros através de um momento final esperado.

consumo televisivo. Assim, não só as formas episódicas e continuadas realocam o nosso olhar sob esta desconstrução dos processos narrativos, como a novelização da ficção seriada televisiva ganha uma matriz distinta em torno destes vetores básicos de conceituação.

Em *La Casa de Papel* percebemos uma influência significativa do cinema, além do melodrama folhetinesco como pano de fundo. Contudo, a problematização do viés criminal por meio da ótica emissora dos delitos, tornou-se o diferencial da série. É um enfoque importante porque permite humanizar os aspectos criminais tendendo a expressar ao público as emoções que estão em voga no desenrolar do ato criminal.

Transgressores da lei com ambiguidades morais, os personagens contam histórias que refletem seus dramas com o carisma e adrenalina da missão. Por isso, mais do que um assalto bem arquitetado, foi a carga emocional depositada em cena, pois tratamos de justiça social.

#### **4.3. Análise da narrativa da série *La Casa de Papel***

A seguir, veremos algumas cenas que serão utilizadas para a realização da análise da narrativa da série. A estratégia de escolha das imagens foi de acordo com o recurso apontado por Jason Mittell (2012) de complexidade narrativa e da oportunidade de vermos em cena o embate tensionado entre o bem e o mal mediado pela justiça. Ao longo do processo de narrar e da construção de sentido das cenas veremos que a construção dos pontos de vista é crucial para entender que o justo e o injusto são ligados por uma linha tênue entre as variantes que tensionam o bem e mal. As cenas escolhidas são de episódios diferentes para que possamos tirar proveito maior da relação entre elas, devido aos seus pontos de conexão.

### Cena 8 - Em conversa com o policial Angel, Raquel utiliza a máscara dos assaltantes



Figura 8 – Em conversa com o policial Angel, Raquel utiliza a máscara dos assaltantes

Fonte: Netflix

Nesta imagem podemos perceber a ironia do roteiro da série em sugerir a policial, teoricamente, a representante oficial da justiça e da lei, com a máscara utilizada pelos assaltantes da Casa da Moeda. Do lado esquerdo também temos o policial Ángel conversando com Raquel contudo, a verdadeira sátira da cena se encontra com a policial utilizando a máscara, pois atrás da imagem temos, em segundo plano, dois assaltantes na televisão. Será que esta cena está sugerindo que Raquel, a maior representante da lei nas duas primeiras temporadas, poderá mudar seu posicionamento na trama com o desenrolar da série? Ou seria apenas uma brincadeira ocasionada como tentativa de tornar a narrativa da *La Casa de Papel* mais complexa? Veremos a seguir mais cenas que sugerem estes questionamentos entre bem e o mal e o lugar da justiça. A representante da ordem e moral, a policial Raquel Murilo estava questionando a ordem com a máscara dos assaltantes, ou seja, é uma forma de questionar de que tipo de justiça estamos falando em se tratando da lei do Estado ou da justiça dos homens.

Um ponto importante a se averiguar é o simbolismo da máscara dos assaltantes, afinal Salvador Dali foi um surrealista, representante grandioso da arte



do século XX e suas imagens oníricas e extravagantes faziam parte do arsenal artístico. Pintor e escritor espanhol, pertenceu ao grupo da vanguarda artística europeia no movimento surrealista. O movimento se caracterizava pela expressão espontânea do pensamento voltada pelo inconsciente com a ascensão dos sonhos, instintos e desejos como a renovação de valores, incluindo os morais, políticos, científicos e filosóficos.

Como forma de estabelecermos uma conexão com a composição estética e narrativa desta cena podemos relacionar a característica central do surrealismo com *La Casa de Papel* no sentido intencional do assalto. A intenção do mentor de toda a trama, O Professor, foi exatamente exaltar um sonho infantil de uma criança doente em realizar uma ideia já planejada por seu pai, porém com um final trágico, em algo palatável e real. Por isso, percebemos na trama uma quebra com os valores políticos e, principalmente, morais, levando à tona os instintos e desejos de um grupo de pessoas com um conjunto de valores que podem ser considerados a partir de dois pontos de vista: resistentes ao sistema político econômico contemporâneo ou criminosos pela lei.

### **Cena 9: O embate entre o bem e o mal: Raquel conversa com o professor**



Figura 9 – O embate entre o bem e o mal: Raquel conversa com o Professor

Fonte: Netflix

Esta cena embala a discussão atual nas tensões entre a representação do mal e do bem. Um verdadeiro embate, a princípio, entre o mal, representado pelo Professor, e o bem, pela policial Raquel Murillo, é bastante controverso. *La Casa de Papel* é arquitetada por um arco complexo em sua estrutura narrativa, podendo ser levado aos diferentes níveis gradativos de múltiplas interpretações.

Como primeira impressão poderíamos pensar no embate entre os personagens e na descoberta do verdadeiro mentor de todo o crime. Entretanto, não é isso que vemos. Na cena não temos este confronto claro maniqueísta entre o bem e o mal, porque acima de tudo estamos tratando de uma abordagem humana e isso nos leva a questionar e sugerir novas posições de personagens ao longo da história, não como mocinhos ou vilões, mas como pessoas que, assim como na vida real, também tem a possibilidade de errar e aprender com seus erros. Por isso, além do fator central que perpassa a trama presente neste momento da narrativa de desvendar o sigilo da identidade do mentor do crime temos também as outras camadas de leitura com o Professor se apaixonando pela policial, e ela se encantando pelo seu charme. Uma conversa rodeada de intensidade, carga dramática e suspense para que o público seja levado a se emocionar e não fazer a distinção do que poderia ser considerado correto ou incorreto perante a lei.

Em relação aos aspectos simbólicos da cena, no meio da imagem temos uma janela com uma cortina levemente levantada, com uma luz branca saltando aos nossos olhos. Fazendo uma análise dos signos podemos visualizar a luz como uma representação da justiça, cuja alteração de forma se dá de acordo com as interferências do aparato judiciário. Neste caso, a luz está levemente encoberta pela cortina, ou seja, de alguma forma a justiça pode falhar e esse contexto flerta com as características nebulosas da cena entre o Professor e a Raquel.

### Cena 10: Um dos mascarados é atingido pela polícia



Figura 10 – Um dos mascarados é atingido pela polícia

Fonte: Netflix

Nesta cena vemos um homem caindo no meio de vários outros vestidos iguais. Isso acontece quando os assaltantes resolvem levar os reféns para tomar um banho de sol ao ar livre, na parte superior da Casa da Moeda. Para que os policiais não conseguissem distinguí-los dos criminosos, por estarem no mesmo local, foram obrigados a utilizar macacões vermelhos, máscaras de Salvador Dalí e armas falsas iguais as dos assaltantes. Misturados e infiltrados, a polícia se une para atirar, propositalmente, em um dos assaltantes. A princípio todos estão mascarados e não podemos distinguir quem são os assaltantes e os reféns, porém, o interessante e inovador na cena é exatamente essa dúvida sugerida no roteiro, de ser um assaltante ou refém que foi atingido com um tiro pelos policiais. Assim, a dúvida se perpetua até que o personagem retire a máscara e percebamos quem de fato foi o atingido.

### Cena 11: Polícia atira em refém

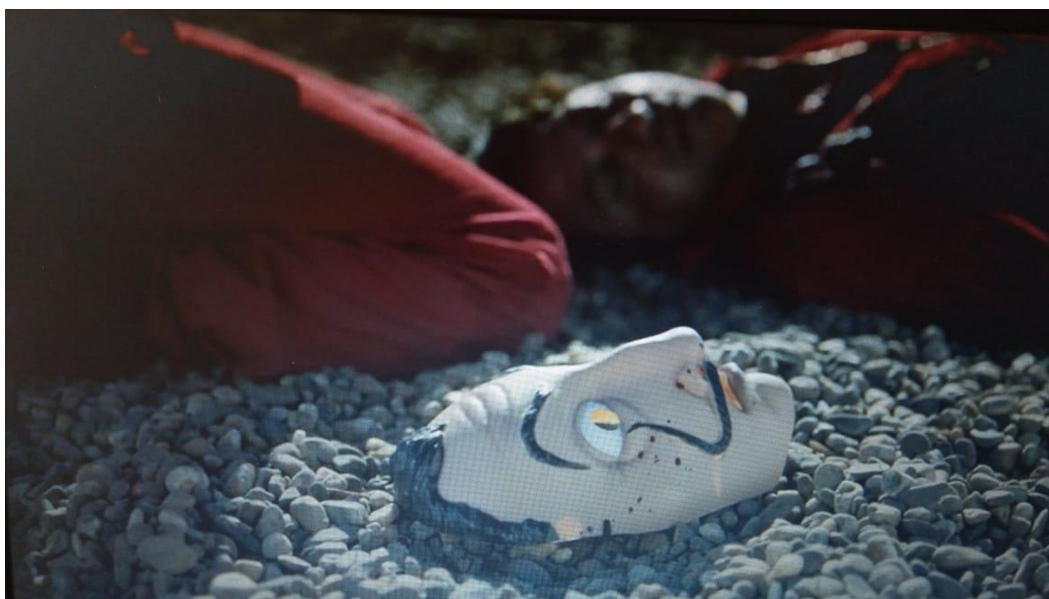


Figura 11 – Polícia atira em refém

Fonte: Netflix

Esta imagem dá sequência a anterior, em que finalmente descobrimos que o diretor da Casa da Moeda, Arturo, foi o atingido pelos policiais. Porém, é interessante percebermos o enfoque dado pela câmera na máscara de Dali com os pingos de sangue e não no personagem atingido, pois ele se encontra no plano de fundo da cena. O que prevalece não é o enfoque esperado no roteiro. As surpresas em *La Casa de Papel* sempre atingem o telespectador de uma forma inusitada. Por este motivo percebemos em mais uma cena o questionamento da justiça e o aporte simbólico através da máscara de Dali como aparato do Estado falho e como recurso de resistência dentre pessoas comuns que podem, inclusive, se disfarçar a qualquer momento.

## Cena 12: O cruzamento de armas entre Denver, Berlim e Monica



Figura 12 – O cruzamento de armas entre Denver, Berlim e Monica

Fonte: Netflix

Esta é uma cena complexa em seu entendimento, pois sugere um verdadeiro entrelaçamento entre os personagens diante da mudança de posição que eles ocupavam na trama. Denver aponta a arma para seu colega de assalto Berlim, que, concomitantemente, aponta a arma para Monica, secretária da Casa da Moeda. Ao longo da trama, Denver ficou com a incumbência de matar Monica por ela ter infringido as regras dos assaltantes, porém seguindo seus instintos, Denver não conseguiu fazê-lo e assim começou a se envolver com a personagem. Para que Monica não fosse descoberta, Denver a escondeu no cofre da Casa Da Moeda. No momento que a personagem foi ao banheiro, Berlim descobriu que Denver não cumpriu com o combinado e apontou a arma para a refém. Imediatamente, Denver reagiu e ameaçou matar Berlim caso ele atirasse em sua amada, ou seja, os papéis se inverteram nesta imagem. A refém não é mais refém, Denver não é mais parceiro de crime de Berlim e Monica não é mais a ameaça para os assaltantes.



### Cena 13: O Professor se infiltra no hospital fantasiado de palhaço



Figura 13 - O Professor se infiltra no hospital fantasiado de palhaço

Fonte: Netflix

A cena mostra que o professor consegue armar mais um plano bem-sucedido sem ser descoberto. Sob a ameaça do policial Angel denunciá-lo para a polícia espanhola e, finalmente, desvendar quem era o verdadeiro mentor do assalto à Casa da Moeda, o Professor se infiltra no hospital. Lá, Angel está internado devido a um acidente que sofreu de carro. Dirigindo alcoolizado, tentou avisar Raquel sobre a identidade de seu amado (o Professor). Sem sucesso em conseguí-la e alterado devido à bebida, o destino do policial foi trágico, sofrendo com isso um grave acidente de veículo que o deixou em coma. Com a ida do Professor ao hospital ele consegue descobrir se Angel saiu ou não do coma. Nesta imagem somos envolvidos num intenso suspense ao vermos o Professor andar pelos corredores do hospital vestido de palhaço sem saber se irão ou não descobri-lo. Rodeado de policiais à paisana, o Professor caminha pelo hospital devagar para que não seja descoberto. Posteriormente, abre lentamente a porta de uma das salas cheias de crianças, pega o seu coelho de pano e fala: “Quem quer um coelho maluco superengraçado?” Mais uma vez somos tocados por uma narrativa complexa, policial e rodeada de suspense com muita criatividade.

**Cena 14: Menino entra no quarto com o coelho dado pelo Professor e é surpreendido por policiais à paisana**



Figura 14 – Menino entra no quarto com o coelho dado pelo Professor e é surpreendido por policiais à paisana

Fonte: Netflix

A evolução da cena 13 é representada pela imagem acima. Após o Professor, vestido de palhaço, invadir a sala com as crianças e sugerir uma brincadeira, logo em seguida a expectativa de deterem o professor é o que domina a atmosfera daquele momento. Com vários policiais à paisana, a câmera focaliza a fechadura de um dos quartos do hospital. Porém, o que todos esperam seria a entrada do professor. Quando temos a abertura da câmera na cena, entra um menino, paciente do hospital, segurando o coelho dado pelo próprio professor. Assim, ele (o Professor) tem a certeza de que era uma armadilha para atrai-lo ao hospital. O que fica claro na imagem é a relação existente entre a pureza de uma criança com o mundo do crime e a o atravessamento do suspense presente em toda a trama. A forma como a narrativa foi conduzida sugere uma nova estratégia de uso dos códigos simbólicos para que o próprio telespectador seja surpreendido e, concomitantemente, perceba a complexidade que a série nos coloca rompendo com esta dualidade sugerida pelas fronteiras entre o bem e o mal.

### Cena 15: O dinheiro como mediação do amor de Denver e Monica



Figura 15 – O dinheiro como mediação do amor de Denver e Monica

Fonte: Netflix

Unidos pelo dinheiro, a quebra das diferenças morais e éticas entre um assaltante e uma refém é feita pela paixão dos personagens Denver e Monica. O casal utiliza o mesmo uniforme na cena e ao fundo o dinheiro como cenário. O que poderia, propositalmente, separar os personagens, os uniu. A personagem, grávida do seu amante, ao saber da gravidez pensou em fazer um aborto, visto que o pai do seu filho não quis assumir a paternidade. Neste conflito se viu acolhida por Denver, um dos assaltantes. O inesperado seria a reação de proteção da personagem por um assaltante. Porém, o intuito da série é mostrar o lado humano das pessoas e de como a representação do cotidiano, além do cenário criminal, pode ser representado na ficção. Assim, por meio de um cenário bastante questionador, a respeito de valores morais e éticos, cresce um sentimento entre personagens, que apesar de suas diferenças possuem um bem em comum: o amor. Monica estava grávida e foi abandonada pelo pai da criança; Denver, um assaltante impulsivo, que junto com um grupo de pessoas resolveu assaltar a Casa da Moeda. Duas pessoas fragilizadas se veem atraídas e, apesar de estarem inseridas em um contexto de constante tensão, se apaixonaram em meio ao caos do assalto.



#### 4.4. Considerações sobre as cenas analisadas

Em uma das cenas da série, a personagem Nairobi passeia pela Casa da Moeda e pressiona os reféns na produção de cédulas. “Cada vez que paramos perdemos meio milhão, então nada de parar. O trabalho mais bem pago da história! E já sabem, alegria festa e ilusão! 2400 milhões de euros ou até mais dependeria do tempo que aguentaríamos la dentro”. Este comentário feito pela personagem leva a elaboração de que a construção narrativa da série é mediada, unicamente, pelo mal que os assaltantes estão fazendo em explorar os reféns, fazendo-os trabalhar muitas horas por dia em uma carga extremamente alta, em condições de trabalho hostis.

Entretanto, o que vimos nas cenas acima tecem exatamente o contrário da fala de Nairobi. Com isso, encontramos o ponto de partida para as considerações das cenas escolhidas, devido a característica em comum entre elas: a complexidade. Para o autor deste conceito, Mittell (2012) a década de 90 foi o pontapé inicial para o surgimento de narrativas não convencionais e não lineares. Desse modo, uma junção de transformações a partir daí se deram em torno de novas práticas midiáticas, da tecnologia e do comportamento dos telespectadores que fizeram emergir esse tipo de narrativas.

Em função disso, as cenas escolhidas para análise estão relacionadas diretamente a este conceito. Raquel Murillo, policial, considerada uma representante da lei utilizando a própria arma do inimigo para se opor a ele; o mestre de todo o assalto, de frente para a policial, chefe de toda a investigação criminal, em um momento que sugere uma verdadeira nebulosidade do que podemos considerar justo ou não; um policial atira erroneamente em um refém devido a capacidade executiva bem treinada, não da polícia mas dos próprios assaltantes que planejaram minuciosamente cada detalhe do evento; o professor se infiltra no hospital e mais uma vez não é descoberto pelos policiais. Vestido de palhaço em vez de assustar as crianças que estavam no hospital, pelo contrário, provocou uma enorme surpresa e alegria para elas; um assaltante se apaixona por uma refém. Em meio ao assalto temos a formação de um casal dentro de uma situação caótica mediada por um crime.

Aspectos de poder, dominação e exploração são demonstrados a partir de diferentes pontos de vista nas cenas. Contamos com a desconstrução do pilar

preponderante da narrativa folhetinesca melodramática espanhola, com uma visão bastante audaciosa a respeito de um assalto à Casa da Moeda na Espanha, além de elementos que tornam a série bastante atrativa, como as reviravoltas inesperadas, o planejamento estratégico do crime, uma equipe com habilidades complementares e personagens carismáticos, que logo conquistaram o público diante de suas semelhanças com a realidade.

## 5. Considerações finais

Tomamos como tema a justiça como forma de ir além da narrativa criminal, em seu sentido mais amplo, ao enxergar as potencialidades reflexivas averiguadas dentro dessa discussão. Abordamos questões adjacentes a esta discussão como a da dramaturgia documental e a da complexidade narrativa, dentre outras que perpassam a linha criminal. Independente da variação dos crimes, os detalhes das séries atravessam discussões de suma importância no contexto em questão como racismo desigualdade social, feminicídio, estupro, eutanásia, traição, vingança, abandono infantil, homicídio, a resistência contra o Estado e a discussão polêmica do bem e do mal no panorama criminal.

Dentro das séries as quais analisamos temos o poder público das leis do Estado em constante enfrentamento. Em *La Casa de Papel* encontramos uma polícia, a todo momento, sendo questionada, colocada abaixo de uma ordem criminal que atravessa a série, na tentativa de combater e desvendar os mentores do crime. Como também tivemos acesso às novas sanções e regras impostas pelos criminosos e a proclamação de uma resistência como forma de fazer justiça, voltada para a crítica ao status quo da sociedade.

Em *Justiça* temos o questionamento do que pode ser considerado justo perante as regras e normas legais, que definem o destino dos indivíduos que desrespeitam as ordens da sociedade. Por isso, pelas mãos daqueles que se julgam capazes de invocá-las temos a nova configuração do que pode ser considerado justo de acordo com aquela determinada ação. Acompanhando, ao longo da trama, a vida após condenação de quatro personagens, o interesse foi perceber de que forma as histórias se entrelaçavam, a partir de diferentes pontos de vista, seja do personagem principal de terça, em que o foco da história era ele e tinha como antagonistas os personagens dos outros dias da semana, seja no de quarta-feira, em que o personagem de terça-feira tornava-se o antagonista daquele dia. A base da justiça desafia as próprias regras.

*La Casa de Papel* foi a primeira série espanhola a ganhar o Emmy Internacional<sup>10</sup>, um dos prêmios de maior prestígio em todo o mundo, concedido pela Academia Internacional de Artes e Ciências da Televisão e *Justiça* foi indicada para os prêmios de melhor série dramática e de melhor atriz para Adriana Esteves. Por isso, a escolha de sair dos conteúdos estadunidenses como forma de produção de sentido dentro da ficção seriada televisiva abriu uma outra perspectiva para a abordagem da temática da justiça. Dessa forma conseguimos ter acesso a uma percepção diferente das estadunidenses nas quais estamos habituados a ver e, ainda assim serem sucessos de público com uma enorme afeição dos telespectadores brasileiros pelos conteúdos envolvidos.

A verossimilhança foi um ponto bastante forte nas duas séries. A afeição que obtivemos do público com as histórias contadas, e mais ainda, com os personagens deve-se a capacidade das narrativas terem proximidade com o real e a partir da ficção levantarem polêmicas que envolvem realidades próximas à nossa sociedade. Sabemos que neste tipo de narrativas, baseadas na serialização, o gancho para captar a atenção do público se dá a partir da elaboração das emoções em cena, com o *storytelling*<sup>11</sup>. Portanto, a iniciativa de ir além de crimes, tanto em *Justiça*, quanto em *La Casa de Papel*, engendram uma capacidade de roteiro mediada por várias influências externas como o gênero dramático, o cinema e, inclusive, o folhetim e o melodrama.

Consideramos na série *Justiça*, um grande passo na TV aberta brasileira, termos acesso a este tipo de conteúdo exibido em torno de dramaturgias mais complexas e menos simplórias. Na mesma medida, encontramos em *La Casa de Papel* uma grande crítica em relação ao sistema capitalista. Desta forma, mais do que o planejamento e a realização de um assalto temos uma produção que vai além destes objetivos. Laços afetivos começaram a ser criados com os personagens devido a relação empática por eles provocada. E é este um dos motivos pelos quais

<sup>10</sup> Ver em [https://www.antena3.com/series/casa-de-papel/noticias/video-historia-primera-serie-espanola-ganar-emmy-internacional\\_201811205bf45c810cf288806d3cfa9b.html](https://www.antena3.com/series/casa-de-papel/noticias/video-historia-primera-serie-espanola-ganar-emmy-internacional_201811205bf45c810cf288806d3cfa9b.html) Acesso em 01/02/2020

<sup>11</sup> *Storytelling* é a capacidade de contar histórias de maneira impactante utilizando como foco a emoção. A ferramenta tem a capacidade de estreitar os laços através da relação afetiva estabelecida, na qual os recursos audiovisuais são utilizados juntamente com palavras. Por isso foi uma das estratégias vislumbradas pelo pesquisador Jason Mittel dentro de suas pesquisas sobre complexidade narrativa.

o percurso narrativo nos faz ficar ao lado desses personagens, por vermos a representação ficcional das tensões provocadas entre o bem e mal, que vão além da dualidade maniqueísta.

Para concluir o tema justiça e sua incidência, sobretudo nas séries analisadas *Justiça* e *La Casa de Papel*, vimos que cada série possui sua particularidade e a forma específica de representar a justiça dentro da ficção. Na primeira, vimos a dramaturgia documental como forma de fazer ficção baseada na realidade e como pano de fundo a justiça sendo a mediadora dos conflitos na trama, além de promover um debate importante sobre a lei e suas tensões entre os homens. Por outro lado, em *La Casa de Papel*, temos um grupo de assaltantes que resolvem assaltar a Casa da Moeda na Espanha e por meio da produção das próprias notas consideram que estão fazendo justiça devido à invisibilidade a que estão condenados pelo Estado.

Duas narrativas, o mesmo tópico: justiça. Neste contexto, disparidades e semelhanças se instalam com a desconstrução dos pilares baseados na ética, moral e valores. Vários fatores contribuíram para esse processo, como a ascensão do mercado seriado, tanto fora quanto dentro do Brasil. Logo, a emergência de novas formas de narrar complexas, com o deslizamento entre os gêneros; a participação dos espectadores através das mídias digitais e a própria ampliação das formas de ver, com a entrada do streaming e dos canais *on demand*. À vista disso, vimos que não é só em *Justiça* e *La Casa de Papel* que percebemos a temática criminal sendo retratada na ficção televisiva, mas a escolha em especial dessas produções traz à tona uma discussão que vai muito além de crimes.

Dualidades como amor romântico *versus* amor bandido; vilão *versus* mocinho; policial *versus* bandido; certo *versus* errado são quebradas com a estrutura narrativa que encontramos em *La Casa de Papel*. No decorrer da pesquisa percebemos a complexidade de tramas em uma discussão ampliada sobre justiça. As duas séries fogem, de alguma forma, de contextos convencionais veiculados na indústria midiática, tratando-se de territórios como o Brasil e a Espanha. Podemos ousar em dizer que a desconstrução de alguns pilares vem sendo a tentativa feita em cena tratando-se de justiça. Algumas características perpassam as duas produções em suas estratégias midiáticas: séries dramáticas complexas; personagens entrelaçados; múltiplas tramas; temas áridos, diegese não

convencional e produção com recursos técnicos humanos (elencos, roteiristas, diretores, produtores) e orçamentários comparáveis às grandes produções do cinema. Dissolvem-se as oposições entre certo e errado, bem e mal, vingança e justiça, amor e ódio.

Observamos que existem diferentes formas de se fazer justiça, através da lei, da vingança, da contravenção e das outras formas que discutimos. Estas histórias são desconstruções do que podemos considerar justiça perante as normas jurídicas, o que nos remeteu a autores como Habermas (2000; 2002) e Durkheim (1984). Nosso objetivo foi ver o que existe além da justiça, como salientou Agnes Heller (1998), e refletirmos sobre o estabelecimento dos juízos morais como um dos meios, não apenas de ampliar a liberdade humana, mas de conceber uma nova justiça que se afirme com diferentes possibilidades de julgamento, frente ao percurso de cada indivíduo. A desconstrução da justiça, conforme Derrida (2007) apontou, é uma forma de enfrentamento ao tradicional, que vai ao encontro da reflexão apresentada.

## PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812397/CA

ALVES, Pedro. Da inovação a degradação: Holiday representa marco arquitetônico e social para o Recife *GI*. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pe/peernambuco/noticia/2019/03/21/da-inovacao-a-degradacao-holiday-representa-marco-arquitetonico-e-social-para-o-recife.ghtml>>. Acesso em 02/02/2020.

\_\_\_\_\_. Construindo séries de TV complexas: a concepção diegética de Westworld. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 25, n. 2

ANTENA 3. *Antena 3 hace historia con 'La casa de papel', primera serie española en ganar un Emmy Internacional*. Madrid. 20/11/2018. Disponível em <[https://www.antena3.com/series/casa-de-papel/noticias/video-historia-primera-serie-espanola-ganar-emmy-internacional\\_201811205bf45c810cf288806d3cfa9b.html](https://www.antena3.com/series/casa-de-papel/noticias/video-historia-primera-serie-espanola-ganar-emmy-internacional_201811205bf45c810cf288806d3cfa9b.html)>. Acesso em 01/02/2020.

BALOGH, Ana Maria. Sobre o conceito na ficção na TV. 2002. *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002 Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/43965134282803526762829444267921494072.pdf>>. Acesso em 5/08/2019.

BONITZER, Pascal. *L'écran du fantasme*. Paris: Cahiers du cinéma. 1982 apud MACHADO, Helena, SANTOS, Felipe. A moral da justiça e a moral dos media: Julgamentos mediáticos e dramas públicos. Oficina do CES. Publicação seriada do Centro de Estudos Sociais Praça D. Dinis Colégio de S. Jerónimo, Coimbra, 2009

BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*: vol. 1. São Paulo: Senac, 2005

BORELLI, Silvia Helena Simões; PRIOLLI, Gabriel. *A Deusa Ferida: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus Editorial, 2000

CABRAL, João de Pina. A ficção como exutório. In *Revista de comunicação e linguagens*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Centro e Estudos de Comunicação e Linguagens, n° 32, 2003

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006

CARLOS MARCELO. Séries 'Justiça' e 'The night of' confirmam alto nível da teledramaturgia. *Uai*. Ver em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/series-e-tv/2016/09/09/noticias-series-e-tv,183970/justica-e-the-night-of-confirmam-alto-nivel-da-teledramaturgia.shtml>>. Acesso em 5/08/2019.

CASANOVA, Diana. A Entrevista – Manuela Dias, a autora da minissérie Justiça. *A Televisão*, 2016. Disponível em: <<https://www.atelevisao.com/rubricas/a-entrevista/entrevista-manuela-dias-autora-da-miniserie-justica/>>. Acesso em 14/10/2018

CASTRO, Guilherme. Documentário, realidade e ficção. *Revista AV-Audiovisual*, São Leopoldo, jan. -Jun. 2005.

CIRLOT, Juan-Eduardo. Balança. In: *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *Ficção, comunicação e mídias*. São Paulo: SENAC, 2002

DANTAS, Sílvia Góis. As séries televisivas no contexto da ficção nacional: uma aproximação. Artigo Vozes e Diálogo, Itajaí, v. 14, n. 02, jul./dez. 2015. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br//seer/index.php/vd/article/view/7356/4802>>. Acesso em 02/02/2020.

DERRIDA, Jaques. *Força de Lei: o fundamento místico da autoridade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DIAS, Jefferson Polidoro. Para além da justiça: a solidariedade em Habermas e Levinas. *Kínesis*, Revista de estudos de Pós-Graduandos em Filosofia. Vol. VIII, n° 16, Julho 2016. Disponível em: <[https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/14\\_jeffersondias.pdf](https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/14_jeffersondias.pdf)>. Acesso em 06/01/2020.



DIAS, Manuela. Making off Justiça. Por dentro de Justiça: veja tudo o que rolou por trás das câmeras! *Gshow*. 22/09/2016. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/series/justica/playlist/veja-tudo-o-que-rolou-nos-bastidores-de-justica.ghml>>. Acesso em 5/08/2019.

DOLEZEL, Lubomir *Heterocosmica*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1998.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Ficção televisual: entre séries e seriados. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Rio de Janeiro, 2015.

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Ed. Nacional, 1984.

ESQUINAZI, Jean Pierre. *As séries televisivas*. Tradução Pedro Elói Duarte. Editora Texto & grafia, Lisboa, 2011.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia de. A estética do jogo: literatura, cinema e crime. In *12º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Compós*, 2003, Recife. Anais.

\_\_\_\_\_. O gênero policial como máquina de narrar. *Dispositiva*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas. Volume 2 n° 1, 2013.

\_\_\_\_\_. Ficção e resistência na cultura de arquivo. *Revista Matrizes*. v.11 - No 3 set./dez. 2017, São Paulo – Brasil.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 42 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GARLAND, David. *The Culture of Crime Control*. Oxford: Oxford University Press, 2001 apud MACHADO, Helena, SANTOS, Felipe. A moral da justiça e a moral dos media: Julgamentos mediáticos e dramas públicos. Oficina do CES. Publicação seriada do Centro de Estudos Sociais Praça D. Dinis Colégio de S. Jerónimo, Coimbra, 2009.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991 apud MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Gêneros televisuais e discurso: enunciação ficcionalidade e interação na série Norma. *Comunicação mídia e consumo*, São Paulo. Ano 9 v. 9 n. 24 p. 97- 114 2012 Disponível em <[https://www.academia.edu/5164953/G%C3%AAneros\\_televisuais\\_e\\_discurso\\_e\\_nuncia%C3%A7%C3%A3o\\_ficcionalidade\\_e\\_intera%C3%A7%C3%A3o\\_na\\_s%C3%A9rie\\_Norma](https://www.academia.edu/5164953/G%C3%AAneros_televisuais_e_discurso_e_nuncia%C3%A7%C3%A3o_ficcionalidade_e_intera%C3%A7%C3%A3o_na_s%C3%A9rie_Norma)>. Acesso em 5/08/2019.

Gshow. *Emmy Internacional: Globo reúne indicados em evento que abre o segundo dia de debates sobre a TV*. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em <https://gshow.globo.com/programas/video-show/noticia/emmy-internacional-globo-reune-indicados-em-evento-que-abre-o-segundo-dia-de-debates-sobre-a-tv.ghtml> Acesso em 28/09/2018.

Gshow. *Jesuíta Barbosa opina sobre realidades de Recife em “Justiça”: “Deixamos de lado a frescura”*. 2016. Disponível em <http://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/2016/08/jesuita-barbosa-opina-sobre-realidades-de-recife-em-justica-deixamos-de-lado-frescura.html>. Acesso em 02/02/2020.

GUERRA, Fernanda. Autora de Justiça, Manuela Dias se consolida como novo nome da dramaturgia da Globo. *Diário de Pernambuco*, Pernambuco, 2016. Disponível em [http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/07/17/internas\\_viver,655473/autora-de-justica-manuela-dias-se-consolida-como-novo-nome-da-dramatu.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/07/17/internas_viver,655473/autora-de-justica-manuela-dias-se-consolida-como-novo-nome-da-dramatu.shtml). Acesso em 14/10/2018.

HABERMAS, Jürgen. Afectam las objeciones de Hegel contra Kant también a la ética del discurso? In: *Aclaraciones a la ética del discurso*. Madrid: Trotta, 2000<sup>a</sup>.

\_\_\_\_\_. Uma visão genealógica do teor cognitivo da moral. In: *A inclusão do outro: estudos de teoria política*. São Paulo: Loyola, 2002. p. 11-60.

HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986. Apud MUNGILI, Maria Cristina Palma. Gêneros televisuais e discurso: enunciação ficcionalidade e interação na série Norma. *Comunicação mídia e consumo*, São Paulo. Ano 9 v. 9 n. 24 p. 97- 114, 2012. Disponível em: [https://www.academia.edu/5164953/G%C3%AAneros\\_televisuais\\_e\\_discurso\\_e\\_nuncia%C3%A7%C3%A3o\\_ficcionalidade\\_e\\_intera%C3%A7%C3%A3o\\_na\\_s%C3%A9rie\\_Norma](https://www.academia.edu/5164953/G%C3%AAneros_televisuais_e_discurso_e_nuncia%C3%A7%C3%A3o_ficcionalidade_e_intera%C3%A7%C3%A3o_na_s%C3%A9rie_Norma). Acesso em 5/08/2019.

HELLER, Agnes. *Além da justiça*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

HOBBS, Thomas de Malmesbury. *Leviatã*. Os Pensadores. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

Istoé. “Bella Ciao”, a música símbolo da Resistência Italiana. São Paulo. 25/04/2018. Disponível em: <https://istoe.com.br/bella-ciao-a-musica-simbolo-da-resistencia-italiana/> >. Acesso em 01/02/2020.

JAGUARIBE, Beatriz. O Choque do Real: Estética, Mídia e Cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007 apud MENEZES, Leonardo Moraes. A realidade construída pela produção documental participativa. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 26, p. 227-238, dez. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/v13n26/v13n26a18.pdf>. Acesso em 6/08/2019.

JOHNSON, Steven. *Tudo o que é ruim é bom para você: como os games e a TV nos tornam mais inteligentes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

JOST, François. *Do que as séries americanas são sintomas?* Traduzido por Elisabeth B. Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Editora Sulina, 2012.

\_\_\_\_\_. *Seis lições sobre a televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

\_\_\_\_\_. *Compreender a televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2007 apud DANTAS, Sílvia Góis. As séries televisivas no contexto da ficção nacional: uma aproximação. *Artigo Vozes e Diálogo*, Itajaí, v. 14, n. 02, jul./dez. 2015. Disponível em: <  
<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/vd/article/view/7356/4802> >. Acesso em 02/02/2020.

KALLAS, Christina. *Na sala de roteiristas: conversando com os autores de Friends, Família Soprano, Mad Man, Game of Thrones e outras series que mudaram a TV*. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

KORNIS, Mônica Almeida. Linha direta justiça e a reconstrução do regime militar brasileiro, ou quando o “fazer justiça” cria uma memória da história in *Televisão Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário* Gabriela Borges, Renato Luiz Pucci BORGES, Gabriela, PUCCI Jr, Renato Luis Pucci, SELIGMAN, Flávia (eds.) 1ª edição. São Paulo: Faro e São Paulo, 2011.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 11ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Telenovela como recurso comunicativo. *Revista Matrizes*, v. 3, n.1, p. 21-47, dez./ago. 2009 Disponível em: <  
[http://www.producao.usp.br/bitstream/handle/BDPI/32406/art\\_LOPES\\_Telenovela\\_2009.pdf?sequence=2](http://www.producao.usp.br/bitstream/handle/BDPI/32406/art_LOPES_Telenovela_2009.pdf?sequence=2).>

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de, GÓMEZ, Guilherme Orozco. *Ficção ibero-americana em plataformas de vídeo on demand*. Porto Alegre: Sulina, 2018

LUSVARGHI, Luiza. *O crime como gênero na ficção audiovisual da América Latina*. 1ª ed Curitiba: Appris, 2018. v.1.

MACHADO, Helena, SANTOS, Felipe. A moral da justiça e a moral dos media: Julgamentos mediáticos e dramas públicos. *Oficina do CES*. Publicação seriada do Centro de Estudos Sociais, Praça D. Dinis Colégio de S. Jerónimo, Coimbra, 2009

MARCOS, Natalia. Por que “La Casa de Papel” foi um inesperado sucesso internacional. *El País*. Madri. 29/03/2018. Disponível em: <  
[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/26/cultura/1522083264\\_215034.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/26/cultura/1522083264_215034.html) >. Acesso em 5/08/2019.

MARTINS, Karla Patricia Holanda; OLIVEIRA, Débora Passos de; PEIXOTO, Maria Celina Lima. A cortina rasgada: o cinema de Alfred Hitchcock e a teoria da imagem em Sigmund Freud. *Psicologia Clínica*, vol. 26, nº2, Rio de Janeiro, 2014.

MASSAROLO, João. Estratégias contemporâneas do *storytelling* para múltiplas telas. Trabalho apresentado ao GI “Ficção Televisiva e Narrativa Transmídia”, do *XII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC)*, Lima, 2014. Disponível em: <<http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2014/10/GI3-Joao-Massarolo.pdf>>. Acesso em 01/02/2020.

MATOS, Michele; GUERRA, Márcio. Um novo olhar entre a realidade e a ficção: O documentário “Vinicius de Moraes” como construção criativa. 9º *Encontro Nacional de História da Mídia UFOP* – Ouro Preto – Minas Gerais, 2013, Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historiografia-da-midia/um-novo-olhar-entre-a-realidade-e-a-ficcao-o-documentario-vinicius-de-moraes-como-construcao-criativa>>. Acesso em 01/02/2020.

MAZINI, Marcos. Marjorie Estiano comenta parceria com Cauã Reymond em “Justiça”: “Eu fiquei encantada”. *Gshow*. São Paulo. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/2016/08/marjorie-estiano-comenta-parceria-com-caua-reymond-em-justica-eu-fiquei-encantada.html>>. Acesso em 03/02/2020.

MEDINA, Daniel. Construção narrativa de “La Casa de Papel”: herói x vilão. *Medium*. 2018. Disponível em: <<https://medium.com/@danielmedina/constru%C3%A7%C3%A3o-narrativa-de-la-casa-de-papel-her%C3%B3i-x-vil%C3%A3o-dfb9490e73e1>>. Acesso em 01/02/2020.

MELLO, Cláudio Ary. Direito e Justiça em Derrida e Levinas. *Caderno do Programa de Pós-Graduação Direito*, UFRGS. Rio Grande do Sul. 2004

MELO NETO, Joao Evangelista Tude de. *10 lições sobre Nietzsche*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017

MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo, 2a. ed. Companhia das Letras. 1996

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *Revista Matrizes*, ano 5, nº 2 jan./jun, São Paulo, 2012.

MENEZES, Leonardo Moraes. A realidade construída pela produção documental participativa. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 26, p. 227-238, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/gal/v13n26/v13n26a18.pdf>>. Acesso em 6/08/2019.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Gêneros televisuais e discurso: enunciação ficcionalidade e interação na série Norma. *Comunicação mídia e consumo*, São Paulo. Ano 9 v. 9 n. 24 p. 97- 114 2012 Disponível em: <[https://www.academia.edu/5164953/G%C3%AAneros\\_televisuais\\_e\\_discurso\\_e\\_nuncia%C3%A7%C3%A3o\\_ficcionalidade\\_e\\_intera%C3%A7%C3%A3o\\_na\\_s%C3%A9rie\\_Norma](https://www.academia.edu/5164953/G%C3%AAneros_televisuais_e_discurso_e_nuncia%C3%A7%C3%A3o_ficcionalidade_e_intera%C3%A7%C3%A3o_na_s%C3%A9rie_Norma)>. Acesso em 5/08/2019.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. PELEGRINI, Christian. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. In: *Revista Contracampo*, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013.

NEGRIS, Adriano. Violência sem fundamento: a origem da autoridade segundo Jacques Derrida. *Revista AnaLógos*, Rio de Janeiro, v. 1, 2016. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/28256/28256.PDFXXvmi=IEfO1wcNrfvipUB2p9tLVmMjd2Mx6rju6IO8wCUuilmFwxlg8pEQEDwErE55e9vABtow92V7mx0wcNu9aZmiNH53IRJJ1ndbIWrfGxOtWAATAK6s6O0NmxmwMgvNfoo0ZngaV4a6OGwLzzU88OkfIibwL1nrFVhjIz45KhxZLn6l68W0FwC8wP7g6Kzmd7p3mh75vN2EgjhnbKceaEgp4QFLPI03jJKqu8jTnjA00J81f08n320NMDgFiBcO>>. Acesso em 24/01/2020.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Além do Bem e do Mal*. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

\_\_\_\_\_. *Genealogia da Moral: Uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: 5ª ed., Papirus, 2005.

NETO, João Evangelista Tude de. *10 lições sobre Nietzsche*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PESSOA, Gabriela Sá. Final da minissérie 'Justiça' será 'como a vida', diz autora Manuela Dias. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/09/1815963-serie-justica-termina-nesta-sexta-em-alta-no-ibope-e-despertando-reflexoes.shtml>>. Acesso em 14/10/2018.

QUINTANEIRO, Tania; BARBOSA, Maria Ligia de Oliveira; OLIVEIRA, Marcia Gardênia de. *Um toque de clássicos: Marx, Durkheim e Weber*. 2. ed. rev. amp. Belo Horizonte: editora UFMG, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa. *O que é Documentário?* Ed. Perspectiva. 2000.

\_\_\_\_\_. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac/SP, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *Momentos políticos*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010 apud FIGUEIREDO, Vera Lúcia de. Ficção e resistência na cultura de arquivo. *Revista Matrizes* V.11 - No 3 set./dez. 2017, São Paulo – Brasil

ROJO, Raúl Enrique, AZEVEDO, Rodrigo Ghiringhelli de. Sociedade, direito, justiça. Relações conflituosas, relações harmoniosas? *Sociologias*, Porto Alegre, ano 7, nº 13, jan/jun 2005 Disponível em:  
<<http://www.scielo.br/pdf/soc/n13/23555.pdf>>. Acesso em 06/01/2020.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SADECK, José Roberto. *Telenovela: um olhar do cinema*. São Paulo: Summus, 2008.

SCAGGS, John. *Crime fiction*. Abingdon: Routledge, 2005.

Série *Justiça*. Primeiro episódio na íntegra. *Globoplay*. Disponível em:  
<<https://globoplay.globo.com/v/5250303/programa/>>. Acesso em 16/10/2018.

Série *Justiça*. Décimo oitavo episódio na íntegra. *Globoplay*. Disponível em:  
<<https://globoplay.globo.com/v/5319468/>>. Acesso em 16/10/2018.

SILVA Marcel Vieira Barreto Silva. Origem do drama seriado contemporâneo. *Revista Matrizes*. V. 9 - Nº 1 jan./jun. 2015 São Paulo – Brasil.

SILVA, Marcel Vieira Barreto; FONTENELE, Melissa. Entre realidade e ficção: a voz over e as imagens de arquivo em Narcos. *Fronteiras estudos midiáticos*. São Leopoldo: Unisinos, jan/abr. 2017. Disponível em:  
<<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2017.191.06/5916>>. Acesso em 28/09/2018.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galáxia (São Paulo. Online)*, v. 14, p. 241-252, 2014.

SILVA, Nelson Maria Brechó da. A justiça e o bem em Habermas. *Contemplação*. Revista Acadêmica de Filosofia e Teologia da Faculdade João Paulo II, nº4, 2012. Disponível em:  
<<http://fajopa.com/contemplacao/index.php/contemplacao/article/view/23/23>>. Acesso em 22/01/2020.

SILVA, Silvano Alves Bezerra da. *Estética Utilitária: interação através da experiência sensível com a publicidade*. João Pessoa. Editora da UFPB, 2010.

SPERBER, Suzi. O Diálogo entre Mesmidade (Identidade Genética) e a Ipseidade, Responsável pela Ética - Ou, de Uma Alteridade Constitutiva da Responsabilidade na Relação Eu-Tu. In *Revista Eletrônica Correlatio*, nº 15, 2009, São Paulo.

STARLING, Cássio. *Em tempo real: Lost, 24 Horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV*. São Paulo: Alameda, 2006.

Super interessante. “*La Casa de Papel*”: 8 curiosidades para você que está viciado na série. 06/04/2018. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/la-casa-de-papel-8-curiosidades-para-voce-que-esta-viciado-na-serie/>>. Acesso em 23/05/2019.

*Supremo Tribunal Federal*. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/cms/verTexto.asp?servico=bibliotecaConsultaProdutoBibliotecaSimboloJustica&pagina=initial>>. Acesso em 06/08/2019.

TESCHE, Adayr Mroginski. A vingança da mímesis: historicidade e midiatização da cultura na narrativa seriada televisiva. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos* VI(1):133-147, janeiro/junho 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/6582>>. Acesso em 28/09/2018.

TORRES, Eduardo Cintra. *Telenovela, Indústria & Cultura, Ltda*. Edição original, Fundação Francisco Manuel dos Santos e Eduardo Cintra Torres. 2015. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=UeAkDAAQBAJ&pg=PP12&dq=o+folhetim&hl=pt-PT&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=o%20folhetim&f=false](https://books.google.com.br/books?id=UeAkDAAQBAJ&pg=PP12&dq=o+folhetim&hl=pt-PT&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=o%20folhetim&f=false)>. Acesso em 01/02/2020.

VIEIRA, Renan. Globo vende minissérie Justiça para importante país; veja. Observatório da televisão, 14/05/2018. Disponível em: <<https://observatoriodatelevisao.bol.uol.com.br/noticia-da-tv/2018/05/globo-vende-minisserie-justica-para-importante-pais-veja>>. Acesso em 09/08/2019.

VITERBO, Bruno. Justiça: o colocar-se no lugar do outro. *Medium*. 2016. Disponível em: <<https://medium.com/neworder/justica-o-colocar-se-no-lugar-do-outro-9e8b43e86de9>>. Acesso em 02/02/2020.

WILLIAMS, Raymond. *Televisão tecnologia e forma cultural*. 1. ed. São Paulo: Boitempo: Belo Horizonte, MG: PUC Minas, 2016