



Tatiana Helich Lopes

As emoções nas telas e narrativas da Netflix:
os casos de crimes reais em *Amanda Knox*,
Alias Grace e *Making a Murderer*

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^a. Tatiana Oliveira Siciliano

Rio de Janeiro
Abril de 2020



Tatiana Helich Lopes

As emoções nas telas e narrativas da Netflix:
os casos de crimes reais em *Amanda Knox*,
Alias Grace e *Making a Murderer*

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^a. Tatiana de Oliveira Siciliano

Orientadora

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof^a. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Co-orientador

Departamento de Antropologia Cultural – IFCS/UFRJ

Prof. Bruno Roberto Campanella

Departamento de Estudos Culturais e Mídia – UFF

Rio de Janeiro, 13 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.

Tatiana Helich Lopes

Graduou-se em Comunicação Social (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) em 2013. Experiência profissional na área editorial e comunicação corporativa. Atualmente, trabalha na Editora PUC-Rio e integra os grupos de pesquisa Narrativas da vida moderna na cultura midiática (PUC-Rio) e o grupo de pesquisa Ficção seriada (Intercom).

Ficha Catalográfica

Lopes, Tatiana Helich

As emoções nas telas e narrativas da Netflix : os casos de crimes reais em *Amanda Knox*, *Alias Grace* e *Making a Murderer* / Tatiana Helich Lopes ; orientadora: Tatiana de Oliveira Siciliano. – 2020.
192 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. Narrativas. 3. Crimes. 4. Netflix. 5. Emoções. 6. Televisão. I. Siciliano, Tatiana Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Para Anna Helich, Ivan Helich
e Alexandre Lopes.

Agradecimentos

À minha orientadora Professora Tatiana de Oliveira Siciliano por todo cuidado, dedicação e afeto comigo e com esta pesquisa.

Ao professor Felipe Gomberg, por ter sido, desde a graduação na PUC-Rio, um apoiador e incentivador do estudo e da pesquisa acadêmica. Pela vivência diária na Editora PUC-Rio, local não só de trabalho, mas também de aprendizado contínuo.

Aos professores e funcionários do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Aos colegas dos cursos de mestrado e doutorado, pelas contribuições intelectuais que proporcionaram ricos momentos de reflexão, pelo acolhimento no grupo de pesquisa e incentivo acadêmico.

Aos meus pais Anna Helich e Antônio Ivan Helich por sempre me apoiarem e proporcionarem ambientes propícios ao desenvolvimento acadêmico. Por sempre acreditarem e pela compreensão e amor que nunca me faltaram.

Ao meu marido Alexandre Lopes pela paciência diária, principalmente, nesses dois últimos anos. Pelo companheirismo e amor.

Aos meus familiares e amigos por todo carinho, incentivo e confiança que sempre depositaram.

À Vice-reitoria para Assuntos Acadêmicos e ao Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, pelas bolsas de mestrado que possibilitaram o estudo.

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

Resumo

Lopes, Tatiana Helich; Siciliano, Tatiana de Oliveira. **As emoções nas telas e narrativas da Netflix: os casos de crimes reais em *Amanda Knox*, *Alias Grace* e *Making a Murderer***. Rio de Janeiro, 2020. 192p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O mistério envolvendo o crime pode ser visto na literatura através dos romances policiais, que tiveram seu advento com os folhetins no século XIX. Se antes procurava-se achar o culpado para restaurar a ordem, nas narrativas criminais contemporâneas acentua-se a dúvida sobre a culpa dos protagonistas acusados de assassinatos em detrimento do crime em si. Nesta dissertação, busca-se identificar as emoções que perpassam os casos reais de crimes de assassinato, tendo como objetos de estudo três produções originais Netflix: o documentário *Amanda Knox* (2016), a série documental *Making a Murderer* (2015) e a série baseada em fatos reais *Alias Grace* (2017). Parte-se da reflexão sobre o papel da Netflix como tecnologia do século XXI, produzindo conteúdo para sua plataforma de *streaming* e compartilhando opiniões e emoções em suas redes sociais, fazendo um jogo de telas com o telespectador/usuário. Discussões sobre Netflix e narrativas criminais contemporâneas têm sido pautas de estudos no campo da comunicação levando em conta o engajamento junto ao público. Aqui, pretende-se pensar a narrativa criminal em sua origem para entender suas variações contadas pela Netflix, e as emoções dos protagonistas que podem induzir o julgamento ao gerar o envolvimento do espectador com o drama. Resta-nos a indagação: essas emoções representariam as angústias do indivíduo atual?

Palavras-chave

Narrativas; crimes; Netflix; emoções; televisão.

Abstract

Lopes, Tatiana Helich; Siciliano, Tatiana de Oliveira (Advisor). **The emotions on Netflix screens and narratives: a comparative study on the true crime series Amanda Knox, Alias Grace and Making a Murderer.** Rio de Janeiro, 2020. 192p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The mystery surrounding crime can be seen in literature through police novels, which had their advent with newspaper serials in the 19th century. Currently, narratives about real crimes are successful on screens. If finding the culprit with the purpose to restore order was the focus in the past, in contemporary criminal narratives the doubt about the guilt of the protagonists accused of murder is accentuated at the expense of the crime itself. In the present dissertation, we seek to identify the emotions stirred up by three original Netflix productions based on real cases of murder crimes: the documentary Amanda Knox (2016), the documentary series Making a Murderer (2015) and the series Alias Grace (2017). We start by pondering on Netflix's role as 21st century technology when producing content for its streaming platform and when sharing opinions and emotions on its social networks, therefore making a game of screens with the viewer/user. Both Netflix and contemporary criminal narratives have been guidelines for studies in the field of communication considering engagement with the public. Here, we intend to think about the criminal narrative in its origin in order to understand its variations in the stories unfolded by Netflix, and the emotions of the protagonists that can bring about judgment by creating the viewer's involvement with the drama. The question remains: do these emotions represent the anxieties of the current individual?

Keywords

Narratives; crimes; Netflix; emotions; television.

Sumário

1. Introdução	11
2. Netflix: redefinindo a televisão no século XXI.....	29
2.1. Netflix no contexto da convergência midiática	43
2.2. Netflix e a “Economia Afetiva”	55
2.3. Netflix: produções originais	60
3. O crime: do folhetim às telas da Netflix	70
3.1. A chegada do crime na vida moderna: o romance policial	78
3.2. O crime ganha as telas da Netflix.....	90
3.3. Quando o real vira ficcional e a ficção se torna real.....	104
4. A emoção dos casos de crimes reais: análise de <i>Making a Murderer</i> , <i>Amanda Knox</i> e <i>Alias Grace</i>	117
4.1. O Facebook como tribunal das emoções	148
5. Considerações finais	163
6. Referências bibliográficas	171
7. Anexos	186

Lista de gráficos

Gráfico 1 – Produções originais Netflix separadas por gênero, de acordo com a classificação feita pela própria empresa	186
Gráfico 2 – Produções originais Netflix considerando os gêneros: documentário, séries, série documental e série baseada em fatos reais	186
Gráfico 3 – Produções originais Netflix classificadas como documentários e divididas por temas	186
Gráfico 4 – Produções originais Netflix classificadas como série documental separadas por temas	187
Gráfico 5 – Produções originais Netflix classificadas como série baseada em fatos reais separadas por temas.....	187

Lista de tabelas

Tabela 1 – Trechos de <i>Making a Murderer</i> utilizados para análise (unidades narrativas x emoções transmitidas):	188
Tabela 2 – Trechos de <i>Amanda Knox</i> utilizados para análise (unidades narrativas x emoções transmitidas):	190
Tabela 3 – Trechos de <i>Alias Grace</i> utilizados para análise (unidades narrativas x emoções transmitidas):	191

1. Introdução

Todo o segredo da arte é talvez saber ordenar as emoções desordenadas,
mas ordená-las de tal modo que se faça sentir ainda melhor a desordem.
Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947)

Falar sobre emoções não parece uma tarefa fácil. De acordo com o poeta Ramuz, o segredo estaria em ordená-las de tal forma que ficariam melhores na desordem. Talvez, esse seja o sistema por trás das artes, das produções audiovisuais, das tecnologias e até das emoções: partir de um referencial ordenado, desconstruí-lo para, então, criar uma nova possibilidade para o espectador. Para Sartre (1939) e mais contemporaneamente em Didi-Huberman (2016), são as emoções que fazem o indivíduo agir. Essa ação pode ser vista através de mobilizações feitas pelos telespectadores em redes sociais após acompanhar pela televisão alguma situação de injustiça, por exemplo. Mas essa ação também pode ser percebida nos protagonistas das próprias produções audiovisuais.

Em narrativas Netflix que trazem casos de crimes reais, verifica-se que 80,7% das tramas têm como foco discutir as decisões judiciais em cima do acusado, o que mostra um acentuado investimento do serviço de *streaming* no assunto. Nessas produções audiovisuais, mais do que o sofrimento da vítima e a punição pelo crime em si, a discussão está na dúvida: estaria um inocente sendo punido injustamente ou um assassino sendo posto em liberdade? Essa abordagem é percebida em *Making a Murderer* (2015), *Amanda Knox* (2016) e *Alias Grace* (2017), produções em que o telespectador é convidado a acompanhar os julgamentos e a trajetória dos protagonistas durante o decorrer dos processos, entendendo como a culpa foi julgada em cada caso e percebendo as emoções presentes nos personagens acusados.

Quais as emoções que perpassam o crime contemporâneo? Qual seria o sentido de crime e considerado o verdadeiro crime discutido nessas narrativas? Ao acompanhar o ponto de vista desses protagonistas, identificando as emoções envolvidas, mais uma dúvida surge: estariam performando diante do júri? Para escapar de um julgamento só as emoções seriam capazes de salvar o indivíduo? Se o personagem detetivesco Sherlock Holmes trazia a paz para os lares londrinos ao desvendar os misteriosos crimes e prendendo o verdadeiro culpado (Reimão, 2005),

hoje, as narrativas estariam refletindo um mundo de dúvidas, incertezas e inseguranças? Quais são as emoções em face do mistério, da dúvida sobre a culpa, da incerteza diante da dissimulação humana, das contradições entre o senso de justiça e a capacidade humana de julgar com justiça? As emoções da narrativa atual das produções audiovisuais podem não apenas representar as angústias do indivíduo contemporâneo, como também podem revelar aspectos da “natureza humana” de forma diacrônica, ao longo das transformações históricas. A dúvida sobre o crime e as tramas da investigação talvez coloquem diante do telespectador o confronto de dois intelectos – aquele que planeja o crime e aquele que planeja adentrar a mente do criminoso e desvendar o feito. Talvez sejam mentes iguais em lugares éticos opostos. Talvez, tudo isso tenha a ver com a paixão.

Este assunto, aparentemente emblemático, não foi uma cogitação inicial para esta pesquisa. O projeto inicial consistia em estudar o marketing de conteúdo e a forma de interação mais humanizada feita pela Netflix com seu público via internet. Era, portanto, uma pesquisa voltada para o Marketing, totalmente com foco empresarial, já que na época esse era o trabalho desenvolvido fora da academia. Ainda na etapa de avaliação para a entrada no curso de pós-graduação, o pesquisador e professor da UFRJ João Freire Filho foi convidado a participar de um Congresso na PUC-Rio, onde falou sobre felicidade e algumas emoções como o sentimento de vingança nas telenovelas, foi então que o tema das emoções começou a despertar o interesse para esta dissertação, sendo intensificado pela orientadora Tatiana Siciliano, que apresentou as possibilidades de estudo no campo das narrativas audiovisuais, e pelo grupo de pesquisa sobre narrativas, liderado pela mesma orientadora.

Como iniciaria em um campo de estudo desconhecido, a leitura bibliográfica foi intensificada e, logo, o tema se tornou uma nova paixão. A decisão sobre o foco de pesquisa foi, então, tomada: analisar as emoções dos casos reais que falam sobre crimes. Mas que narrativas seriam essas? Concordando com o teórico Marshall McLuhan (1988) de que para entender o mundo atual é preciso estudar os processos das mídias, optou-se pelo *streaming* como tecnologia do século XXI, sendo este protagonista na mudança da televisão de fluxo para a televisão de arquivo (Cannito, 2009), funcionando como um repositório de arquivos, o que permite que o próprio telespectador monte sua grade televisiva. Aqui, o foco estará na Netflix por ser

pioneira no *streaming* (Lotz, 2007; Jenner, 2016a), além de ser a que mais investe em produções próprias, de acordo com uma pesquisa da MoffettNathanson (Farinaccio, 2018).

Para decidir sobre a produção que seria o objeto de pesquisa, restou, então, mergulhar fundo no fenômeno chamado *binge-watching*, que consiste em maratona todos os episódios de uma série em sequência em um menor período de tempo (cf. Saccomori, 2016). Após conhecer de perto o catálogo de produções originais Netflix sobre crime, um tema despertou curiosidade: que emoções estavam mais enfatizadas nos protagonistas reféns de julgamentos? Afinal, as emoções podem ser melhor estabelecidas no jogo narrativo quando explícitas ou dissimuladas. Muitas das vezes, o telespectador conhece o factual, mas a perplexidade vem da incapacidade ou da imperícia de outros personagens em não perceberem o jogo do criminoso ou mesmo da vontade do telespectador em descobrir se o acusado é mesmo o verdadeiro culpado. Assim, a narrativa pode trabalhar a própria ideia de justiça e injustiça bem como a *mise-en-scene* do tribunal do júri e do processo de investigação como elementos que prendem a mente do telespectador na trama.

Nas séries documentais, nos documentários e nas séries baseadas em fatos reais que falam sobre crimes, é notória a presença de elementos do romance policial tradicional, em que há um assassinato, há uma investigação e são apresentadas as pistas do caso. Contudo, cada vez mais, há a ascensão de obras abertas, em que não há um desfecho como nos romances policiais tradicionais, em que o detetive astuto se debruça na lógica e na razão e encontra o real culpado. Nas narrativas contemporâneas que contam os casos reais, há a presença da dúvida do indivíduo comum, com seus acertos e erros, tanto dos detetives que podem não ter a certeza sobre o real culpado quanto dos supostos criminosos, que por diversos motivos podem ser tanto culpados quanto inocentes. Ao longo de suas jornadas, esses personagens apresentam características e comportamentos que ora aproximam o telespectador de seu lado inocente e até vítima dos erros/corrupção dos sistemas judiciais, levantando debates sobre questões sociais, raciais e de gênero, ora deixando o telespectador na suspeita sobre a culpa dos protagonistas.

O que chama atenção é a existência de narrativas com protagonistas com características fortes, com contradições, que permitem a dúvida sobre a culpa, evitando o padrão do herói e da mocinha, que são totalmente bons ou ruins. Por serem narrativas de casos reais, os protagonistas são indivíduos comuns, que passam por situações cotidianas, enfrentando dilemas e questões de sua própria época, o que pode ou não justificar determinados comportamentos e despertar sentimentos e emoções cujas representações no enredo são o ponto-chave desta pesquisa.

Essas narrativas estão cada vez mais aparentes em produções originais da Netflix, o que traz a ideia de que as dificuldades em julgar a culpa de um indivíduo são mais comuns do que se imagina. Nesse sentido, tem-se como exemplo as produções *Amanda Knox* (2016), *Alias Grace* (2017), *Long shot* (2017), *Strong Island* (2017), *Inocente: uma história real de crime e injustiça* (2018), *The Keepers* (2016), *Time: The Kalief Browder Story* (2017), *Unsolved* (2018).

Assim como Jonathan Crary (2012) escolhe a câmara escura como objeto-chave dos séculos XVII e XVIII, ressaltando que ela não é isomorfa em relação às tecnologias que o autor discute no contexto do século XIX, esta pesquisa busca entender o *streaming* como tecnologia do século XXI, percebendo as características de suas narrativas sobre crimes reais. Nas falas de Crary (2012, p.17):

Tais dispositivos ópticos, de maneira significativa, são pontos de interseção nos quais os discursos filosóficos, científicos e estéticos imbricam-se a técnicas mecânicas, exigências institucionais e forças socioeconômicas. Mais do que objeto material ou parte integrante de uma história da tecnologia, cada um deles pode ser entendido pela maneira como está inserido em uma montagem muito maior de acontecimentos e poderes.

Conforme Crary (2012), cada tecnologia está inserida em uma rede de acontecimentos e poderes, cumprindo sua função para aquele determinado momento histórico, refletindo as necessidades e angústias do indivíduo daquela época. Partindo do pensamento de Marcel Mauss (1979) de que os sentimentos são produzidos nas relações sociais, é possível relacionar cultura, sociedade e sentimentos para entender qual é ou quais são as emoções produzidas em histórias de casos reais, focando naquelas que falam sobre crimes e levantam a questão das falhas no sistema judiciário, que pode condenar um inocente ou liberar um assassino. Em muitos momentos da história, um julgamento fez toda a diferença,

independentemente de ter sido justo ou injusto, vingativo ou reparador. Além dos tribunais com a figura do juiz, o homem também julga e por meio de julgamentos continua tecendo sua própria narrativa.

Para tratar das narrativas de casos reais, foram considerados para análise o documentário *Amanda Knox* (2016), a série documental *Making a Murderer* (2015) e a série baseada em fatos reais *Alias Grace* (2017). As três produções são originais Netflix, o que foi o pré-requisito para a escolha desses objetos de pesquisa, pois o pioneirismo da empresa no serviço de *streaming* é percebido como um marco para a história da televisão, de acordo com Mareike Jenner (2016a). Além das semelhanças nas tramas que geram a dúvida sobre a culpa dos protagonistas e as repercussões dos casos na mídia – principalmente americana – e redes sociais; foram consideradas também as produções que tinham ênfase nas cenas de tribunal, mostrando as reações e emoções transmitidas por aquele que é julgado. Mais do que perceber as emoções que permeiam os casos reais, é interessante notar que essas séries refletem sobre o humano, indivíduo contemporâneo, capaz de condenar ou absolver um personagem em meio ao tribunal das redes sociais da web.

Making a Murderer (2015) foi a primeira série documental produzida pela Netflix sobre crime, levantando a questão da dúvida sobre a culpa do protagonista. A série disponível desde 2015 no serviço de *streaming* repercutiu para além das telas, levando espectadores americanos a realizar um abaixo-assinado pedindo a liberdade do protagonista (Seyedian, 2016). O caso produziu manifestações nos EUA, como é mostrado na segunda temporada da série, e gerou publicações sobre a questão judiciária, em que os advogados de defesa levantam materiais que inviabilizam as provas apresentadas pela acusação, mas que foram aprovadas pelo juiz (Buting, 2018; Kratz, 2017; Griesbach, 2017; Attwood, 2017; Cicchini, 2017, 2018). O caso não repercutiu apenas nos EUA. Diversos jornais brasileiros também noticiaram e continuam informando sobre o andamento do caso de Steven Avery (*Diário de Pernambuco*, 2016; *Folha de São Paulo*, 2018; *G1*, 2018; *O Globo*, 2017), um americano do condado de Manitowoc que foi acusado de estupro, condenado e cumpriu pena de 18 anos de prisão. Com os avanços científicos e o uso do exame de DNA, provou-se que Steven Avery era inocente. Perto de receber uma indenização do condado, outro crime leva a investigação novamente até o protagonista. Dessa vez, ele é acusado pelo assassinato da fotógrafa Teresa

Halbach. A série foi premiada em 2018 com quatro estatuetas no Creative Arts Emmy, vencendo a categoria de melhor série documental e conquistando títulos nas categorias de não ficção (Meyer, 2019).

Partindo da curiosa história de Steven Avery, foi percebido em *Amanda Knox* (2016) e *Alias Grace* (2017) a mesma questão sobre a dúvida que há em *Making a Murderer* (2015): como a culpa é julgada no sistema judiciário. Contudo, diferentemente da história de Steven Avery – protagonista que ainda luta por sua liberdade – em *Amanda Knox* e *Alias Grace* as personagens são mulheres jovens acusadas de assassinato e ambas foram inocentadas. Tanto Knox quanto Grace levantam dúvidas sobre sua real inocência nos casos, o que permite que mesmo que ambas as histórias tenham um desfecho feliz, as duas deixam em aberto a resolução dos casos de assassinato. Nas produções Netflix, os acusados recebem destaque, sendo protagonistas das histórias em detrimento das próprias vítimas dos casos, que são poucas vezes mencionadas nas tramas.

A história de Grace Marks (1828-1873) ocorreu em 1800, tendo seu julgamento repercutido na sociedade da época, causando curiosidades e ajudando na reflexão sobre o papel das mulheres em uma sociedade marcada pelo patriarcalismo. A história mesmo de longa data foi recuperada em estudos da socióloga Kathleen Kendall (1999), cujo objetivo era fazer um estudo da sociologia na medicina, analisando a loucura nos prisioneiros da época de Grace. A história ganhou maior repercussão pela autora Margareth Atwood, que publicou o livro *Vulgo Grace*, a partir do qual a série foi adaptada, sendo transmitida primeiramente pelo canal CBC, no Canadá, e depois sendo comprada e adaptada pela Netflix, o que garantiu o selo de produção própria além da distribuição global. Em *Alias Grace* (2017), a protagonista Grace Marks (Sarah Gadon) é acusada pelo assassinato do patrão Sr. Thomas Kinnear (Paul Gross) e da governanta Nancy Montgomery (Anna Paquin). Ao longo da série baseada em fatos reais, a protagonista não confessa a culpa, mas também não defende sua inocência.

Em *Amanda Knox* (2016), a protagonista assume a mesma postura de Grace Marks, não confessando nem sua culpa nem sua inocência. O documentário conta a história da jovem americana Amanda Knox que foi acusada na Itália pelo assassinato da colega de quarto Meredith Kecher. O caso de Amanda Knox foi

noticiado tanto na mídia americana e italiana quanto aqui no Brasil (*GNT*, 2010; *Época Negócios*, 2016; *G1*, 2015; *Veja*, 2019), além de ter sido um dos primeiros documentários Netflix sobre crime em que a inculminada é uma mulher.

A escolha por essas produções originais Netflix surgiu da vontade de analisar as narrativas atuais sobre crimes verídicos, descobrindo quais são as emoções transmitidas pelos personagens, para entender qual é o verdadeiro sentimento provocado pelo crime real. Seria o de culpa ou o de ressentimento pelo mal praticado? Seria o de medo pela inculminação injusta, pelo isolamento da sociedade, por ser vítima de uma injustiça? Assim, outra questão abordada é a de como a representação das emoções dos protagonistas pode influenciar no julgamento feito pelo público, que tem acesso à informação, que assiste a um documentário ou episódio de uma série em uma plataforma ao mesmo tempo que descobre mais sobre a história ou discute a mesma com outros espectadores em outros dispositivos. Afinal, nesta pesquisa, a Netflix é entendida como um meio de comunicação capaz de influenciar e transmitir emoções e pensamentos. Nas palavras de Mc Donald e Smith-Rowsey (2016, p.16):

A Netflix é definitivamente a empresa de mídia do século XXI. Sendo uma das primeiras a utilizar as novas tecnologias da Internet em um modelo de negócios de sucesso, alterando a forma como os consumidores acessam o cinema e a televisão. A Netflix é uma das principais fornecedoras de conteúdo de mídia digital e está expandindo continuamente o acesso em uma série de plataformas e dispositivos.

Os objetos de estudo retratam uma estética realista em torno do processo de narrar, o que intensifica os sentimentos causados no espectador, produzindo com isso uma rede que vai do “consenso ao dissenso”, usando os termos de Michel Foucault (1999). Não será estabelecida uma morfologia do documentário ou da ficção, mas serão apresentadas através de análise bibliográfica as principais conexões entre ficção audiovisual e acontecimentos que, nesta pesquisa, aparecem em três formatos: filme documentário, série documental e série baseada em fatos reais. Aqui, é explicado apenas que a classificação em documentário, série documental e série baseada em fatos reais ocorreu em separar em documentário as produções audiovisuais que traziam pessoas que viveram a situação e não atores, explorando documentos e imagens de arquivo para contar uma determinada visão de uma história real.

Para as séries documentais, foram considerados os mesmos pontos do documentário, contudo, foram determinados como série documental as produções que continham a apresentação descontínua e fragmentada, tendo sido o enredo estruturado sob a forma de episódios. Já as séries baseadas em fatos reais seguiram o mesmo estilo da serialização, que pede pela apresentação do enredo em forma de episódios. Contudo, na série baseada em fatos reais não há o compromisso de ter pessoas reais, e sim atores que representam uma história vivenciada.

Para iniciar a pesquisa, foi feita a classificação das produções originais Netflix, transmitidas no Brasil, identificando 766 conteúdos originais em séries, filmes, documentários, Anime, especiais de 1h, conteúdo para crianças, stand-up Comedy e talkshow. A contagem considerou o catálogo até janeiro de 2019. Para levar em conta as categorias documentários, série documental e série baseada em fatos reais, foi preciso separar as séries documentais e as baseadas em fatos reais da classificação feita pela Netflix em apenas documentários e séries.

Após a classificação que interessaria para o recorte da pesquisa, uma nova classificação foi necessária: por temas. Assim, serão apresentados os gráficos que mostram quantitativamente as temáticas exploradas em documentários, séries documentais e séries baseadas em fatos reais.

Percebeu-se a grande aposta da Netflix em séries, pois até janeiro de 2019, a empresa contabilizava 272 conteúdos seriados. Em segundo lugar, ficam os filmes (162); em terceiro, *stand-up comedy* (128); em quarto, documentários (101); em quinto, conteúdo para crianças (71); em sexto e sétimo respectivamente, Anime (19) e *talkshow* (4). Conforme pode ser visto no gráfico 1 do Anexo desta pesquisa. No gráfico 2 (página 178 desta pesquisa), percebe-se que, nesta nova contagem feita, contabilizou-se: 257 séries; 66 documentários; 39 séries documentais; 21 séries baseadas em fatos reais. Nos gráficos 3, 4 e 5 (Cf. Anexo desta pesquisa), dividem-se os assuntos abordados em cada categoria/gênero. Em um total de 66 documentários, 17 são sobre biografia; 11 sobre política; 6 dramas; 6 crimes; os temas científico e esportes ficaram com 5 conteúdos cada um; já natureza ficou com 4 produções e música teve 3 conteúdos; 1 sobre drogas; alimentos, aborto, guerra, prostituição, violência doméstica e violência sexual/bullying ficaram com 1 conteúdo cada.

Nas séries documentais, de um total de 39, o assunto “Crime” fica em primeiro lugar, com 11 conteúdos; seguido por “Alimentos”, que aparece com 8 conteúdos. Já “Política” vem logo atrás com 6 séries, sendo seguida por “Atualidades”, “Música” e “Esporte”, com 3 conteúdos. Apenas tratando de um assunto, temos “Artes”, “Biografia” – campeão no documentário -, “Prostituição” e “Terrorismo”.

Também nas séries baseadas em fatos reais, o assunto “Crime” ganha a primeira colocação, com oito conteúdos, seguido pelo “Narcotráfico” com 5 séries. Com apenas duas séries, temos “Política” e “Biografia” e com um conteúdo temos “Drama”, “Espionagem” e “Romance”. Para esta dissertação, considerou-se apenas um tipo de crime: quando há um assassinato ou tentativa do mesmo.

Após um primeiro mapeamento das produções originais Netflix, percebeu-se que a série documental *Making a Murderer* (2015) foi a primeira do segmento crime a compor o catálogo de produções originais Netflix e, após a repercussão do caso nos EUA, o serviço de *streaming* investiu nas produções criminais que trazem a dúvida sobre as decisões judiciais, incluindo em seu catálogo produções que retratam cenas de tribunais como: *Amanda Knox* (2016), *Long Shot* (2017), *The confession tapes* (2017), *The Staircase* (2018), *Alias Grace* (2017), *Manhunt: Unabomber* (2017).

A ideia da classificação surgiu da necessidade de organizar e filtrar as produções Netflix em categorias até chegar em uma amostra que geraria a escolha para os objetos de pesquisa, partindo do mais amplo – catálogo original Netflix – até chegar nas produções que falam sobre crimes reais e contam com imagens dos julgamentos, o que faz o espectador acompanhar a decisão sobre a culpa ou inocência junto com o protagonista. A classificação foi inspirada por estudos clássicos sobre o tema, como o de Émile Durkheim e Marcel Mauss (1990 [1903]), que buscaram compreender a sociedade partindo da própria sociedade, indo do mais simples para o mais complexo. Assim também será estudada a Netflix, a partir da própria Netflix, entendendo suas divisões, categorias, classificações. Ao comparar a organização das sociedades totêmicas, Durkheim percebe que há uma lógica comum a diversos clãs de diferentes lugares da Austrália, o que mostra que há uma relação entre o sistema social e o sistema lógico com o qual a sociedade se pensa e

se conceitua. Para ele, conforme os totens geram subtotens que viram novos totens e assim por diante, surge também uma complexificação das representações:

As coisas estão presas a quadros determinados, mas estes possuem já qualquer coisa de mais artificial e de menos consistente, uma vez que cada um deles é formado de duas secções que se prendem a suas fatrias diferentes (...). As coisas não se encontram dispostas simplesmente sob a forma de grupos isolados uns dos outros, mas estes grupos mantêm uns com os outros relações definidas e seu conjunto forma um só e mesmo todo. (Durkheim e Mauss, 1990 [1903], p.196-197).

Para descobrir quais são as emoções que perpassam as narrativas dos casos reais e que condicionam a uma leitura sobre a dúvida na culpa do protagonista, tema central da pesquisa, foram estruturados três quadros, sendo um para cada objeto da pesquisa. Cada quadro conta com as principais emoções encontradas nos protagonistas. Escolheu-se centrar nos principais sentimentos demonstrados pelos protagonistas por entender que estes são os personagens principais das histórias narradas, classificando-os como anti-heróis, pois apresentam “características iguais ou inferiores as de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, só que sem competência para tanto” (Gancho, 2002, p.15). Ao falar sobre o protagonista moderno, que pode ser classificado como anti-herói, Ismail Xavier (2004, p.182) explica que este pode

ser mais errático, não se define inteiro no seu destino, pois o desenlace nem sempre é consequência lógica de premissas contidas nas ações já vividas; há lugar para a incoerência, opacidade de motivos, sucessão mais aberta em que há a brecha para que algo inusitado ocorra.

Para compor os quadros das emoções, foram analisados 25 trechos dos 20 episódios de duas temporadas da série documental *Making a Murderer*, 15 trechos do documentário *Amanda Knox* e 37 trechos dos 6 episódios da única temporada da série baseada em fatos reais *Alias Grace*. Para organização dos três quadros, foi seguido o modelo sugerido por Rose (2008) para análise de imagens em movimento, defendendo que o primeiro passo é a seleção de uma amostragem e, posteriormente, a identificação de um referencial de codificação, em que há a transcrição de informações visuais ou verbais da amostragem com o objetivo de obter uma padronização da análise.

Nesta pesquisa, os quadros são compostos de três colunas, sendo elas: identificação do episódio e temporada ou tempo de aparição da cena descrita (no

caso do filme documentário), uma síntese do trecho analisado e as emoções encontradas. A escolha das cenas foi feita a partir da identificação da emoção demonstrada pelo protagonista. Através do estudo etimológico da palavra emoção, é possível perceber que ela se origina de duas palavras do latim: *ex movere*, o que significa em movimento (Didi-Huberman, 2016, p.19). Assim, quando há emoção, o corpo se movimenta e é com foco nesses movimentos dos corpos dos protagonistas, que houve a identificação das emoções presentes ao longo das tramas. Com os quadros montados, buscou-se quantificar o número de vezes que mais evidenciava uma determinada emoção para se alcançar de fato as emoções que permeiam os casos reais em que há dúvidas sobre a culpa ou inocência dos protagonistas.

Após tabular os sentimentos que permeavam as narrativas sobre os crimes reais, uma curiosidade permanecia: quais as emoções ou opiniões dos espectadores brasileiros que interagem na página da Netflix no Facebook? Foi então que surgiu a ideia de navegar pelos comentários dos internautas nas postagens feita pela Netflix sobre as produções analisadas. Afinal nesta página existem pessoas interagindo, estabelecendo socialização e manifestando conflitos e sentimentos.

Para Adriana Braga (2013, p.176), é através do estudo netnográfico que a “interação social em ambientes on-line pode ser estudada em perspectiva naturalista, isto é, concentrando-se principalmente na observação de fenômenos que ocorrem naturalmente, sem interferência do pesquisador”. Então, seguindo Braga, foi utilizada a netnografia para observação do que foi postado pelo serviço de *streaming* e o que foi comentado pelos internautas.

Apenas comentários que se referiam às produções analisadas foram considerados e arquivados, já que se percebeu que muitos internautas aproveitam uma publicação da Netflix para conversar sobre outros assuntos como: o constante volume de produtos disponibilizados pela plataforma, o que “acaba com a vida social” de alguns, segundo os relatos; pedidos por novas temporadas de séries e pedidos à Netflix para disponibilizar algum programa que ainda não está na plataforma.

Também foram observados nas postagens os tipos de interação que cada uma recebeu: quantos “curtiu”, “amei”, “Grr”, “Haha”, “triste” e “uau”, buscando perceber os sentimentos que mais foram mencionados. “A netnografia pode ser um poderoso dispositivo metodológico para a compreensão da interação dos sujeitos nas redes sociais expressa na comunicação mediada por computador” (Braga, 2013, p.193).

Em tempos que, aparentemente todos têm uma opinião sobre tudo e estão mostrando as mais vastas emoções principalmente quando o assunto é a descrença nas instituições políticas, judiciais etc., verifica-se a importância em investigar as apreensões deste tempo, que pode ser vista através do sucesso de produções que enfatizam estas questões. Se as histórias que envolviam o famoso detetive Sherlock Holmes transmitiam medo aos leitores que acabavam se afastando de ruas que eram cenários dos crimes investigados pelo detetive, quais seriam os sentimentos transmitidos pelos protagonistas dessas narrativas produzidas pelo Netflix? Essas narrativas que apontam as falhas no sistema judiciário seriam um reflexo das críticas da sociedade contemporânea? Estaria então a sociedade cada vez mais envolta em protestar contra as injustiças capazes de manter um inocente prisioneiro e absolver um possível criminoso?

Nesta pesquisa, partimos das questões levantadas por Jonathan Crary (2016) para entender o momento atual. Para o autor, o indivíduo está inserido em uma lógica capitalista de produção que funciona em “ritmo 24/7”, funcionando e produzindo durante 24 horas durante 7 dias na semana, o que não permite uma brecha para o acaso. Crary ressalta que a única barreira contrária a esse sistema é o sono, pois é o único momento em que o indivíduo não produz e não consome. Com uma demanda e consumo intenso de realidades expostas em biografias, reportagens, documentários, o indivíduo perde seus estímulos, aderindo a *atitude blasé*, defendida por Simmel em *A metrópole e a vida mental* (1983[1911]).

O sociólogo alemão defende que a cidade grande traz uma infinidade de estímulos que influenciam o homem, chegando a um ponto que cria um mecanismo de defesa, que é a *atitude blasé* de não se importar mais. Mas se a cidade grande

traz uma infinidade de estímulos, o sistema capitalista da contemporaneidade, que estimula cada vez mais o uso de dispositivos que funcionam em ritmo 24/7, traz ainda mais estímulos ao indivíduo que vive conectado, fazendo com que os aparatos tecnológicos alterem a percepção do sujeito. Este é o caso do serviço de *streaming* como a Netflix, que pode ser conectada em plataformas como televisão, celular, computador, *tablet*, acompanhando o indivíduo em todos os lugares e em todos os momentos.

Assim, faz-se fundamental entender primeiramente o contexto atual em que tanto indivíduo quanto a mídia e as novas tecnologias estão inseridos para, posteriormente, buscar compreender o romance policial tradicional e suas transformações até as narrativas atuais sobre crime real, percebendo o real no ficcional e a ficção no real. Com essas informações levantadas através de vasta pesquisa bibliográfica, abordaremos as emoções que permeiam os objetos de estudo e o engajamento do público através das redes sociais.

Dessa forma, esta dissertação está estruturada da seguinte forma: no primeiro momento, tem-se esta introdução, que busca apresentar o percurso metodológico bem como um panorama do que será visto nos próximos capítulos. No primeiro capítulo, “Netflix: redefinindo a televisão no século XXI”, será vista a importância da televisão como meio de comunicação de massa, presente em 96% dos lares brasileiros (Finger e Souza, 2012, p.375). Contudo, em uma época marcada pela “falta de tempo”, em que o indivíduo está a todo tempo produzindo, consumindo, compartilhando, comunicando (Crary, 2016), as produções televisivas como forma de lazer passam a acompanhar o espectador em todos os momentos através de dispositivos móveis.

Com a convergência midiática, termo de Henry Jenkins (2009) usado para explicar a adesão dos meios de comunicação à internet como suporte para distribuição de seu produto, televisão e internet passam a trabalhar juntas, possibilitando acessar a internet no aparelho televisivo e também as produções televisivas em qualquer dispositivo com internet. Além dos canais abertos e fechados oferecidos pela televisão, uma nova possibilidade surge: os serviços de *streaming*.

Pioneira nesse serviço, a Netflix possibilita ao telespectador assistir ao que bem quiser, quando e onde desejar, sem o compromisso do fluxo televisivo. Além de acompanhar as produções audiovisuais na primeira tela, o indivíduo também pode, com uma segunda tela em mãos, trocar informações e gerar comentários na *web* sobre o que está assistindo. Com tantos estímulos, o lazer não é apenas um tempo obrigatório de repouso e, sim, um tempo de consumo (Baudrillard, 2011, p.210), o que não invalida a ideia da interação social através da televisão, pois com a Netflix, o indivíduo continua socializando, mesmo de uma forma diferente e, além disso, não para de produzir e absorver conteúdo.

Assim, o serviço de *streaming* é visto nesta pesquisa como uma forma de assistir à televisão (Jenner, 2018; Finger e Souza, 2012), o que não torna o aparelho televisivo obsoleto, ao contrário, o torna ainda mais efetivo (McLuhan, 1988; Cannito, 2009). Amanda Lotz (2018, p.36) afirma que “longe de estar morta, a televisão continua a se transformar”.

Mareike Jenner (2018) defende como a Netflix está reconceitualizando a televisão e está provando ser a força dominante nesse desenvolvimento televisivo, já que desafia as estruturas institucionais existentes na televisão tradicional. Já em 2016 a Netflix havia expandido seu serviço de *streaming* para 130 novos países, crescendo para 12 milhões de assinantes em nove meses, o que totalizava 87 milhões de assinaturas (Barker, Wiatrowski, 2017). Para Mc Donald e Smith-Rowsey (2016) a empresa mudou a forma como o espectador assiste à televisão e é um dos principais fornecedores de conteúdo de mídia digital.

Entenderemos a Netflix como essa tecnologia do indivíduo que vive na rotina 24/7, que não desliga, que produz a todo instante, e que, portanto, vive no contexto da convergência midiática, em que o telespectador não precisa parar. Ele pode assistir uma série ou filme da Netflix na televisão, no *smartphone*, no notebook ou no *tablet*, em qualquer lugar e momento, ao mesmo tempo, que interage nas redes sociais, compartilhando e recebendo informações, participando do que Pierre Levy (2003) chama de “inteligência coletiva”, em que o saber pertence a todos e é compartilhado através da internet.

Serão percebidas também as estratégias Netflix em produzir conteúdos próprios e, a partir das análises das produções originais segmentadas por assuntos, percebeu-se que entre as séries documentais e séries baseadas em fatos reais, a maior parte dos conteúdos produzidos é sobre crime. Já entre os documentários, o assunto é o terceiro colocado, perdendo apenas para biografias e política.

No segundo capítulo, “O crime: do folhetim às telas da Netflix”, será apresentado o crime, na perspectiva da investigação criminal, no romance policial – parte da construção da modernidade, em que o realismo é valorizado e introduzido nas narrativas, que passam a enfatizar o pensamento cientificista como resolução de problemas, através das figuras dos detetives, que usam da inteligência e racionalidade para desvendar os enigmas do crime. Recorrendo ao romance policial e perpassando rapidamente por seus subgêneros, teremos como autores principais: Sandra Reimão (2005), Mareike Jenner (2016b) e Álvaro Lins (1954), Vera Lúcia Follain de Figueiredo (1996, 2003, 2013). Também, é claro, usaremos Edgar Allan Poe (1841) e Conan Doyle (1887) para mostrar aspectos de suas narrativas.

Conforme Postman (2000), cada tecnologia carrega consigo uma filosofia que expressa o modo com que as pessoas usam suas mentes, seus corpos, como codificam o mundo. Assim, também em Barthes (1972) encontramos que não cessa a busca por formas completas de compreender as estruturas das narrativas, pois não acabam os processos de renovação dos meios que contribuem para o surgimento de novos formatos narrativos e a adaptação dos antigos. Como destaca Balogh (2002), independente do meio ou do formato, o que interessa é a forma como a história é construída, pois é esta narrativa a grande responsável por atrair e fidelizar os espectadores.

É neste capítulo que entenderemos o formato seriado (Balogh, 2002; Lotz, 2007, 2018; Esquenazi, 2011; Machado, 2000; Mittell, 2004, 2006, 2010; Jost, 2012) e seu crescente destaque na Netflix. Percebendo como o crime é retratado nas produções Netflix, sendo narrativas contemporâneas estariam refletindo os dilemas do indivíduo atual? Recorreremos a Mittell (2010) para compreensão das narrativas complexas. Não daremos ênfase a essa classificação, mas entendemos tratar-se de três produções audiovisuais com características defendidas por Mittell na

complexidade narrativa, com protagonistas com caráter duvidoso que contam suas versões dos fatos.

Como observado por Fernanda Massi (2011), nas narrativas contemporâneas, o detetive do romance policial tradicional, metódico, racional, é substituído por pessoas comuns como funcionários da polícia, especialistas em crimes, equipes de investigação. Esses novos personagens passam a juntar pistas para achar o criminoso, mas sem a astúcia do detetive tradicional, o que faz a figura detetivesca perder espaço na trama, permitindo um maior destaque para o suposto criminoso que cada vez mais mostra sua perspicácia para enganar tanto quem o procura no enredo quanto o próprio espectador.

Percebe-se nas narrativas o fim dos heróis e a ascensão do anônimo. Para Rancière (2014), vivemos um tempo-pós, em que a sobrevivência ocorre pela pequena luz, pelos personagens pequenos, comuns, e não pelos grandes reis. As grandes narrativas do passado ditavam as regras sociais. O filósofo francês Jean-François Lyotard (1986) definiu o pós-moderno como a falta de crença nas “metanarrativas”, isso é, nas visões totalizantes da história, restando apenas as micronarrativas que continuam tecendo a vida cotidiana.

Por contarmos com narrativas sobre casos reais, neste capítulo, entenderemos também a linha tênue entre ficção e realidade, apresentando os elementos de produções documentais (Ramos, 2008) e de baseadas em fatos reais (Jost, 2004). Como principais autores para discutir “Quando o real vira ficcional e a ficção se torna real”, usaremos Alberto García (2016), Anna Maria Balogh (2002), François Jost (2004, 2010, 2012), Wolfgang Iser (1996), Jacques Rancière (2001), Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2017), Christian Metz (1972).

No terceiro capítulo, “A emoção dos casos de crimes reais: a análise de *Making a Murderer*, *Amanda Knox* e *Alias Grace*”, será abordada a antropologia das emoções, entendendo sua representação nas produções originais da Netflix: *Making a Murderer* (2015), *Amanda Knox* (2016) e *Alias Grace* (2017). Também veremos o posicionamento dos internautas na rede social Facebook, percebendo essa rede como um tribunal de emoções.

O tema das emoções está presente em análises de autores clássicos como Émile Durkheim (1990 [1903]) e Marcel Mauss (1979 [1921]) e, sobretudo, a partir do século XX, que o assunto ganhou representatividade como objeto de análise das ciências sociais, surgiram ainda mais trabalhos e pesquisas com foco em entender as emoções como objeto da ordem social, o que contraria a ideia das emoções como algo íntimo, privado e apenas subjetivo. Além de perpassar pelos autores clássicos, esta dissertação dialoga com maior ímpeto com autores contemporâneos como Claudia Rezende e Maria Claudia Coelho (2010), Didi-Huberman (2016), Catherine Lutz e Abu-Lughod (1990), Jean Delumeau (1999), Norbert Elias (1993), Deborah Lupton (2005), Alison Jaggar (1989).

Claudia Rezende e Maria Claudia Coelho (2010) refletem sobre o modo como algumas emoções são representadas como sendo portadoras de uma essência universal ao mesmo tempo que mostram como os sentimentos são marcados por contextos socioculturais e históricos particulares. Didi-Huberman (2016) percorre obras de arte clássicas para chamar a atenção para as emoções que estão cristalizadas, levantando questões sobre a passividade e a ação das emoções. Já em Catherine Lutz e Abu-Lughod (1990) serão percebidas as micropolíticas dos sentimentos, mostrando como as emoções são tributárias das relações de poder estabelecidas na sociedade. Seguindo nesta linha, Alison Jaggar (1989) defende que há diferenças culturais tanto no reconhecimento quanto na nomeação e expressão de sentimentos, o que mostra um processo social no qual desde cedo o indivíduo aprende o que sua cultura define e conceitualiza como apropriado.

Falar das emoções dos casos reais requer pensar não só os sentimentos mais despertados pelos protagonistas, mas também como o espectador reage nas redes sociais através das postagens feitas pela Netflix sobre os objetos desta pesquisa. Para esta reflexão, foi escolhido o Facebook por ser considerada a rede social mais usada no Brasil, segundo uma pesquisa da Reuters (2018), e por entendermos o Facebook como uma rede de relacionamento capaz de construir laços sociais fortes (Recuero, 2009) e por ser mais um instrumento de reflexo da sociedade. Para esta parte da pesquisa foram contemplados autores como Raquel Recuero (2009), Henry Jenkins (1992), Manuel Castells (2015), Mark Poster (1995).

Diferentemente dos romances fechados de Edgar Allan Poe e Conan Doyle, por exemplo, as narrativas das séries e do documentário analisados podem não revelar o verdadeiro culpado, levando o telespectador a se transformar em um detetive para legislar a favor ou contra o protagonista, fazendo isso através das redes sociais. Em *Making a Murderer*, a indignação popular com o sistema judiciário levou à criação de um abaixo-assinado enviado à Casa Branca.

Em comum, as três narrativas escolhidas trazem a questão das falhas do sistema judiciário, levantando a dúvida sobre a culpa dos protagonistas, pois acompanham suas expressões ambíguas no decorrer do julgamento. A decisão por escolher o gênero do crime para o estudo parte do pressuposto que sua narrativa conta com emoções fortes (Lins, 1954), em que tanto os personagens quanto a própria situação não são banais; ao contrário, são ricos em demonstrar angústias, medos, revoltas com as injustiças. No caso de *Making a Murderer* e *Amanda Knox*, além de reais são histórias atuais, o que pode demonstrar um reflexo da sociedade e da crescente descrença da mesma no sistema judicial, capaz de permitir que um criminoso passe despercebido pela multidão sem ser identificado e que um inocente seja acusado de uma transgressão que não cometeu.

2. Netflix: redefinindo a televisão no século XXI¹

Na primeira década do século XXI, muitos anunciaram o fim do aparelho televisivo ao perceberem que a experiência televisiva estava ganhando novas capacidades e se difundindo por telas adicionais (Lotz, 2007, p.30). Contrariando essas afirmações, a televisão como aparelho televisivo não acabou, ela se transformou e continua se modificando e alterando a forma como o espectador assiste aos produtos televisivos. Como exemplo, tem-se a possibilidade de assistir através do aparelho de televisão a produções audiovisuais em plataformas de *streaming*,² que quebram a programação em fluxo³ do meio de massa e trazem uma nova forma de ver televisão: em arquivo (Caldwell, 1995). De acordo com Amanda Lotz (2007, p.30), “a televisão pode não estar morrendo, mas mudanças em seu conteúdo e como e onde nós o consumimos complicaram a maneira de pensarmos e entendermos seu papel”.

As mudanças nas práticas até então consolidadas de produção e distribuição de conteúdo televisivo estão redefinindo o que o telespectador pode fazer com a televisão (Lotz, 2007). Entendendo o aparelho não só como uma tecnologia, mas também como um meio pelo qual histórias ainda são contadas, seja através da linguagem do fluxo televisivo por meio dos canais tanto abertos quanto fechados da televisão tradicional ou mesmo através do arquivo, por meio das plataformas de *streaming*.

Seguindo o entendimento de Lotz (2007), serviços de *streaming* como a Netflix, plataformas de compartilhamento de vídeos como o Youtube, a própria

¹ Nesta pesquisa, usaremos a menção à empresa Netflix no feminino, mantendo o padrão estabelecido pela própria empresa que se denomina “a Netflix” nas redes sociais. Link da página no facebook: <https://bit.ly/2TkLBzZ>. Último acesso em: 14/10/2019.

² É uma forma de transmissão instantânea de dados de áudio e vídeo na internet, sem a necessidade de fazer download do conteúdo. Segundo João Martins Ladeira (2017, p.11), “depende de empreendimentos de telecomunicações e da adoção sistemática de *triple play* (associação entre telefonia, internet e audiovisual), perceptível, em termos concretos, na relação entre telecomunicações e audiovisual”. Surgiu em 1995 com a transmissão apenas de áudio e, em 1997, começou a transmitir áudio e vídeo.

³ Definição de fluxo e arquivo por Finger e Souza (2012, p.385): “A televisão é um meio de comunicação que se caracteriza pelo predomínio do fluxo sobre o arquivo. E aqui talvez esteja uma das principais distinções entre as duas mídias. Ou ainda, entre os conteúdos que podem ser distribuídos em cada uma das mídias, TV ou internet. Fluxo é a reprodução incessante de conteúdo independente da vontade ou escolha do receptor. Já arquivo é o material armazenado que depende de demanda para ser exibido. Na TV, a programação continua até que o telespectador troque de canal ou desligue o aparelho. Na internet, tudo depende da escolha, do clique, da navegação, enfim, da atitude ativa do usuário”.

televisão a cabo, podem ser considerados televisão.⁴ Afinal, mesmo o aparelho televisivo tendo sofrido alterações devido à difusão de novas telas, a linguagem televisiva ainda permanece e, como veremos neste capítulo, a Netflix mesmo trazendo novas possibilidades, ainda segue algumas características da linguagem televisiva tradicional, inclusive recuperando produções audiovisuais que já foram transmitidas em canais abertos e fechados. Enquanto isso, o aparelho televisivo se transforma e se adapta às novas tecnologias não ficando obsoleto: “Os velhos meios de comunicação não estão sendo substituídos. Mas, propriamente, suas funções e status estão sendo transformados pela introdução de novas tecnologias” (Jenkins, 2009, p.40).

Nesta pesquisa, perceberemos, assim como Finger e Souza (2012, p.385), a televisão como uma experiência multitarefa, em que o telespectador pode dividir a atenção da televisão com a internet, pois, com uma segunda tela em mãos, ele assiste aos produtos televisivos enquanto comenta e interage nas redes sociais sobre o que está assistindo na primeira tela ou simplesmente navega na internet. O aparelho televisivo também se adapta ao contexto atual, permitindo que vídeos do Youtube, aplicativos de música etc. possam ser transmitidos em sua tela. Além disso, é possível levar os produtos televisivos para onde desejar, não ficando mais restrito ao ambiente doméstico. Com aparelhos menores e portáteis, como os *smartphones*, por exemplo, a programação televisiva ganha as ruas e pode ser acessada do transporte público, da sala de espera em um consultório, de uma fila de banco. Como defende o pesquisador Jason Mittell (2006, p.30): “Acredito que a televisão dos últimos 20 anos será lembrada como uma era de experimentação e inovação narrativa, desafiando as regras do que pode ser feito nesse meio”.

Para os pesquisadores Kevin Mc Donald e Daniel Smith-Rowsey (2016), a Netflix é a empresa de mídia do século XXI, sendo pioneira no uso de novas tecnologias de internet e um dos principais fornecedores de conteúdo de mídia digital, expandindo o acesso para plataformas e dispositivos móveis. A pesquisadora em estudos de mídia Mareike Jenner (2018) chega a afirmar que a Netflix como serviço de *streaming* é de importância significativa e seu surgimento

⁴ Entendendo a Netflix como televisão, usaremos os termos “espectador” e “telespectador” também para designar aqueles que assistem às produções Netflix.

poderia ser considerado um marco para uma nova “era” da televisão. Afinal, com a internet ligada à televisão, surge uma nova forma de assistir às programações: de qualquer lugar através de aparelhos “smarts”⁵ e em qualquer momento, fugindo da grade de programação que ditava a rotina do indivíduo. Indo além de apenas oferecer o conteúdo televisivo fora do fluxo tradicional, Jenner (2018) ressalta que a Netflix, logo em 2012, um ano após seu surgimento no Brasil, começou a explorar um novo selo em seu catálogo, o “Originais Netflix”, adquirindo licenciamento internacional para a veiculação da série *Lilyhammer* (2012), que antes ficava restrita apenas à televisão norueguesa. Logo em seguida, em 2013, a Netflix lançaria suas produções originais como *House of Cards* (2013) e *Orange is the New Black* (2013), por exemplo.

Em 2018, a Netflix teve o maior número de indicações ao prêmio Emmy, sendo lembrada 112 vezes. Nos últimos 18 anos, a liderança era da HBO – que teve 108 indicações nesta última premiação. Contudo, após a cerimônia realizada pela Academia de Artes e Ciências Televisivas, no dia 17 de setembro de 2018, tanto HBO quanto Netflix venceram em 23 categorias, cada. A Netflix foi representada pelas cinco vitórias de *The Crown* (2016, série original Netflix), inclusive melhor atriz de drama (Claire Foy). Além disso, *Black Mirror: USS Callister* (2017, série original Netflix) e *Godless* (2017, série original Netflix) receberam quatro e três estatuetas, respectivamente. Apesar de perder nas categorias principais de séries, as ações do serviço de *streaming* subiram 2% após o Emmy (Meyer, 2019). Com a temática crime e investigação, as produções distribuídas pela Netflix receberam: um Emmy – *How to Get Away with Murderer* (2014); dois Emmys – *American Crime* (2016); quatro Emmys – *Making a Murderer* (2015, série original) e *Sherlock* (2017); nove Emmys *The People vs O.J. Simpson* (2016) (cf. Meyer, 2019).

Neste capítulo, veremos a importância da televisão como meio de comunicação de massa e como a crescente adesão à internet no dispositivo têm permitido novas experiências televisivas, como é o caso da Netflix. É neste capítulo que também veremos como a Netflix se configura no contexto da convergência

⁵ Aparelhos *smarts* são aqueles considerados “inteligentes”, pois contam com a integração entre o dispositivo e a internet, são eles, por exemplo: *televisão smart, smartphone, tablets*.

mediática, atendendo ao indivíduo “24/7”, termo de Jonathan Crary (2016), e suas estratégias de afeto para captar um número maior de assinantes e o investimento em produções próprias, criando sua maneira de contar histórias.

Presente em 96,5% dos lares no Brasil (IBGE, 2018a) e consumida por mais de três horas diárias por 43% dos brasileiros (Finger e Souza, 2012, p.375), a televisão adquiriu importância no cotidiano ao longo de várias décadas e cada vez mais o dispositivo é visto como tecnologia que está em toda parte, em todas as camadas da sociedade nacional (Ribeiro e Sacramento, 2014). Ao analisar a história da televisão, Umberto Eco em sua obra *Le guerre du faux* (1985) apresenta dois períodos distintos da televisão, são eles: a paleotelevisão e a neotelevisão. O primeiro seria o período entre os anos 1950 e 1970, em que a televisão se institucionaliza e se consolida como principal sistema industrial de comunicação, tendo como marca o monopólio do Estado, com direcionamento pedagógico, em que havia distinção rígida entre o que era informação, o que era ficção e o que era entretenimento, com programas que traziam casos reais, os que apresentavam histórias e os que eram feitos para entreter o público. Uma televisão ainda distante do telespectador, já que este apenas assistia, de dentro de sua casa, o que se passava do lado de fora, ou pelo menos, o que era “permitido” que ele assistisse.

Já o segundo momento, da neotelevisão, é considerado da década de 1980 até o final do século XX (Sacramento, 2009), em que sua principal característica é a desregulamentação do setor televisivo, que passa a operar em um sistema entre público e privado, com surgimento, inclusive, de novas redes de televisão. Norteadas por interesses comerciais, as emissoras e empresas televisivas passam a depender do sucesso de suas atrações e com isso passam a focar em outras formas de conteúdo.

Nesse período privilegiam-se a interatividade e a socialização, em uma “relação mais individualizada e horizontalizada dos espectadores com a televisão” (Sacramento, 2009, p.211), em que a fronteira entre informação, ficção e entretenimento começa a diminuir. A televisão procura ser mais próxima do telespectador e mais acessível, com uma estratégia cujo objetivo é transmitir confiança ao enunciado televisivo. Para se atingir a confiança, seria preciso investir em uma “convivência íntima” do telespectador com a televisão (Sacramento, 2009).

Surge, então, a ideia de ouvir a opinião do público e em investir em programas de auditório. O espectador começa a experimentar suas primeiras formas de participação, pois passa a se enxergar tanto através da plateia, quanto através de cartas e telefonemas, que trazem a sensação de que o indivíduo é um participante do conteúdo televisivo.

Na transição da paleotelevisão para a neotelevisão, não apenas o conteúdo muda, mas também seu estilo. É neste movimento da década de 1980 que John Thornton Caldwell (1995) cunha o termo “televisualidade”, em que a televisão busca um estilo próprio, se diferenciando dos outros meios de comunicação, já que nessa época há um investimento na produção de conteúdo com apelo visual, há o desenvolvimento de equipamentos de filmagens que possibilitavam uma visualidade pouco explorada como a difusão de gráficos e vinhetas digitais, por exemplo. Para Caldwell (1995), as mudanças televisivas tinham como foco o apelo visual bem construído, então, concentravam o investimento na parte gráfica, nos cenários e na iluminação para cativar o público.

A passagem, contudo, da paleotelevisão para a neotelevisão traz especialmente uma mudança na forma de assistir, pois o que antes era tido como consumo coletivo, ocorrendo no ambiente interno da família, que se reunia em horários específicos para assistir a um programa feito para atingir todos os membros e gerações da família; na neotelevisão, o que é valorizado é o individual. Com a transformação tanto imagética quanto do comportamento do espectador, o conteúdo passa a ser direcionado, buscando atingir os desejos do indivíduo que assiste, já que com a difusão e a facilidade na aquisição do aparelho televisivo, as casas passam a ter mais de um dispositivo, separando a atividade de ver televisão que antes era coletiva em individual.

Sobre a questão da coletividade, para Yvana Fachine (2009, p.148), o sentido de presença produzido pela transmissão direta da televisão é o “reconhecimento tácito de que algo está se atualizando agora tanto aqui (no espaço do “eu”) quanto lá (no espaço do “outro”)”. Dessa forma, para a autora, a televisão proporciona o sentimento de “estar com”, que se manifesta na “copresença da similaridade da programação e na simultaneidade de sua transmissão” (Fachine, 2009, p.149), pois todos assistem à mesma coisa ao mesmo tempo.

A televisão e seus inúmeros programas podem servir como exemplos de atividades de lazer, em que a partir do conteúdo exibido, ocorre a sociabilidade, afinal, durante o tempo em que estão em frente ao aparelho televisivo, recebendo e comentando sobre o conteúdo exibido, laços podem se formar sem as regras e exigências dos afazeres, conforme Norbert Elias (1992). Para o autor, o tempo livre, de lazer, é “todo o tempo liberto das ocupações de trabalho” (p.179), pois para ele, enquanto as rotinas e atividades do dia a dia exigiam um perfeito domínio e controle dos impulsos e emoções, o lazer era o único momento em que os indivíduos poderiam se libertar dessas exigências.

O que significa dizer que um elemento do prazer é o sentimento agradável vivido pelo fato de se estar na companhia dos outros sem qualquer obrigação ou dever para com eles, para além daqueles que se têm voluntariamente. (Elias, 1992, p.179)

Já o sociólogo francês Jean Baudrillard (2011), em outra perspectiva, discute que o tempo após a jornada de trabalho não é livre, pois é regulado pelo sistema de produção, não sendo o lazer o gozo do tempo livre e, sim, consumo de tempo improdutivo. Nas palavras dele (2011, p.210): “Se bem que economicamente improdutivo, esse tempo inclui uma produção de valor – valor de distinção, valor estatutário, valor de prestígio”.

Mesmo entendendo esta visão de Elias (1992) de que o tempo de lazer é o momento liberto das exigências do trabalho formal, será considerada também a ideia de Baudrillard (2011), de que o tempo após a jornada de trabalho é regulado pelo sistema de produção, o que faz o indivíduo consumir a todo instante. Afinal, apesar do contexto ser o do ritmo de produção e consumo intensivo, o valor da televisão ainda está no fato de ser um meio capaz de gerar união na sociedade, conforme o sociólogo Dominique Wolton (1996) ressalta. Para ele, mesmo a sociedade dividida por classes econômicas, políticas e sociais, todos tem um assunto em comum: os programas televisivos. O que mostra que o mais importante não é necessariamente o que se vê, mas o fato de se falar sobre, sendo a televisão um objeto de “conversação”, em que “falamos entre nós e depois fora de casa. É um laço social indispensável numa sociedade onde os indivíduos ficam frequentemente isolados e, às vezes, solitários” (Wolton, 1996, p.16). Assim, pode-se entender o tempo da televisão como um momento em que o indivíduo cria laços

com outros telespectadores a partir dos conteúdos que consome através do aparelho televisivo ou de qualquer outro aparelho com programação televisiva.

Acompanhando-nos a todo instante, não é à toa que a televisão está presente em 96,5% dos lares brasileiros. Para Roger Silverstone (2003, p.3, tradução livre):

A televisão nos acompanha quando acordamos, quando tomamos nosso café da manhã, quando bebemos nosso chá e quando estamos bebendo em bares. A TV nos conforta quando estamos sozinhos. Ela nos ajuda a dormir. Nos dá prazer, nos entedia e até nos desafia algumas vezes. Ela nos possibilita oportunidades de ser ao mesmo tempo sociáveis e solitários.

A televisão pode estar com o indivíduo em todos os momentos, conforme o pensamento acima de Silverstone. Afinal, a programação televisiva é pensada para cada etapa do dia do indivíduo, atendendo desde os programas matutinos de culinária, notícias em tempo real sobre trânsito até o boa noite do jornal noturno e as novelas, séries e filmes que fecham o dia. Com a internet e novas formas de assistir aos conteúdos televisivos, o indivíduo perde essa rotina da grade televisiva, mas permanece de alguma forma conectado às produções televisuais, não mais ficando limitado ao aparelho televisivo, podendo assistir aos programas através de outros dispositivos.

A televisão conectada à internet está em expansão, tanto que em 2016, 7,7% dos domicílios brasileiros tinham o dispositivo com acesso à internet, número que subiu para 10,6% em 2017 (IBGE, 2018a). Se compararmos o número com o de demais aparelhos tecnológicos, seguindo as informações da mesma pesquisa do IBGE, veremos que o percentual de domicílios com celular com internet cresceu de 60,3% para 69%. O percentual de domicílios com microcomputadores (desktop e notebooks) sendo usados para acesso à internet caiu de 40,1% para 38,8%, enquanto o de *tablets* caiu de 12,1% para 10,5%.

Percebe-se um aumento no número de televisões com acesso à internet no período 2016-2017, diferentemente do número de desktops e notebooks com acesso à internet que vem em decrescente. Já o crescimento no uso de celular com internet mostra a importância da mobilidade valorizada pelo indivíduo “24/7”, expressão usada por Jonathan Crary (2016). Na mesma linha de Baudrillard (2011), Crary defende que na contemporaneidade não existe tempo livre, pois o controle está em toda a parte, fazendo o indivíduo produzir 24 horas durante 7 dias na semana, não permitindo brecha para o acaso, tendo o sono como a única barreira para esse sistema de produção ininterrupto. Todos têm dispositivos móveis

para estar em todos os lugares, se comunicando com quem quiser e obtendo informações a todo instante, isso é consumindo e produzindo conteúdo a qualquer hora e em qualquer lugar.

É este contexto que permite a acessibilidade ao *streaming* e às diferentes formas de *download*, trazendo uma mudança nos hábitos de consumo da população. Arlindo Machado (2000, p.88) diz que:

Os profissionais de televisão e do audiovisual em geral vivem um momento de estupefação, desafio e necessidade de riscos em direção a alguma coisa que ainda não se sabe bem o que poderá vir a ser. Vamos viver um período de experimentação de novos modelos de televisão, onde alguns vingarão e outros provavelmente fracassarão. Tudo indica que estamos vivendo o fim de um modelo de televisão e o surgimento de experiências ainda não muito nítidas, mas suficientemente expressivas para demandar pesquisa e análise.

Conforme visto na transição da paleotelevisão para a neotelevisão, a televisão vem se transformando e, como o pensamento de Machado (2000), a cada época a televisão assume novos desafios para atender às novas demandas do telespectador, proporcionando novas experimentações de modelos televisivos ao consumidor. Ainda segundo os levantamentos recentes do IBGE (2018a), 81,8% dos brasileiros que estão conectados utilizam a internet para assistir a filmes, séries e vídeos, o que representa um aumento de 7,2% em relação a 2016.

Já o número de assinantes de televisão por assinatura vem diminuindo. De 2016 para 2017, a mesma pesquisa realizada pelo IBGE apontou que 1,5 milhões de brasileiros desistiram de assinar o serviço de televisão por assinatura. De uma população de 200 milhões de brasileiros, 96,5% possuem uma televisão em casa, mas apenas 32,8% mantém um serviço de TV a cabo, isso é, por assinatura. Para entender o que o telespectador está consumindo, pela primeira vez, o IBGE (2018b) estimou quais são as atividades mais populares na internet: 94,5% afirmam que se conectam para trocar mensagens por meio de aplicativos, como o WhatsApp. Assistir a vídeos em plataformas como YouTube e Netflix aparece na segunda colocação, com 76,4% das respostas, enquanto chamadas de voz e vídeo aparecem com 73,3% dos votos. Enviar e receber e-mails é o que menos se faz na internet brasileira – 69,3% afirmaram que usam esse serviço, que já foi, no passado, um dos principais motivos para se conectar à web.

Ao analisar os dados mencionados anteriormente, é possível perceber que a experiência televisiva ganha novas capacidades e se difunde por telas adicionais, como a de celulares, por exemplo. Com os serviços de *streaming*, além da possibilidade da quebra do fluxo tradicional televisivo, a oferta de conteúdos se torna mais vasta, o que gera maior segmentação do público e a consequente fragmentação da audiência televisiva, que se torna mais restrita e especializada. O pesquisador Arlindo Machado (2000) defende que a televisão é um dispositivo audiovisual “através do qual uma civilização pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e voos de sua imaginação” (Machado, 2000, p.11).

Já Jesús Martín-Barbero (1987, p.260) ao falar do papel da televisão explica:

Nenhum outro meio de comunicação tinha permitido o acesso a tanta variedade de experiências humanas, de países, de povos, de situações. Mas também nenhum outro jamais as controlou de tal modo que, em vez de implodir o etnocentrismo, terminasse por reforçá-lo. Ao conectar o espetáculo com a cotidianidade, o modelo hegemônico de televisão imbrica em seu próprio modo de operação um dispositivo paradoxal de controle das diferenças: uma aproximação ou familiarização que, explorando as semelhanças superficiais, acaba nos convencendo de que, se nos aproximarmos o bastante, até as mais “distantes” no espaço e no tempo, se parecem muito conosco; e um distanciamento ou exotização que converte o outro na estranheza mais radical e absoluta, sem qualquer relação conosco, sem sentido para o nosso mundo.

A abordagem de Barbero (1987) mostra a dimensão dos conteúdos televisivos de unir povos distantes, apresentando uma cultura a outra e permitindo que mesmo povos distantes consigam assistir a mesma programação. Ao mesmo tempo, Barbero (1987) aborda o fato do poder televisivo de ser o difusor do etnocentrismo, isto é, de divulgar de forma enfática modelos hegemônicos de uma determinada cultura sobre as demais, privilegiando programas de uma determinada sociedade em detrimento de outras. Nesse sentido, Pierre Bourdieu (1997) enfatiza que a televisão se torna responsável por ditar o que têm ou não importância em uma visão incompleta e parcial da realidade, ocultando e mostrando o que achar melhor em nome da audiência. A partir dessa ideia de se fazer ver e crer, confirmando uma visão de mundo, que Bourdieu (1997) vai trazer o conceito de “poder simbólico”, um poder invisível que requer uma cumplicidade tanto dos que estão a ele submetidos quanto dos que dele fazem uso.

Nessa perspectiva, o sociólogo Wolton (2007, p.19) defende que “não há televisão sem uma concepção implícita ou explícita de seu papel na sociedade”, ou seja, podemos entender que ela carrega consigo uma ideologia feita a partir de escolhas políticas e estéticas. Contudo, para Wolton, apesar das ideologias do mercado televisivo, o aparelho é tanto o principal meio de informação quanto de divertimento para o público, oferecendo um laço social e um fator de identidade nacional em um mundo cada vez mais aberto. Percebe-se que, como Barbero (1987), Wolton (2007) também traz a ideia de que a televisão é capaz de unir as sociedades, mesmo as mais distantes, que são formadas por culturas, etnias, classes sociais, econômicas, ou políticas diferentes, afinal, todos estarão falando sobre as mesmas coisas. Para Raymond Williams (2016), toda tecnologia é buscada e concebida para determinados propósitos, sendo afetada não só pela sociedade que a desenvolveu, mas também por usos e efeitos oriundos da ação de outros grupos sociais, que também têm suas próprias intenções.

A adesão à televisão com internet deu suporte ao vídeo *on demand*.⁶ Com a facilidade da internet e da televisão em diferentes suportes ocorre não só uma maior disseminação de conteúdo como também a construção de laços sociais dos telespectadores que se faz por meio de redes sociais, comentando e discutindo em páginas especializadas em determinados conteúdos televisivos, como é o caso das páginas da Netflix no Facebook e Twitter e nas páginas criadas pela empresa para cada série ou filme exibido. É uma nova forma de ver televisão, diferentemente do que Raymond Williams (2016) exemplifica quando fala do surgimento da televisão no lar familiar, que buscava levar informações de fora para abastecer o ambiente privado da família, como vimos na era da paleotelevisão explicada por Eco (1985).

Este cenário de necessidade de abastecimento do ambiente privado foi explorado no drama moderno através de personagens angustiados e incompletos em seus lares, que ficavam apreensivos nas janelas esperando por mensagens que lhes permitiriam apreender tendências que influenciariam suas vidas. Renato Cordeiro Gomes (2012) analisa a representação da cidade moderna fixada, no século XIX, por duas imagens: a da rua e a da janela, destacando duas obras que refletem essa

⁶ Solução que transmite conteúdo via *streaming* e oferece um armazém de vídeos sob demanda (significado em português), possibilitando que o telespectador escolha o que quer assistir e quando quer assistir, não ficando limitado à grade televisiva (Ladeira, 2016).

ideia, são elas: *A janela de esquina do meu primo* (1822), de A.T. Hoffmann, e *O homem da multidão* (1840), de Edgar Allan Poe.

No conto de Hoffmann, um escritor que perdera os movimentos das pernas se encontra solitário na janela com vista para a cidade. Impossibilitado de andar, ele tudo vê, mas não participa, vendo a cidade como um espetáculo, um “teatro do cotidiano cujo enredo vai se compondo como mosaico” (Gomes, 2012, p.4). O escritor-observador usa um binóculo para olhar, recortar e aproximar as cenas. A sensibilidade despertada no escritor leva-o a ensinar o narrador do conto a arte de ver. No cinema, o filme *Janela indiscreta* (1954), de Hitchcock, baseado no conto *It hard to be murder* (1942), de Cornell Woolrich, traz a história de um fotógrafo que, ao quebrar a perna enquanto trabalhava, se vê obrigado a ficar confinado em seu apartamento. Como forma de lazer, ele passa a acompanhar a vida dos vizinhos através de um binóculo e, com isso, começa a suspeitar de um assassinato.

Na mesma linha de Hoffmann, Edgar Allan Poe escreve seu conto *O homem da multidão* (1840), em que o narrador, sentado em um café, em Londres, observa a multidão, classificando por tipos os indivíduos que passam até que um homem decrépito com 65 anos chama sua atenção. Diferentemente dos protagonistas impossibilitados de andar (Hoffmann, 1822; Hitchcock, 1954), o narrador de Poe decide sair do café para seguir o homem no meio da multidão londrina, tendo a rua como cenário.

A deambulação pela rua permite a construir a figura do *flaneur*, que em seu deslocamento fornece os traços para fixar a outra matriz relativa à representação da cidade moderna, por sua vez associada à questão do ver, de andar pelo espaço público e da legibilidade da cidade, enigma a ser decifrado.

Poe associa o segredo de uma intimidade e o espaço público, a rua que funciona como um palco que oferece um espetáculo ao espectador, aquele que, colocando-se em um determinado lugar, vê o espetáculo e é capaz de voltar-se para o *speculandus* – com a acepção de especular, investigar, examinar, vigiar, observar. (Gomes, 2012, p.8)

Dessa forma, também podemos entender o surgimento da televisão como um meio pelo qual o telespectador assiste ao que acontece do lado de fora de sua casa. Williams (2016) defende que novas necessidades sociais acompanhadas de certas pressões e limites, sobretudo interesses de grandes corporações, trouxeram suas tecnologias correspondentes. Usando o exemplo da janela de Hoffmann

(1822), Newton Guimarães Cannito (2009) enxerga a televisão como uma janela, através da qual o telespectador observa o mundo:

Assim como cada janela pode mostrar um pedaço do mundo específico e diferente, também canais e programas são distintos e mostram narrativas ou jogos diversos. Assim como se pode fechar e abrir a janela, pode-se ligar e desligar a TV. Mas no momento em que se decide olhar por ela, o interesse é de apenas observar, (...) apenas ver. (Cannito, 2009, p.42)

Na citação acima de Cannito (2009), percebe-se a ênfase na função do telespectador de observar o que se passa do outro lado da janela, podendo ligar ou desligar a televisão assim como se abre ou fecha uma janela. A televisão também pode ser entendida como um “limite entre um dentro e um fora, indicando um lugar de não permanência” (Gomes, 2012, p.8). Ao analisar o teatro de Arthur Azevedo e a pintura de panoramas de Victor Meirelles, Tatiana Siciliano (2014) explica como o espaço urbano é enquadrado na pintura que é inserida na revista de ano. A autora defende que as artes direcionam a visão do espectador para o que consideram merecedor de ser percebido e admirado, tendo, assim, um papel importante no que ela chama de “pedagogia do olhar”. Nas palavras de Tatiana Siciliano (2014, p.2015):

A visualidade passa a ser, assim, a base do teatro de revista, como também a capacidade de transformar o espectador em partícipe da experiência, através da sensação de deslocamento, seja geográfico ou no tempo. É um passeio pela cidade e pelos escaninhos da memória recente, realizadas com o espectador parado, mas que se movimenta com a imaginação, a partir do olhar. E o mundo exterior parece caber na janela pictórica do palco, no espaço que se encontra visível ao olhar do espectador.

Hoje em dia, inclusive, o ato de ver televisão pode ser praticado de qualquer lugar através de janelas distintas, que direcionam o olhar do telespectador em movimento para o que consideram merecedor de ser percebido. Como a janela de Hoffmann (1822), a televisão também se revela como

um não-lugar, na acepção de Marc Augé, lugar não identitário, de onde o observador se deixa dominar pela "emoção inédita", provocada pelas "ondas de passantes" e absorve-se na contemplação da cena exterior da multidão que passa no palco da rua. Quando a noite avança, progride o interesse pela cena, e a iluminação artificial leva-o ao exame das faces individuais e dos grupos de passantes que desfilam com rapidez diante de sua janela. Observa, especula, examina, analisa, agrupa, classifica, hierarquiza, ordena o que contempla do espetáculo da rua. (Gomes, 2012, p.8)

Nessa linha, Crary (2012) defende que a modernização criou constantemente novas necessidades no indivíduo, novas maneiras de consumo e novos modos de produzir. Ao longo do século XIX, o indivíduo-observador conviveu em espaços urbanos fragmentados e desconhecidos, a aceleração do tempo e do espaço, através das viagens de trem, do telégrafo, da produção industrial e dos fluxos constantes de informação tipográfica e visual. Com isso, “a identidade discursiva do observador, como objeto de reflexão filosófica e de estudo empírico, passou por uma renovação” (Crary, 2012, p.19-20). É então, na mídia de massa, isto é, na televisão, que o indivíduo encontra seu suporte, pois as programações televisivas passam a ditar essa nova identidade do e para o indivíduo. Mas, as mudanças iniciadas no século XIX não pararam de ocorrer e, hoje, o sujeito se divide entre as diversas telas, em um acúmulo de atividades, como observar, interagir, comentar, compartilhar. Se antes, no século XIX, a janela e a rua funcionavam como meio através do qual o sujeito via um pedaço do mundo; ao longo do século XX, foram as telas televisivas o principal canal de abertura do indivíduo para o mundo.

Letícia Capanema (2008) traz a ideia da “televisão tradicional” confrontando-se com o que chama de “híbridos interativos”, em que a convergência digital abre espaço para um novo modelo de comunicação audiovisual.

O fato é que temos um modelo televisivo ainda predominante – a televisão massiva – que habita a videosfera junto a outros modelos, como a televisão por assinatura e as novas mídias. Essa realidade abre espaço para outra espécie de televisão – um modelo híbrido e de transmissão digital, denominado por autores mais radicais de pós-televisão. (Capanema, 2008, p.196)

Para Capanema (2008), essa “era pós-televisão” nos revela mais um momento em que ocorrem adaptações nas práticas, linguagens e plataformas audiovisuais do que necessariamente um fim televisivo. Com a internet, a televisão é capaz de expandir a difusão dos conteúdos que veicula, mas, ao mesmo tempo, fica refém da lógica dos serviços de vídeo *on demand*, o que traz como consequência para as emissoras a dificuldade em manter nos antigos termos a vinculação entre conteúdo, horário de programação e audiência, o tripé que sustentava a televisão tradicional.

Cada vez mais uma mesma obra pode ser vista de várias formas, em várias interfaces. Dizer que uma interface é mais “limitada” que a outra não passa de um

ponto de vista pessoal ou de um preconceito estético. Cada interface oferece ao público diferentes possibilidades para a recepção de uma mesma obra. (Cannito, 2009, p.135)

Seguindo Cannito (2009), com o surgimento da televisão nos anos 1950, novas formas apareceram, como o drama-documentário, com uma ilusão de desintermediação entre real e ficção. Atividades dramáticas ganharam mais atenção do público através de novelas e seriados, fazendo com que a intensidade do drama condicionasse ideias e comportamentos (Palácio, 2019). Para Williams (2016), a televisão é capaz de misturar elementos que antes eram apresentados separadamente, por exemplo, o livro que tratava de um único assunto em sequência lógica, uma peça de teatro que seguia as limitações do espaço e do tempo. Com o fluxo televisivo, tem-se também alterações na noção de intervalo, que passa a ser o momento conveniente para o anunciante e não o ideal para o espectador. O importante, segundo ele, é manter a audiência, garantir a atenção e direcionar a opinião a partir de um fluxo aparentemente desordenado, mas que possui como fio condutor uma estrutura de sentimento estabelecida.

Com a internet, o fluxo televisivo se transforma em uma nova experiência social: “essa tendência geral em direção a um aumento de variações e hibridações nas comunicações públicas faz parte evidentemente de uma experiência social como um todo” (Williams, 2016, p.33). Afinal, a entrada de um número cada vez maior de dispositivos, capazes de oferecer ao indivíduo maior controle no consumo televisivo, tem quebrado o fluxo, que era a característica fundamental do meio.

Nos anos 1970, a sociedade acompanhou as soluções institucionais que moldariam os novos modelos de televisão: a televisão a cabo, as transmissões via satélite, o videocassete. Hoje, as disputas mercadológicas estão em torno da convergência digital, definindo até que ponto o novo modelo de comunicação servirá aos propósitos de democratização da informação e da cultura, indo além, empresas como Google direcionam escolhas a partir de algoritmos.

No próximo tópico, entraremos no contexto da convergência midiática, que tem alterado as relações sociais, transformando um indivíduo que antes era mais passivo, em um indivíduo cada vez mais ativo e até produtor de conteúdo. A televisão, neste contexto, ainda se coloca como o veículo de comunicação capaz de

informar e entreter diversas pessoas simultaneamente, além de permitir que o próprio indivíduo escolha o que e quando vai assistir. Aliada ao poder de dispositivos móveis, oriundos do desenvolvimento da web 2.0,⁷ a televisão leva ao indivíduo possibilidades de interação amplificadas com todas as ferramentas disponíveis em computadores, celulares. Uma dessas possibilidades é a Netflix, como visto anteriormente, que é a segunda colocada na pesquisa sobre o que mais os brasileiros consomem na internet.

2.1. Netflix no contexto da convergência midiática

Todos os artefatos do homem – linguagem, lei, ideia, hipóteses, ferramentas, roupas, computadores – são extensões do corpo ou mente humana.
McLuhan, 1988, p.93, tradução livre.⁸

O teórico canadense Marshall McLuhan (1988) ao propor a teoria sobre as Leis da Mídia, apresenta a tétrede dos efeitos midiáticos, mostrando como uma nova tecnologia afeta a rede social a qual se insere. Conforme a epígrafe, para o teórico, os artefatos tecnológicos são como extensões do corpo humano, atuando como órgãos que potencializam determinadas funções. Contudo, McLuhan (1988) também mostra que, ao mesmo tempo que as tecnologias funcionam como uma extensão, elas também amputam certas atividades do ser humano, já que medeiam o indivíduo no ambiente.

Assim, uma tecnologia pode promover, recuperar, reverter ou obsolescer outra. O termo “ecologia da mídia” foi cunhado pelo pesquisador norte-americano Neil Postman, defendendo que cada tecnologia carrega consigo uma filosofia que expressa o modo com que os indivíduos codificam o mundo: “um meio é uma tecnologia em que uma cultura cresce; ou seja, ele dá forma à política, organização

⁷ “Web 2.0 é um termo usado para designar uma segunda geração de comunidades e serviços oferecidos na internet, tendo como conceito a Web e através de aplicativos baseados em redes sociais e tecnologia da informação. Web 2.0 foi criada em 2004 pela empresa americana O'Reilly Media”. Fonte: Dicionário online de significados. Disponível em: <https://bit.ly/2T2eMJU> Acessado em: 13/02/2019

⁸ Texto extraído do original: “*All of man's artefacts – whether language, or laws, or ideas and hypotheses, or tools, or clothing, or computers – are extensions of the physical human body or the mind*”. (McLuhan, 1988, p.93).

social e modos de pensar de uma cultura” (Postman, 2000, p.10). É dessa forma que a ecologia das mídias percebe como as tecnologias afetam a percepção, as sensações, os valores do indivíduo ou de uma sociedade.

É nesse sentido que podemos estudar a Netflix,⁹ uma plataforma de distribuição de séries, filmes, via *streaming*, que proporciona o consumo audiovisual não linear e multiplataforma – fidelizando os telespectadores diante de diversas plataformas digitais (*tablet*, celular, notebook). Usando os termos de McLuhan (1988), a Netflix como uma nova tecnologia pode obsolescer algumas características da “televisão tradicional”, como a grade televisiva, porém, também recupera alguns formatos produzidos para a televisão e intensifica a flexibilidade e o acesso. Não defendemos, como já dito anteriormente, o fim da televisão, mas sua transformação devido ao surgimento de novas tecnologias.

Falando em transformações, a empresa Netflix também se transformou. Sua história começa em abril de 1998, quando a companhia nascia como uma locadora de filmes, funcionando como uma operação de compra e aluguel de DVDs restrita aos EUA, oferecendo seu acervo via internet, com posterior envio/retorno pelo correio. Já em 2001, a empresa revela seu interesse em transmitir via web e de se tornar um produtor de conteúdo. Sua grande virada ocorre em 2007, ano em que inaugura de fato seu serviço de difusão por internet. Em 2016, a Netflix – como uma presença considerada de grande porte nos Estados Unidos – expandiu seu serviço de *streaming* de vídeo on-line para 130 novos países, adicionando mais de 12 milhões de assinantes em nove meses e totalizando 87 milhões (Barker e Wiatrowski, 2017, p.21).

No Brasil, sua estreia ocorreu em 2011 tendo de encarar duas barreiras postuladas pela imprensa: uma comportamental, já que brasileiros assim como demais latinos não se acostumariam a pagar por conteúdo tanto quanto os americanos e canadenses – no lançamento da plataforma, o valor cobrado pelo serviço de *streaming* seria equivalente a US\$ 60 para um americano; e a outra barreira seria tecnológica, em que a banda larga só atingia 15 milhões de usuários

⁹ Há outras plataformas de *streaming* como: Amazon Prime Video (2012), HBO Go (2010), Globo Play (2015), Hulu (2007, não disponível para o Brasil). Nesta pesquisa, trabalharemos com produções Netflix, já que é considerado o serviço de *streaming* pioneiro e, no momento da pesquisa inicial, a Netflix era o serviço de *streaming* com maior número de assinantes.

com velocidade média de conexão inferior a 2 megabytes por segundo, o que poderia ser prejudicial ao serviço de *streaming*, quando comparado com os EUA, que no mesmo ano passava de 80 milhões de conexões de banda larga (Saccomori, 2016, p.58).

Contudo, a Netflix também aparecia como uma alternativa aos consumidores contrários à pirataria (Gallas, 2015). Afinal, em 2013, 63% dos americanos usavam algum serviço de vídeo por *streaming* (Saccomori, 2016, p.59). Apesar das barreiras mencionadas, a Netflix instalou-se no Brasil em 2011 como um serviço de *streaming* e, em 2019, contava com 8 milhões de assinantes brasileiros, número que deixa o país em terceiro maior mercado da Netflix, atrás apenas de Estados Unidos e Reino Unido (Oliveira, 2019).

Incentivando os espectadores a optar pelo *streaming* ao invés da pirataria, a Netflix fez uma brincadeira ao postar um vídeo em suas páginas nas redes sociais na véspera da estreia da série *Better Call Saul* (2015), já que para o Brasil os episódios eram disponibilizados um dia após a estreia americana, com o protagonista Saul (interpretado pelo ator Bob Odenkirk) falando em português: “Desculpe estar um pouco atrasado. *As you can see*, estou aprendendo português. *I see you soon*, breve. *So, no illegal activities while you wait*. No cadeia, *right?*”. A postagem teve mais de 200 mil visualizações em menos de 24 horas (Castellano, 2015, p.9) e, através da estratégia em aproximar o personagem do usuário brasileiro, a Netflix reforçou sua intenção e seus valores em ir contra a pirataria e incentivar o telespectador a buscar a legalidade.

Como um serviço de *streaming*, a Netflix faz uma interação entre a mídia tradicional (televisão) e a alternativa (internet), participando assim da convergência midiática, termo de Henry Jenkins (2009), que vai além da questão tecnológica. Por convergência, Jenkins (2009, p.29) refere-se ao

fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando.

Dessa forma, é possível trabalhar as mensagens audiovisuais de forma simultânea em diversas mídias e plataformas pois, o telespectador pode assistir a uma série ou um filme da Netflix na televisão, no *smartphone*, no notebook ou no *tablete*. Também pode interagir nas páginas das séries nas redes sociais, afinal, para cada produto a empresa cria uma página específica, além da divulgação em sua própria página. Para Jenkins, (2009, p.41):

A convergência das mídias é mais do que apenas uma mudança tecnológica. A convergência altera a relação entre tecnologias existentes, indústrias, mercados, gêneros e públicos. A convergência altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento.

Jenkins reforça a ideia de que a convergência é algo anterior à tecnologia, maior do que apenas a junção de mídias por aparelhos cada vez mais sofisticados, não sendo a máquina que determina o comportamento humano. Para ele, “a convergência ocorre dentro dos cérebros dos consumidores individuais e em suas interações sociais com outros” (p.30), ou seja, é algo que faz parte da vida cotidiana e afeta diretamente as relações entre os indivíduos.

Com a Netflix participando deste contexto da convergência midiática, o telespectador ganha flexibilidade de acesso ao conteúdo, pois fica a critério do público escolher qual produção irá assistir e em qual momento, tornando obsoleto o modelo tradicional da televisão com grade pronta de programação. Em 1950, o austríaco Nikola Tesla inventa o controle remoto. A criação de Tesla ajudou o telespectador a *zapear* pelas emissoras televisivas ao mesmo tempo que obrigou essas emissoras a reverem seu formato de programação com o objetivo de fisgar rapidamente a atenção do público entre um *zapping* e outro. O dispositivo também representou um grande passo para interatividade na plataforma.

André Lemos (2008) fala sobre quatro níveis¹⁰ da interação televisiva: o Nível 1 proporcionou ao telespectador certa autonomia, pois além do *zapping* pelo controle remoto, com a chegada do vídeo cassete, em 1971, o fazer televisivo também foi alterado. O aparelho permitiu que o telespectador assistisse ao seu programa favorito na hora que bem entendesse e contribuiu para a interação de Nível 2, em que equipamentos como o VCR (gravador de videocassete), câmeras

¹⁰ No nível 0 a interatividade da TV em preto e branco se limita à ação de ligar ou desligar o aparelho e controlar o volume, brilho ou contraste (Lemos, 2008).

portáteis e os consoles de vídeo game fizeram com que o sujeito estabelecesse uma temporalidade própria e independente do fluxo, proporcionando desde então o consumo da televisão no momento que desejasse, sem precisar seguir o horário oficial da exibição e podendo, inclusive, armazenar seus próprios conteúdos televisivos, como um arquivo (Lotz, 2007, p.13).

Com a popularização da internet, que modificou desde a distribuição dos conteúdos até a estrutura mercadológica da indústria, o telespectador pode participar do fazer televisivo por meio de e-mail, por exemplo, caracterizando o Nível 3 da interatividade. O Nível 4 representa o momento em que as plataformas de vídeo *on demand* (VOD) propiciaram a fragmentação e a individualização da experiência televisiva. O público pode não só personalizar o conteúdo, como também decidir quando, como e onde irá assistir aos programas. Lemos (2008) defende que o Nível 4 surge possibilitando a participação, via telemática (transmissão de longa distância de informação computadorizada), ao conteúdo informativo das emissões em tempo real.

Ao ser transposto para as plataformas de VOD, o conteúdo audiovisual ganha possibilidades que interferem diretamente nas formas de distribuição e consumo. Além disso, na internet, o conteúdo é armazenado em determinado provedor e só aparece quando é demandado pelo usuário (Cannito, 2009), sendo assim, os serviços de *streaming* podem ser considerados exemplos de distribuição de conteúdo televisivo do tipo arquivo, sem a ocupação de um espaço físico como na época dos videocassetes e DVDs. Com a chegada do *streaming*, a televisão pode ser entendida como uma mídia híbrida (Capanema, 2008; Castellano e Meimaridis, 2017a), funcionando entre o fluxo e o arquivo, o que caracteriza essa mudança na relação da televisão com a temporalidade e com o compartilhamento. Como visto até agora, a televisão não passa apenas por uma fase de transformação, ela é constantemente transformada. O serviço de *streaming* é mais uma tecnologia que reatualiza práticas televisivas, aperfeiçoando algumas de suas características que não são novas e alterando a maneira de produzir, distribuir e consumir televisão.

Ao ter a oportunidade de criar a sua própria programação e assisti-la quando e onde bem entender, o sujeito midiático contemporâneo ganha mais autonomia e se desprende do fluxo televisivo (Capanema, 2008). A conexão permanente e a

popularização de dispositivos móveis aproximaram as duas mídias (televisão e internet) numa experiência distinta, que demonstra o modo multitarefa de ver televisão. Cada vez mais pessoas no mundo inteiro estão assistindo à televisão com uma segunda tela em mãos e conectadas às redes, o que permite estender a conversa da sala de estar para qualquer outro lugar: “Agora o telespectador divide sua atenção com a internet e muitas vezes através das redes sociais discute o que está vendo na primeira tela” (Finger e Souza, 2012, p.376).

Como defendem Aubert e Haroche (2013, p.39), vive-se a sociedade da exibição, em que não basta acompanhar as informações em diferentes telas, é preciso mostrar-se, “ser visto para existir e para contar”. Ao compartilhar opiniões, o indivíduo apresenta seu posicionamento sobre o que assiste e passa a ser “considerado, apreciado, julgado pela quantidade de signos, de textos e de imagens que ele produz, incitado a ostentá-los incessantemente” (p.49). Para Aubert e Haroche (2013, p.34):

Os objetos e o mundo inteiro são produtos e só existem em virtude da imagem (cartaz, foto, filme) e da tela que os torna visíveis, se libertando assim das referências tradicionais em que estavam a fala, a escrita, a ação que trabalhavam a realidade e davam sentido à existência.

Assim, surgem “novos espectadores cujo repertório está sendo formado por uma tela conectada, cujos *hiperlinks* apontam para um ambiente multitarefas perante o qual redimensionamos nossa atenção e nossas funções espectatoriais” (Vieira, 2013, p.9). Para Castells (1999), o novo sistema de comunicação – que lida com a sociedade em rede – passa por mudanças na forma como a mídia lida com o tempo e o espaço, já que “passado, presente e futuro podem ser programados para interagir entre si na mesma mensagem” (Castells, 1999, p.413), não havendo mais fronteiras espaciais e temporais.

O usuário anda conectado 24/7, isto é, 24 horas por dia durante sete dias na semana, não permitindo uma brecha, uma pausa na produção e no consumo, conforme Crary (2016). Ele “precisa” da internet em seus dispositivos a todo instante, seja para produzir conteúdo ou para consumir ou mesmo para consumir enquanto produz. O autor discute como as novas tecnologias, a ciência e o mercado são determinantes para a transfiguração da relação do indivíduo com o tempo, com o próprio corpo e com outros indivíduos.

Para Crary (2016), as experiências humanas estão funcionando cada vez mais à revelia da temporalidade dos sistemas 24/7 manifestadas através da hiperconexão, em que o indivíduo vive o “congelamento do presente”. Essa dinâmica acontece com a ascensão do capitalismo, em que há a ideia de progresso e de desenvolvimento, o futuro não é mais associado a uma estabilidade, como era na sociedade disciplinar discutida por Foucault (1988). O sujeito vive o presente sem perspectiva do amanhã, pois a ciência tem a pretensão de controlar todos os acasos. No século XXI, o indivíduo é responsável pela própria performance que depende do olhar do outro, então, a subjetividade se constrói na visibilidade da conexão. As redes sociais viram uma curadoria do eu, em que se constrói a própria narrativa.

Conectados 24 horas por dia, os indivíduos encontram no sono a única barreira contra os sistemas capitalistas, pois o tempo do sono ainda é o único momento em que o indivíduo não é capaz de produzir, não sendo possível capitalizar o sono. Mesmo assim, a ciência já estuda formas de combater o sono para tornar o indivíduo ainda mais produtivo, “sem tempo a perder”. Afinal, enquanto o indivíduo dorme, as atividades e o consumo global estão acontecendo. Crary (2016) explica que há a ascensão do mercado “ditando as regras do jogo” e, junto dele, a ciência e a mídia sustentam esse sistema de produção e consumo, enfatizando em todas as esferas a importância de ser ou parecer ser produtivo, bem-informado, bem-sucedido.

O indivíduo com dispositivos móveis está em todo lugar e ao mesmo tempo não está em lugar nenhum; está com todo mundo e não está com ninguém. Crary (2016) defende que a sociedade se transforma e os meios de comunicação também se modificam de acordo com a lógica do mercado, da ciência e da mídia. É nesse contexto de hiperconexão com produção e consumo acelerados 24 horas por dia que surgem os serviços de *streaming* e os dispositivos capazes de integrar tecnologias e mídias.

É a partir da convergência de mídias (TV e internet, principalmente) que o usuário deixa cada vez mais rastros de todas as suas atividades midiáticas. Ao trabalhar com algoritmos de recomendação, a Netflix consegue seguir as “pistas” deixadas pelos usuários, ao coletar os registros de informações de cada usuário (os

produtos mais vistos/consumidos, o tempo de permanência em cada filme ou série, por quais atores/atrizes mais pesquisou etc.), mapeando o comportamento do usuário na plataforma para fornecer uma experiência maior de interação entre telespectador e tecnologia.

Até bem pouco tempo atrás, as pessoas buscavam indicações de filmes e livros em seu próprio círculo de amizades, o que exigia um encontro pessoal, ou via e-mail, ou por telefone para realizar tal troca. No ambiente on-line, essas trocas são facilitadas e expandidas a partir das redes sociais, *sites*, *blogs*. É neste contexto que a Netflix oferece seus serviços, começando com a organização do catálogo em categorias, subcategorias, gêneros, todos pautados por um sistema de tags – etiquetas que classificam o conteúdo disponível no catálogo e contém informações como: ano de produção, prêmios, atores, diretores, roteiristas, se é adaptação de livro. Ao todo são mais de 100 campos usados para especificar esses conteúdos, o que permite também que o usuário faça uma busca mais específica no catálogo com maiores chances de achar exatamente o que deseja. Após o mapeamento do perfil dos consumidores, o sistema da Netflix cruza as informações e gera as recomendações personalizadas para cada um dos assinantes.

Com tantas informações em mãos, é possível desenvolver conteúdos de acordo com as preferências do público, e é isso que a Netflix começou a fazer a partir de 2012, quando produziu novos episódios da série norueguesa *Lilyhammer* – coproduzida pela emissora norueguesa NRK1. Os oito primeiros episódios foram exclusivos para a Noruega e, posteriormente, a Netflix disponibilizou toda temporada de uma só vez para todos os assinantes.

No ano seguinte, foi a vez de lançar *House of Cards* (2013). A trama é protagonizada por Kevin Spacey que interpreta Francis Underwood, líder do partido majoritário da câmara dos deputados. A trama tem como principal arco narrativo os bastidores do Congresso americano. De acordo com a comunicóloga italiana Margherita Acierio (2012), a série totalmente original Netflix é o resultado das escolhas dos assinantes da plataforma, pois os dados analisados mostravam que os mesmos usuários que gostavam de produção original da BBC eram aqueles que acessavam os filmes protagonizados por Kevin Spacey. Outro ponto indicado pelos algoritmos era a predileção do público por séries dramáticas e longas dirigidos por

David Fincher. A primeira temporada de *House of Cards* (2013) bateu recorde de visualização e conquistou o posto de programa mais assistido na plataforma (Inside TV, 2013).

Assim como a localização e a disposição dos produtos de empresas de varejo em prateleiras físicas são importantes, para Carlos Gomez-Urbe, um dos engenheiros de algoritmos da Netflix, “quanto mais próximo da primeira posição em uma fila um título está, mais provável vai ser assistido. Quanto mais alto na página de uma linha ele está, mais provável que vai gerar a ação de dar um play” (Vanderbilt, 2013). A disposição no catálogo Netflix começa com vídeos apresentados em fileiras horizontais, em que cada linha tem um título que transmite a conexão entre as produções desse grupo, por exemplo: “crimes”, “dramas”, “porque você assistiu a tal série” etc.

Percebendo que os aparatos tecnológicos estão cada vez mais pautando as escolhas dos usuários, João Martins Ladeira (2016) levanta a questão da “administração dos afetos” e da produção de cultura por meio da “segmentação radical”:

A partir de mecanismos desempenhando tarefas diversas mediante escolhas executadas como decisões programadas, este software administra simulações impossíveis sem tais técnicas. A sua habilidade de processar atos, então, associa-se a uma questão fundamental para a operacionalização do informacionalismo: a administração destes afetos. Neste cenário, expectativa radical se torna estruturar uma lógica de consumo por demanda, no projeto de, imagina-se delimitar com precisão variados fluxos de desejos, de vontades, de expectativas. No limite, se tornaria possível modular uma sociedade na qual esta flexibilidade desempenharia o papel outrora cumprido pela demanda ordenada através da produção em larga escala. Não mais estruturada através da massificação, se produziria cultura por meio de segmentação radical. (Ladeira, 2016, p.50)

Neste trecho acima, percebe-se que, com as tecnologias utilizadas pelo *streaming*, é possível fazer a segmentação, diferenciando-se do modelo de massificação do *broadcast*,¹¹ pois vivemos em uma era em que é possível iniciar os trabalhos de produção televisiva após perceber as decisões dos indivíduos. Retomando o pensamento de McLuhan (1988), a obsolescência não era o fim, era apenas o início de uma nova tecnologia. Com a convergência midiática, tem-se o

¹¹ Método de transferência de informações, dados, para todos os receptores ao mesmo tempo, diferenciando-se da ideia de comunicação com cada receptor individualmente.

poder de controlar a própria programação e, ao lançar de uma só vez os episódios de suas produções originais, a Netflix proporciona ao telespectador assistir à temporada completa em apenas um dia, caso assim deseje. Com isso, um novo hábito tem crescido entre os fãs da Netflix, o chamado *binge-watching* (cf. Saccomori, 2016), em que telespectadores assistem em sequência a todos os episódios de uma série, não mais seguindo a grade televisiva que regulava o tempo do indivíduo em cada programação.

Muito do que parece ser uma novidade trazida pelo serviço de *streaming* pode ser entendida como uma prática já existente, reatualizada. O *binge-watching* é um desses casos. Durante a década de 1970, os canais de televisão começaram a propor maratonas televisivas e até os dias atuais canais de filmes como Telecine e a própria HBO disponibilizam dias inteiros de filmes de um mesmo ator ou séries de filmes como *Harry Potter* (2001-2011) em sequência. Mais novo que o *binge-watching* é a sua forma mais intensa, denominada *binge-racing* (Media Netflix, 2017), em que os telespectadores disputam para serem os primeiros a consumir uma série assim que é disponibilizada pelo serviço de *streaming*.

A prática do *binge-watching* não é nova, mas, com a facilidade que a Netflix proporciona, a experiência tem sido impulsionada. A partir de estudos sobre os hábitos de seus próprios assinantes, a empresa identificou que 61% preferem consumir vários episódios de uma mesma série em sequência (Fallon, 2014). Uma pesquisa do Instituto Harris Interactive aponta que 73% dos entrevistados se qualificam como *binge-watching* (West, 2013).

Ao observar os comentários de internautas na página da Netflix no Facebook, percebe-se que muitos telespectadores combinam de fazer maratonas em grupo, o que mostra mais uma forma de interação e de vínculo social, já que muitos ficam um dia inteiro juntos em frente ao aparelho televisivo conectado à Netflix maratonando alguma série e comentando em redes sociais.

Com essas novas características no modo de assistir, uma nova forma de sociabilidade também surge para o indivíduo 24/7. Se o telespectador precisava esperar até o dia seguinte, no momento do café no trabalho, no encontro com amigos, para conversar sobre os episódios assistidos na noite anterior, prática

chamada de *water cooler effect* (conversa de bebedouro) por Lotz (2007) e Mittell (2010); agora, temos os *binge-viewers* ou mesmo *binge-watchers*, que escolhem a programação que desejam maratona e despendem horas de seu tempo a essa atividade, ao mesmo tempo que estão presentes em suas redes sociais para comentar, criticar ou mesmo deixar algum *spoiler*.¹² O indivíduo não precisa esperar até o dia seguinte para se comunicar com o outro, pois tudo funciona na lógica 24/7, do indivíduo conectado todo o tempo. Essa prática espetatorial com redes sociais é chamada de *Social TV* (César e Geerts, 2011).

Mayka Castellano e Melina Meimaridis (2016b) destacam o conceito *fear of missing out* (Matrix, 2014; Cohen, 2013; Przybylski et al., 2013), que representa o sentimento de medo sentido pelos jovens de estarem perdendo alguma coisa, seja um evento importante ou momento seminal. No caso do *binge-watching*, esse medo seria por receio de perder parte da experiência social proporcionada pelas produções seriadas. Além do mais, a prática do *binge-watching* e, principalmente, do *binge-racing*, ajudariam o telespectador ativo nas redes sociais a evitar os *spoilers*.

Com a convergência, percebe-se o que Jenkins (2009, p.30) chama de “cultura participativa”, pois o usuário não é um mero receptor passivo, ele interage com a mídia apresentada com mais facilidade e praticidade e, mais que isso, pode inclusive alterar o conteúdo, propondo novas narrativas. Para Jenkins (2009, p.30), em um mundo de convergência não há a definição clara de produtores e consumidores de mídia, pois todos seriam participantes que interagem “de acordo com um novo conjunto de regras”. Contudo, o pesquisador estabelece uma distinção entre interatividade e participação, em que o primeiro caso refere-se ao modo como as novas tecnologias foram planejadas para responder ao feedback do consumidor.

Pode-se imaginar os diferentes graus de interatividade possibilitados por diferentes tecnologias de comunicação, desde a televisão, que nos permite mudar de canal, até os videogames, que podem permitir aos usuários interferir no universo representado. As restrições da interatividade são tecnológicas. Em quase todos os casos, o que se pode fazer num ambiente interativo é determinado previamente pelo designer. (Jenkins, 2009, p.189-190)

¹² O termo *spoiler* refere-se a revelações sobre o conteúdo de uma série de televisão que talvez não fosse do conhecimento de todos os participantes de uma lista de discussão na internet. Com o passar do tempo, o termo passou a significar também o processo ativo de localizar informações que ainda não foram ao ar na televisão (Jenkins, 2009, p.387).

Um exemplo de interatividade é o caso do filme interativo *Black Mirror: Bandersnatch* (2018). Ao longo da narrativa, o filme permite que o telespectador decida os próximos passos do protagonista, de acordo com as possibilidades já sugeridas pelo filme. Para os brasileiros, uma lembrança da década de 1990, é o programa *Você decide*, exibido pela Rede Globo (1992-2000), em cada episódio eram encenados casos com um final diferente a ser escolhido pelos telespectadores através de votação via telefone. Já a participação, explicada por Jenkins, é moldada pelos “protocolos sociais e culturais”, sendo menos controlada pelos produtores de mídia e mais pelos consumidores.

Cada vez mais, entretanto, a web tem se tornado um local de participação do consumidor, que inclui muitas maneiras não autorizadas e não previstas de relação com o conteúdo de mídia. (Jenkins, 2009, p.190)

Ao falar em “cultura participativa”, a pesquisadora Yvana Fachine (2014) sugere o emprego do termo no plural, “culturas participativas”, realçando o leque de manifestações de ações transmídia,¹³ de *fandom*,¹⁴ de ativismo político, de engajamento cívico nas mídias digitais. Para a autora, “estamos diante de um mosaico de manifestações sustentadas pelo desejo de uma intervenção mais direta nos processos, quer sejam eles de caráter político, quer sejam motivados pelo consumo cultural” (Fechini, 2014, p.5). Em Jenkins (2015), na participação, há a percepção de um compartilhamento de conteúdo entre os internautas, que é motivado pela crença de que suas contribuições, opiniões, desejos, importam para os demais participantes.

Concordando com Yvana Fachine (2014), a pesquisadora Monica Pieniz (2015) ressalta que a capacidade de produzir conteúdo midiático a partir do receptor é “uma das mudanças sociais mais significativas da atualidade”. O receptor, no entanto, não abandona seu “status de audiência”, mas adquire cada vez mais outros papéis “mais ativos e interativos” em sua relação com os veículos de comunicação, inclusive com a televisão.

¹³ Narrativas transmídia são “histórias que se desenrolam em múltiplas plataformas de mídia, cada uma delas contribuindo de forma distinta para nossa compreensão do universo” (Jenkins, 2009, p.384).

¹⁴ *Fandom* pode ser entendido como um grupo de indivíduos que são fãs de algo em comum, tendo atuação na internet, onde costumam discutir sobre aquilo que são fãs (Fiske, 2001).

O usuário participa do que Pierre Lévy (2003) nomeia como “inteligência coletiva”, pois ao se unir a outros nas redes sociais, pode somar recursos, aumentando a capacidade intelectual e produzindo conteúdos sobre seus pensamentos e sentimentos. Para o autor, a inteligência coletiva é “uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências” (Lévy, 2003, p.28). Sendo assim, o saber pertence a todos os indivíduos e pode ser compartilhado através de recursos mecânicos, inclusive, da internet.

Os novos sistemas de comunicação deveriam oferecer aos membros de uma comunidade os meios de coordenar suas interações no mesmo universo virtual de conhecimentos. Não seria tanto o caso de modelar o mundo físico comum, mas de permitir aos membros de coletivos mal-situados interagir em uma paisagem móvel de significações. Acontecimentos, decisões, ações e pessoas estariam situados nos mapas dinâmicos de um contexto comum e transformariam continuamente o universo virtual em que adquirem sentido. Nessa perspectiva, o ciberespaço tornar-se-ia o espaço móvel das interações entre conhecimentos e conhecedores de coletivos inteligentes desterritorializados. (Lévy, 2003, p.29)

Para Lévy (2003), o ciberespaço tem o potencial de atravessar fronteiras territoriais, transformando o virtual em um espaço de compartilhamento de saberes entre indivíduos de diferentes lugares, culturas, sociedades. Mas esse compartilhamento de saberes também ocorre no ciberespaço entre empresas e consumidores, em que companhias como a Netflix buscam, através do compartilhamento de conteúdo, de informação, e de uma linguagem de aproximação, alcançar a fidelidade dos internautas, como veremos no próximo tópico.

2.2. Netflix e a “Economia Afetiva”

A força de uma conexão é medida em termos de seu impacto emocional.
Jenkins, 2009, p.106.

A frase de Jenkins (2009) ilustra a página da Netflix no Facebook, em que mexer com os sentimentos de seus seguidores é uma das estratégias da empresa na conquista da fidelidade dos usuários no consumo de suas produções. Resultado desse investimento é o envolvimento e resposta dos fãs da Netflix nas páginas da empresa nas redes sociais. Castellano, Pinho e Noronha (2018, p.406) defendem

que “boa parte do sucesso da empresa advém de sua bem-sucedida comunicação com os consumidores”.

Com uma breve pesquisa na página da empresa no Facebook, é possível encontrar mensagens de internautas como: “espertinha, hein, dona @Netflix, a senhora não dá ponto sem nó”; “@Netflix me recomenda um filme para o fds ♥”; “a @Netflix tá muito trabalhada no deboche hoje né gente? ‘Aquele com o Tobey Maguire’ foi de matarr kkk te amo e você sabe disso!”; “Netflix nunca decepciona nas suas chamadas, merecia um Emmy ♥”.¹⁵ Comentários como esses são ainda mais incentivados por parte da empresa, que aposta em respostas bem-humoradas e informais, como: “@Ítalo Vicente eu ia explicar as diferenças, mas meus seguidores são tão lindos que já resolveram! É isso, é uma ficção baseada numa (triste) história real, encenada por atores e tudo mais :)”; “Vamo andar com essa lista que fim de semana tá aí!”; “Calma lá que são só 6 episódios! Daqui a pouco tá aqui pedindo a segunda!”; “Ei! Eu tenho sentimentos, ok?”; “A temporada que eu fiz é toda minha ♥”; “Essa temporada foi UM MILHÃO DE VEZES AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA”; “A fila tem que andar, né, Lud?”.

O sociólogo Mark Granovetter (1973) buscou entender os laços que conectavam os indivíduos no mercado de trabalho, chegando em dois tipos de laços, os fortes e os fracos. Para ele, os laços fortes são aqueles em que o indivíduo tem mais contato com o outro, possibilitando que as informações cheguem mais rápido. Já os laços fracos ocorrem entre indivíduos com pouco contato na esfera pessoal, íntima, mas que trazem novidades, indicam vaga de emprego, por exemplo. Assim, os laços fortes são aqueles que garantem a perpetuação das redes, mas não permitem a propagação da informação, pois são redes muito densas como familiares e amigos íntimos. Enquanto os laços fracos ficam com o papel de dinamizar as redes sociais, pois contam com conhecidos e amigos não íntimos, são redes com diversos contatos, o que permite a melhor circulação de informação.

Raquel Recuero (2009) defende, em uma analogia a esses conceitos do sociólogo, que as redes sociais na web são atores em interações, participando de

¹⁵ Comentários retirados da página da Netflix no Facebook. Disponível em: <https://bit.ly/3cas5iu>
Acesso em: 31/07/2019.

trocas sociais, em que essas trocas são capazes de construir valores de intimidade e confiança, criando uma proximidade entre os indivíduos, o que caracteriza a presença de laços sociais mais fortes ou mais fracos.

Ao investir em um canal de comunicação que ajuda a intensificar relações aproximando-se de internautas que apresentam maior poder de influência sobre os demais, a Netflix pratica o chamado “marketing de relacionamento” e conquista seus “divulgadores espontâneos” (Ogden e Crescitelli, 2007). Com esse relacionamento personalizado e mais próximo, os internautas fã passam a estar cada vez mais envolvidos com a marca, que deixa de ser apenas fornecedora para se tornar um símbolo de afeto para o usuário, por isso o corriqueiro uso de corações e palavras de amor que os internautas exibem em comentários de postagens da empresa. Isso é o que Jenkins (2009) chama de “economia afetiva”, uma prática do marketing para entender as emoções que levam ao ato de consumo de bens e serviços, no caso desta pesquisa, ao consumo de séries e filmes disponibilizados e produzidos pela Netflix.

A economia afetiva refere-se a uma nova configuração da teoria de marketing, ainda incipiente, mas que vem ganhando terreno dentro da indústria das mídias, que procura entender os fundamentos emocionais da tomada de decisão do consumidor como uma força motriz por trás das decisões de audiência e de compra (Jenkins, 2009, p.96).

Jenkins explica que, enquanto os estudos culturais buscavam entender o consumo de mídia do ponto de vista do fã, a nova proposta do marketing procura moldar os desejos dos consumidores para direcionar as decisões de compra. A economia afetiva incentiva as empresas a se tornarem “lovemarks”, ou seja, marcas amadas – em português (Castellano, Pinho e Noronha, 2018, apud Roberts e Lafley, 2005), tornando cada vez menor a fronteira entre conteúdo de entretenimento e mensagem publicitária (Jenkins, 2009, p.46). Ao utilizar recursos como marketing de conteúdo, no qual o principal objetivo é informar e entreter o usuário, as empresas buscam prender a atenção e envolver o público, criando laços que vão além do apenas ato de compra. Contudo, as marcas ainda têm como desafio o lado racional e quantitativo da economia afetiva, que é o de tentar quantificar o desejo e as relações, transformando o envolvimento em *commodities*, em retorno financeiro. Conforme Jenkins (2009, p.106):

Marcas de sucesso são construídas pela exploração de múltiplos contatos entre a marca e o consumidor. A força de uma conexão é medida em termos de seu impacto emocional. A experiência não deve ser contida em uma única plataforma de mídia, mas deve-se estender ao maior número possível delas. A extensão de marca baseia-se no interesse do público em determinado conteúdo, para associá-lo repetidamente a uma marca.

A participação dos internautas na página da Netflix no Facebook, por exemplo, é uma forma de manter os espectadores mais envolvidos, sustentando sua fidelidade não apenas como clientes, mas como fãs e porta-vozes da marca. O contato com a Netflix não fica restrito apenas ao momento em que o espectador assiste a um filme ou série, mas vai além, nas redes sociais como Facebook e Twitter e através do site da empresa, estendendo o contato a múltiplas plataformas, como sugere Jenkins (2009).

Assim como a figura do cinéfilo, Marcel Silva (2014) defende o surgimento de uma espécie de “cibertelefilia” transnacional: “é no universo do digital, dentro e fora da rede, que se armam os alicerces dessa espectralidade hiperconectada, típica de uma cultura das séries, que podemos chamar de cibertelefilia” (Silva, 2014, p.247). É essa cultura das séries ou cibertelefilia que consolida a figura do “fã de série”, que não fica restrito apenas a uma série, mas envolvido em todo o campo relacionado às séries. Para o pesquisador, cada vez mais nesse ambiente de hiperconexão se fala em circulação de produtos televisivos, pois com a facilidade de acesso pela internet, tanto os novos programas e séries quanto os mais antigos produtos podem ser encontrados na rede e acessados, sendo a rede um grande armazém de memórias: “Uma telefilia de verdade só é possível diacronicamente, ela requer memória e acesso contínuo, com os quais podemos traçar a história dos gêneros e dos formatos, entender suas conformações e, porventura, suas superações” (Silva, 2014, p.247).

Entrando nesse campo da conquista do público da cibertelefilia, a Netflix investe em diálogos que utiliza a linguagem própria dos *fandoms*, falando sobre as produções, discutindo sobre roteiro, atores e até fazendo piadas sobre as séries em suas páginas nas redes sociais da web. São diversas as estratégias da Netflix para aproximar e criar laços fortes com os internautas/espectadores/fãs de séries, na busca por conquistar o chamado “capital emocional” para alcançar credibilidade, confiança.

Ao falar em suas postagens no Facebook sobre produções originais como *Making a Murderer* (2015), *Amanda Knox* (2016) e *Alias Grace* (2017), a Netflix, além de usar *emoticons*, estabelece um diálogo específico e segmentado, já mostrando o que essas produções são para os fãs de investigação e crime, ressaltando, principalmente, que são baseadas em fatos reais. Ao segmentar as publicações, a empresa investe na identificação de um público com aquele determinado gosto, o que o faz compartilhar as revoltas e indignações por uma condenação ou uma absolvição que pode ser considerada injusta ou sem provas, assunto que é central nessas três produções.

Sobre a indignação com o sistema judiciário, em julho de 2019, a Netflix lançou a série *Olhos que condenam*, abordando um tema ainda considerado polêmico: o racismo. Um dos *posts* feito pela empresa na página do Facebook trazia além de um trecho da série, o texto: “Uma história absurda, injusta e real. Mais uma produção da brilhante Ava DuVernay, Olhos Que Condenam já está disponível”.¹⁶ Ao mencionar palavras como “absurda” e “injusta” e trazer um trecho do vídeo que mostra a dor e o preconceito que os protagonistas vivenciaram ao serem acusados injustamente, a empresa mostra também seus valores e posicionamentos, além de compartilhar sentimentos, o que traz ainda mais admiração e aproximação dos fãs, que enviam mensagens como “ chorei horrores com as injustiças” e têm como resposta da Netflix: “Eu também, chorando até agora ao imaginar pelo que esses meninos passaram”.

Essa aproximação que a marca gera com o usuário, acionando sentimentos, cria o capital emocional, que incentiva esse relacionamento entre marca e internauta movido pela paixão, um sentimento que segundo o dicionário Houaiss (2009) significa “gosto ou amor intensos a ponto de ofuscar a razão” (Castellano, Pinho e Noronha, 2018a). Assim, trabalhar com sentimentos requer trilhar um caminho em uma linha tênue de afetos, já que a Netflix mexe com as emoções de fãs que compartilham amor e ódio sobre uma determinada narrativa.

Mais que uma distribuidora de conteúdo, a Netflix se posiciona como produtora, criando e produzindo obras próprias, lembrando que, em sua história, a

¹⁶ Página Netflix no Facebook. Disponível em: <https://bit.ly/392mJUu> Acesso em: 04/09/2019.

Netflix surgiu apenas como locadora de vídeos e, logo se transformou, sendo pioneira no *streaming*. Algumas dessas produções surgiram a partir da pesquisa, através de algoritmos, sobre o que mais os internautas buscavam e gostavam de assistir. Ao investir em suas páginas nas redes sociais em uma comunicação mais afetiva e próxima com o internauta, a empresa também consegue filtrar as predileções dos fãs e, com as informações e gostos em mãos, produzir uma série mais próxima do gosto do telespectador, conforme veremos no próximo tópico.

2.3. Netflix: produções originais

Entre as empresas de vídeos *on demand*, a Netflix é a que mais investe em conteúdo próprio, segundo uma pesquisa da consultoria MoffettNathanson (Farinaccio, 2018). Em 2017, a plataforma investiu seis bilhões de dólares em conteúdo próprio, entre filmes e séries. Em segundo lugar ficou a Amazon com 4,5 bilhões de dólares e, em terceiro, a HBO e a Hulu, que investiram ambas 2,5 bilhões de dólares (Holmes, 2017).

Hoje, o conteúdo no catálogo Netflix conta tanto com produções dos estúdios norte-americanos quanto com as produções originais. De acordo com Acierno (2012) e Lotz (2007), a Netflix tem uma relação intrínseca com a televisão estadunidense, muitas vezes assumindo a continuidade das tramas que foram canceladas pelos canais. Neste caso, a plataforma não só compra os direitos de transmissão como também produz episódios inéditos, como o caso de *Arrested Development*. Exibida na Fox entre 2003 e 2006, após três temporadas a série foi cancelada, mas a Netflix entrou em um acordo com o canal e conseguiu continuar a trama. A nova temporada, agora financiada e distribuída pelo serviço de *streaming*, foi lançada em 2013 e contou com 15 episódios inéditos.

Mas o investimento não fica restrito apenas aos estúdios americanos. Outro exemplo é a série documental *The Staircase* (2004), lançada em televisão francesa por Jean-Xavier Lestrade, que apresenta o caso do julgamento de Michael Peterson, condenado por assassinar sua esposa, Kathleen Peterson. Em 2018, após a Netflix obter os direitos da série documental, os três últimos episódios foram disponibilizados apenas pelo serviço de *streaming*. As produções citadas são exemplos de séries que já contavam com conteúdo prévio, divulgado por outras

emissoras, mas que foram cancelados e, então, readquiridos e atualizados pela Netflix. Esse tipo de produção é classificado como “*revivals*” (Soccomori, 2016, p.62), pois são séries recuperadas pelo serviço de *streaming* após o cancelamento ou tentativa de cancelamento pela emissora televisiva. Dessa forma, a narrativa ganha continuidade pela Netflix, contando com a participação do elenco principal e dos criadores.

Para as pesquisadoras Mayka Castellano e Melina Meimaridis (2017a), ao destacar séries canceladas, produzindo conteúdo direcionado para os já fãs da produção, o serviço de *streaming* instrumentaliza a nostalgia ao apostar no processo chamado pelas pesquisadoras de “retomada da audiência”, além de se apropriar do sentimento saudosista produzido como mais uma de suas estratégias de posicionamento mercadológico.

Além dos *revivals*, há também outras formas de o serviço de *streaming* incluir seu selo de produção: quando fecha parcerias com canais televisivos e quando investe sozinho em conteúdos próprios e originais. A primeira série do serviço de *streaming* a estrear com o selo Netflix em seu catálogo foi *Lilyhammer* (2012), que surgiu de uma associação da Netflix com a emissora estatal norueguesa NRK1. Nesse cenário, a empresa dividiu os custos com o canal da Noruega, que teve o direito de estrear primeiro a série em sua grade, enquanto a Netflix lançou um mês depois. Produções como *Lilyhammer* foram classificadas como “parcialmente originais” (Saccomori, 2016, p. 62), já que são realizações Netflix em conjunto com um canal de televisão.

Em 2013, porém, o serviço de *streaming* galgava um novo patamar: ter sua própria produção original independente de uma emissora o que, como já visto anteriormente, ocorreu com a criação da série norte-americana *House of Cards* (2013), sendo produto inteiramente financiado pela Netflix: criação, produção e distribuição própria, sem ligações com outros conteúdos ou canais. Séries como *House of Cards* (2013) e *Orange is the New Black* (2013) fizeram o serviço de *streaming* perceber seu alcance ao investir em suas próprias criações, apostando ainda mais na elaboração de um conteúdo próprio como forma de se tornar mais independente do mercado televisivo e conseguir maior fidelização por parte dos assinantes (Castellano e Meimaridis, 2016a; Xue, 2014).

No Brasil, o serviço de *streaming* lançou em 2016 sua primeira série original brasileira: *3%*. A série teve alcance internacional, o que lhe rendeu uma segunda temporada em 2018 e uma terceira em 2019. Mesmo sendo uma empresa americana, a Netflix busca internacionalizar suas produções originais, criando parcerias com produtoras independentes de diversos países.

Tanto os *revivals*, quanto os parcialmente originais e as produções originais tiveram seu alcance de público e seu sucesso devido à análise de dados do comportamento dos usuários da Netflix. Ao traçar um perfil dos gostos de seus assinantes e de outros consumidores de séries, que seriam potenciais assinantes Netflix, a empresa aposta de forma mais precisa nas escolhas do que irá compor seu catálogo. Para Jenner (2018, p.13) essa é uma “consequência lógica do mercado que cruza os hábitos de consumo e a construção de identidade”. Contudo, a autora também ressalta que o sucesso desse sistema de produto “sob medida” funciona em um modelo de negócios que privilegia o contato individualizado: “através da construção de um texto familiar – *cult* e sua associação (assumida) a práticas de assistir séries, a Netflix também ensina sua audiência a como assistir à própria Netflix” (p.8).

Além do uso de análise de dados para determinar o catálogo de produções Netflix, outro fator levado em conta pela empresa é o levantamento de consumo de pirataria. Assim, as razões que ainda levam a empresa a fechar acordos milionários com os estúdios incluem complexas variáveis, que vão desde os títulos de maior audiência nos canais televisivos estadunidenses até a popularidade dos conteúdos nos sites de compartilhamento ilegal. A popularidade do seriado estadunidense *Prision Break*, por exemplo, foi o que levou a Netflix a adquirir a trama na Holanda, pois a série tinha uma demanda considerável nos sites piratas do país.

O investimento feito pela Netflix aparenta dar resultados. Em 2018, a empresa fechou o terceiro trimestre do ano com sete milhões de novos assinantes, dois milhões a mais que a expectativa da companhia, totalizando 137 milhões de assinantes no mundo todo e uma receita de US\$ 3,99 bilhões (Wakka, 2018). Uma pesquisa da Business Bureau mostrou que, no Brasil, a Netflix é 4,5 vezes maior que a Globo Play – plataforma da TV Globo que ocupa o segundo lugar no ranking

de maior popularidade entre os serviços de televisão paga. A Netflix tem 18% de participação de mercado enquanto a rival tem apenas 4% (Silva, 2018).

No relatório financeiro, Reed Hastings, CEO da Netflix, comentou sobre a chegada de mais concorrentes (Larcker e Tayan, 2018, tradução livre):

Conforme o entretenimento on-line cresce, mais companhias enxergam essa grande oportunidade. Empresas de conteúdo como Warner Media, Disney e Fox passam a distribuir suas próprias produções. Companhias de tecnologia como Apple e Amazon investem em conteúdo de qualidade para enriquecer as suas plataformas (...). Nosso trabalho é fazer a Netflix se destacar para que, quando os usuários tiverem tempo livre, escolham o nosso serviço.

Assim como visto anteriormente, que a televisão seria uma forma de lazer para o indivíduo, percebe-se na fala do CEO da Netflix a mesma preocupação de ser a principal escolha do usuário em seu tempo de lazer. Diferenciando-se dos outros serviços de *streaming*, a Netflix foi pioneira em apostar em conteúdo próprio, deixando de ser apenas distribuidora para se tornar produtora de conteúdo, cuja qualidade rivaliza com a televisão a cabo. Wolff (2015, p.163) ao analisar o catálogo Netflix levanta uma questão:

[A Netflix se compara a] um canal a cabo básico com alguns dos programas principais de *prime-time* apoiados por um acervo de filmes e séries de TV reprisados. A dúvida é: por quantos desses serviços separados (mas, no fundo, idênticos) você está disposto a pagar?

A indagação de Wolff (2015) é importante, já que muitas empresas produtoras de conteúdo têm tirado suas obras do acervo da Netflix e criado seus próprios serviços de *streaming*. Com tantas ofertas, qual será o rumo que o telespectador vai seguir? Sobre o futuro, é difícil estipular, mas a Netflix aparenta já se estruturar para ele. Afinal, a estratégia da empresa em criar conteúdo próprio visa, dentre outras coisas, enfrentar esse tipo de situação (Castellano, Pinho e Noronha, 2018, p.405), apostando em fidelizar cada vez mais seus fãs para permanecer na liderança dos novos hábitos de consumo. Outra novidade lançada pela empresa foi sua forma de distribuição das séries originais, em que o serviço de *streaming* disponibiliza as temporadas de uma única vez em sua plataforma, criando uma situação inédita na recepção. Ao mesmo tempo que esta é uma proposta nova aos olhos do público, também é limitada se pensada do ponto de vista da produção. Enquanto no modelo televisivo tradicional as séries são exibidas semanalmente e

contam com os períodos de *hiatus*¹⁷, o que permite que os roteiristas tenham tempo de alterar algum personagem ou rumo da trama com base nas respostas dos telespectadores; no modelo Netflix, com todos os episódios de uma temporada disponibilizados de uma só vez, os roteiristas só podem fazer modificações nas temporadas seguintes.

Contudo, contrariando seu próprio modelo de distribuição, a Netflix lançou o seriado *Better Call Saul* (2015), um *spin-off*¹⁸ de *Breaking Bad* (2008-2013), em parceria com o canal AMC. Por questões contratuais, o serviço de *streaming* ficou com o direito de apenas liberar um episódio novo por semana, em exibição sincronizada com o canal americano.

Ao liberar todos os episódios de uma única vez, a empresa incentiva a prática do *binge-watching*, já que, entre muitos outros motivos, muitos usuários não querem receber *spoilers* ao acessar as páginas Netflix nas redes sociais. Lotz (2018) relata sua experiência e de mais telespectadores que optaram por esta prática de visualização em sequência para eliminar os intervalos existentes:

Os que esperaram para ver temporadas completas sugerem que os principais benefícios resultam da eliminação de comerciais e do tédio de espera pelo desenvolvimento da trama ao longo de uma semana. (Lotz, 2018, p.73)

Para Castellano e Meimaridis (2018, p.697), outro motivo que incentiva o *binge-watching* é a divulgação das temporadas “estrategicamente às sextas-feiras, vésperas de feriados e até durante os períodos de *hiatus* das produções da televisão aberta e fechada americana”, momentos em que o telespectador terá um “tempo livre ou de lazer” e poderá assistir sem preocupação ou culpa por deixar de fazer alguma tarefa importante. Contudo, ao aderir à lógica das maratonas, o indivíduo não está ocioso em seu tempo livre, está consumindo, pois, nesta lógica 24/7, não é permitido que o indivíduo fique desatualizado, ele precisa consumir para interagir

¹⁷ *Hiatus* é o termo em inglês usado no meio televisivo para representar a pausa temporária de um seriado. Geralmente, os *hiatus* são feitos durante as festividades de final de ano (Castellano e Meimaridis, 2018, p.697).

¹⁸ *Spin-off*: quando uma tecnologia resulta no desdobramento de outras já existentes. Na televisão, o termo também é usado quando uma franquia é criada a partir de uma existente, geralmente a partir de uma que já obteve sucesso (Santos e Pereira, 2018).

com os demais e, assim, produzir conteúdo para as plataformas digitais, que contam com comentários, curtidas e reações dos internautas.

Para os brasileiros, a Netflix oferece em seu catálogo total – considerando conteúdos originais e não originais – 2.926 títulos de filmes, sendo cerca de 70 de produtores brasileiros; e 950 séries no país, sendo 26 de produtores nacionais (Cossetti, 2018). Para esta pesquisa, que foca nas produções próprias Netflix, isso é que levam o selo de originais Netflix, foram contabilizados, até janeiro de 2019, 766 conteúdos entre séries, filmes, documentários, Anime, especiais de 1h, conteúdo para crianças, *stand-up Comedy* e *talkshow*. Desta contabilidade, percebeu-se a grande aposta da Netflix em séries, pois a empresa somava em seu catálogo 272 conteúdos seriados originais. Em segundo lugar, ficaram os filmes, com 162 produções; em terceiro, *stand-up comedy*, com 128; em quarto, foram contados 101 documentários; em quinta posição ficaram os 71 conteúdos para crianças; em sexto e sétimo respectivamente, foram as 19 produções de Anime e os 4 *talkshow*.

Como o foco deste trabalho será analisar as emoções que perpassam as histórias reais, optou-se por seguir com as produções consideradas como documentários, séries documentais e séries baseadas em fatos reais. Como esta última categoria não estava considerada na classificação feita pela própria Netflix, foi preciso separar manualmente do que o serviço de *streaming* considerava como documentário e série, as séries documentais e as baseadas em fatos reais, conforme gráfico 2 do Anexo desta pesquisa, e, posteriormente, contabilizar os temas mais abordados em cada categoria, como pode ser visto nos gráficos 3, 4 e 5 do Anexo desta pesquisa. Entre os documentários, a empresa conta com mais produções biográficas entre suas produções originais, o tema política ganha a segunda posição, deixando os documentários sobre crimes em terceira colocação. Já nas categorias séries documentais e séries baseadas em fatos reais, o crime assume a primeira colocação, aqui considerando o tema crime apenas as produções que tenham como foco o crime de assassinato.

Após esse primeiro levantamento de dados, percebeu-se que a série documental *Making a Murderer* (2015) foi a primeira do segmento crime a compor o catálogo de produções originais Netflix e, após a repercussão do caso nos EUA,

o serviço de *streaming* investiu nas produções criminais que trazem a dúvida sobre as decisões judiciais, incluindo em seu catálogo produções que acompanham os julgamentos, sendo elas: *Amanda Knox* (2016), *Long Shot* (2017), *The confession tapes* (2017), *The Staircase* (2018), *Alias Grace* (2017), *Manhunt: Unabomber* (2017).

Assim como o artigo de Mayka Castellano e Melina Meimaridis (2016), este trabalho também defende que mesmo investindo em formas de produção e distribuição que se diferenciam dos padrões clássicos da televisão americana, ainda assim é possível notar indícios de que a Netflix segue lógicas tradicionalmente associadas à economia política da televisão. Mesmo que o serviço de *streaming* busque se afastar do modelo tradicional de se fazer televisão, por ser ainda um serviço novo é natural que a Netflix se assemelhe à produção audiovisual televisiva, pois, as mudanças não são instantâneas e muito do que parece novidade é apenas adaptação e transformação do que já existiu. Afinal, de acordo com Jenkins (2009), o termo “televisiva” pode fazer parte tanto do sistema de transmissão analógico quanto digital, pois uma obra televisiva não se restringe a um meio, já que a convergência de mídias pode englobar telenovelas, séries, webséries e outros formatos realizados em vídeo e difundidos por diferentes telas, por meio de diversos aparelhos.

Sobre as formas televisivas, Castellano e Meimaridis (2016) apresentam os três principais segmentos da televisão americana: a televisão aberta (*networks*); a televisão a cabo com canais *basic cable* (sem sistema de assinatura, dependendo dos comerciais para se manterem) e canais *premium cable* (contam com programação sem comercial, pois são financiados pela venda de assinaturas); e os sites de *streaming*, no qual a Netflix se insere. Enquanto a televisão aberta e os canais de *basic cable* têm a preocupação de manter os anunciantes, pois são seus financiadores, nos canais *premium cable* o telespectador paga para não consumir diretamente as mensagens dos anunciantes, chegando a uma lógica aproximada da indústria cinematográfica. A Netflix ao focar sua atenção para o número de assinaturas e não da audiência acaba se aproximando do modelo *premium cable*, o que mostra o modelo econômico seguido pela empresa (Castellano e Meimaridis, 2016).

Sobre os formatos das séries produzidas, a Netflix não segue uma regra definida, não havendo uma preocupação com tempo de duração de cada episódio. Porém, percebe-se que há um padrão nas séries dramáticas, em que cada episódio varia de 40 a 80 minutos. As séries documentais ou baseadas em fatos reais, que são originais Netflix, contam com uma ou duas temporadas, com cerca de 10 episódios com duração que pode chegar até 77 minutos cada episódio, como é o caso da segunda temporada de *Making a Murderer* (2015). Entendemos esse tempo maior para dramas e narrativas complexas por conta da própria trama trabalhar mais a complexidade de cada personagem ou da própria ação.

No quesito espectralidade, enquanto a grade da programação televisiva dita o tempo que o espectador irá destinar para o consumo das séries, com a Netflix não há mais essa definição de dia e horário de exibição de um determinado conteúdo. Como já visto neste capítulo, essa independência do telespectador já existia com o surgimento dos videocassetes, em que o público podia gravar seus programas para assistir quando quisesse. No caso das séries, com os DVDs veio a possibilidade de aquisição do box com temporadas completas. Contudo, a Netflix facilitou ainda mais a rotina do indivíduo 24/7, pois este não precisa esperar gravar uma programação no videocassete ou se dirigir a uma loja para comprar ou alugar suas séries favoritas. Ele pode assistir a qualquer momento, em qualquer lugar, bastando ter um dispositivo – televisão, celular, *notebook*, *tablet* –, com internet. Há a possibilidade de o usuário também fazer download na própria plataforma para assistir aos conteúdos Netflix de forma off-line, o que traz a ideia de que não há barreiras para o consumo.

Em entrevista à revista *Glamour* (2017), a vice-presidente de conteúdo original da Netflix, Cindy Holland, explica: “passamos o controle ao público, e é interessante ver os comportamentos que surgem quando as pessoas não estão presas a uma grade de programação. E é mais interessante ainda ver que esses padrões se repetem no mundo todo”.

Conforme Raymond Williams (2016, p.27), a invenção ou aplicação de uma nova tecnologia “é subproduto de um processo social determinado por outras circunstâncias. Uma tecnologia só adquire status efetivo quando é utilizada para fins já contidos nesse processo social conhecido”. Percebe-se que as novas

tecnologias e seus mecanismos de controle interferem diretamente na ação do indivíduo e em sua sociabilidade. O termo 24/7, de Crary (2016), advém de uma modernidade cada vez mais acelerada e hiperconectada, em que as redes de produção, financeirização e comunicação são ininterruptas, dependendo de suportes eletrônicos que expandem o tempo produtivo da atividade humana até seu limite.

Diversas são as transformações e tendências trazidas pela Netflix para esse novo consumidor que surge com novas demandas e características. Williams (1979) fala sobre uma “estrutura de sentimento”, ressaltando o modo como o indivíduo vive as relações entre elementos econômicos, sociais, materiais, culturais, que formam a vida de maneira integral. Para o autor, “mudanças nas convenções artísticas nunca são casuais ou fruto de meras escolhas técnicas, mas estão essencialmente relacionadas a mudanças na estrutura de sentimento de determinada sociedade” (Williams, 1979, p.36). Ao refletir sobre a estrutura de sentimento de Williams (1979), o pesquisador Grossberg (2010a) defende que “a vida cotidiana não é simplesmente as relações materiais; é uma estrutura de sentimento” (Grossberg, 2010a, p.313), em que o afeto é algo que organiza, disciplina, mobiliza e insere a atenção do indivíduo e sua paixão a serviço de agendas específicas, criando pontos de importância pelos quais o homem age em sua vida cotidiana. Grossberg (2018, p.10-11) também explica o afeto como elemento usado para alterar os pontos de importância do indivíduo de acordo com os sentidos e valores que circulam na cultura “o afeto engloba uma variedade de maneiras pelas quais “sentimos” o mundo em nossa experiência, incluindo humores, emoções, mapas do que importa e sobre com que nos preocupamos, prazeres e desejos, paixões, sentimentos”.

A partir de Williams (1979) e Grossberg (2010a; 2018), podemos entender a estrutura do sentimento manifestada em práticas sociais, ressaltando a importância do estudo de aspectos da vida cotidiana, como as novas tecnologias são percebidas, afetam e transformam o indivíduo e como mudam o modo como são contadas as histórias. Afinal, conforme Barbero (1987), as experiências vividas em uma época marcam a imaginação e a sensibilidade de “certas massas populares”.

O autor propõe a mediação como “o lugar de onde” se consente um processo de comunicação, sendo este lugar a cultura, em que há um deslocamento “dos meios

às mediações”, sendo fundamental a contextualização, bem como as mudanças sociais, as angústias e ansiedades da sociedade a cada tempo, compreendendo, assim, a produção de sentido da qual os meios audiovisuais integram. Não esquecendo, contudo, que condizem com a realidade social de um aparato tecnológico em constante transformação, o que faz relevante a questão: o que as narrativas originais Netflix revelam sobre a época atual? Quais sentimentos são mais explorados nessas narrativas? Para entender as narrativas originais Netflix que têm como foco os casos de crimes reais, primeiro, será preciso entender sua origem, que está nos romances policiais folhetinescos, tema do próximo capítulo desta pesquisa.

3. O crime: do folhetim às telas da Netflix

Pouco lhe importa a determinação dos tipos; ocupa-se, antes, com as funções próprias da massa na cidade grande. Entre essas, uma que (...) é destacada num relatório policial: “É quase impossível – escreve um agente secreto em 1798 – manter boa conduta numa população densamente massificada, onde cada um é, por assim dizer, desconhecido de todos os demais, e não precisa enrubescer diante de ninguém”. Aqui a massa desponta como o asilo que protege o antissocial contra seus perseguidores. Entre todos os seus aspectos ameaçadores, este foi o que se anunciou mais prematuramente; está na origem dos romances policiais.
(Benjamin, 1989, p.38)

Este trecho de *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, de Walter Benjamin, traz um relato sobre a criminalidade que ganha destaque no século XIX, com o surgimento dos grandes centros urbanos advindos do projeto moderno capitalista, que traz a industrialização, o crescimento das metrópoles, a criação do Estado-nação e a migração dos indivíduos do meio rural para o urbano. Ao pensar as consequências da urbanização na experiência social, Benjamin (1989) analisa a multidão, alertando para o fato de que não é possível destacar-se dela, o que causa a dificuldade em encontrar um criminoso, já que este facilmente se mistura na massa urbana. Todas essas mudanças trazidas pela modernidade, inclusive a aceleração do tempo e a fácil circulação de informação e de indivíduos, provocaram no homem moderno uma perda de identidade, pois passa a “operar em espaços urbanos fragmentados e desconhecidos, nos deslocamentos perceptivos e temporais das viagens de trem, do telégrafo, da produção industrial e dos fluxos da informação tipográfica e visual” (Crary, 2012, p.20). Esse novo sistema posiciona o indivíduo em um entrelaçamento da teia urbana e torna móvel o que era fixo e elimina tudo o que impede a produção e a circulação.

A cidade aparece como um espaço de produção e circulação de diversas versões sobre um mesmo acontecimento, criando o medo e a insegurança do homem moderno, que sente que a vida é mais ameaçadora nas cidades do que no meio rural. Jonathan Crary (2012, p.19) explica que o processo modernizador promove uma dinâmica na qual “abarca corpos, signos, imagens, linguagens, relações de parentesco, práticas religiosas e nacionalidades, além de mercadorias, riquezas e forças de trabalho”. Os novos modos de circulação e produção possibilitaram novas formas de comunicação e proporcionaram fácil acesso às informações, às notícias. É neste contexto que surge o romance policial, reunindo literatura com as notícias de jornais e apresentando a figura do detetive como apaziguador do medo burguês,

pois a partir do pensamento lógico e da observação apurada, o personagem detetivesco será capaz de desvendar os crimes da cidade, encontrando o criminoso e, assim, restabelecendo a ordem social.

Com o foco em perceber as emoções que perpassam as narrativas originais da Netflix que trazem casos reais sobre crimes, neste capítulo, a ideia é entender a origem das narrativas criminais. Essas narrativas ganham força no romance policial do século XIX, publicado em periódicos no contexto da ascensão da modernidade e do pensamento racionalista. Posteriormente, será visto que narrativas criminais são essas produzidas e distribuídas pela Netflix.

No capítulo anterior, vimos o surgimento da Netflix em um contexto em que o indivíduo contemporâneo vive em ritmo 24/7, termo de Jonathan Crary (2016) para designar o sujeito que produz e consome durante 24 horas por dia, sem permitir brecha para o acaso ou para a pausa. Nesse ritmo de funcionamento direto, em que o indivíduo “precisa” produzir a todo instante, que a Netflix surge oferecendo suas produções em uma plataforma, permitindo que o telespectador monte sua própria grade de programação, sendo capaz de assistir ao que quiser, quando e onde desejar, restando apenas ter acesso à rede. Surge, assim, uma nova forma de assistir à televisão, ou seja, de assistir produções audiovisuais: em telas de diferentes tamanhos que podem ser a do celular, a do próprio aparelho televisivo, a tela de um computador; possibilitando ao telespectador assistir do conforto de casa ou em movimento enquanto desloca-se em transporte público. Ao mesmo tempo que assiste a uma produção Netflix através de uma primeira tela, o indivíduo pode também, com uma segunda tela em mãos, produzir conteúdo, comentar e interagir nas redes sociais sobre o programa assistido. Para chegar neste contexto atual do 24/7, primeiro, o indivíduo experimentou as mudanças trazidas pela modernidade e com elas sentiu aflorar o medo e a insegurança advindos da vida urbana.

A modernidade e o avanço do capitalismo no início do século XIX permitiram que o ritmo de produção cada vez mais acelerado ganhasse força e com ele tudo passou a ser mensurável, inclusive, a felicidade. Para Jean Baudrillard (2011 [1970]), uma das consequências das revoluções burguesas no final do século XVIII foi a força ideológica sobre os direitos do homem à igualdade e à felicidade, contudo, apesar da felicidade estar no âmbito da igualdade, com o decorrer dos

avanços capitalistas, ela apresenta-se como individual, já que precisa ser mensurável através de objetos e signos que representam o bem-estar, gerando a sociedade de consumo. Assim, o indivíduo passa a viver em um “estado de necessidades ininterruptas, sempre encorajadas e nunca aplacadas” (Crary, 2016, p.19). O sujeito a partir do processo de modernização passa a não resgatar mais o passado para compreender a si mesmo, o que torna a relação com o futuro problemática, sendo responsável por seus próprios atos e por seus sucessos e fracassos, sendo este último não aceito pelo próprio indivíduo que não sabe lidar com as frustrações, pois não há perspectivas no amanhã, já que a ciência surge com a pretensão de controlar os acasos.

Ao apresentar os contrastes entre o velho e o novo, o século XIX viveu o deslumbre da modernidade e a ascensão do realismo (1850), o que interferiu nas relações sociais, colocou o olhar do sujeito voltado para a exterioridade e o fez abandonar o individualismo e a apreciação pela solidão. Na literatura, poetas e escritores como Charles Baudelaire (1821-1867) e Walter Benjamin (1892-1940) fizeram críticas à modernidade como aniquiladora da experiência, que foi destituída pela naturalização do cotidiano, pela invasão dos objetos, das imagens, dos fragmentos que enreda o homem em relações onde tudo tem uma equivalência e o coloca preso em uma infinidade de afazeres que lhe privaria o tempo, a sensibilidade e o sentido sobre a importância das coisas.

É neste contexto de valorização do realismo, com a necessidade de retratar a vida, os problemas e costumes das classes média e baixa, que os escritores vão começar a mostrar “o cotidiano massacrante, o amor adúltero, a falsidade, o egoísmo, a impotência do homem comum diante dos poderosos” (Cereja e Magalhães, 2000, p.244). Em lugar dos heróis do romantismo, surge o protagonismo de pessoas comuns com problemas e limitações, surge o herói moderno, representando sua própria época, isso é, apresentando os sonhos e angústias dos indivíduos de seu tempo. Um exemplo é a obra *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, considerado o primeiro romance realista. A narrativa mostra o descontentamento da protagonista com sua rotina, seus amores e estilo de vida diferente do que lia nos romances. Após sua publicação em episódios na revista *Revue de Paris*, Flaubert foi levado a julgamento acusado de ofensa à moral e à religião, o que despertou um maior interesse do público pelo romance. A denúncia

à imoralidade do romance ao tratar do adultério da personagem é percebida na sustentação oral do advogado de acusação durante o processo contra o romance *Madame Bovary*, em 1857:

Quem lê o romance do sr. Flaubert? Serão homens que se ocupam de economia política ou social? Não! As páginas levianas de *Madame Bovary* caem em mãos mais levianas, nas mãos de moças, algumas vezes mulheres casadas. Pois bem! Quando a imaginação tiver sido seduzida, quando essa sedução tiver descido até o coração, quando o coração tiver falado aos sentidos, pensais que um raciocínio frio terá suficiente força contra essa sedução dos sentidos e do sentimento? (...) Afirmo que o romance *Madame Bovary*, do ponto de vista filosófico, não é moral. (...) Quem pode condenar essa mulher no livro? Ninguém. Esta é a conclusão. Não há no livro nenhum personagem que possa condená-la. Se encontrardes nele um personagem sensato, se encontrardes um único princípio em virtude do qual o adultério seja estigmatizado, eu estarei errado. No entanto, se em todo o livro não houver nenhum personagem que possa fazer-lhe abaixar a cabeça, se não houver uma única ideia, uma linha em virtude da qual o adultério seja aviltado, sou eu que tenho razão, o livro é imoral! (...) É preciso procurar nesta moral cristã que é a base das civilizações modernas. Por essa moral, tudo se explica e se esclarece. (...) Esta moral estigmatiza a literatura realista não porque pinta paixões: o ódio, a vingança, o amor; o mundo somente vive disso e a arte deve pintá-las; mas, quando as pinta sem freios, sem medidas. A arte sem regras não é mais arte; é como uma mulher que tirasse todas as roupas. (Moretti, 2009, p.211, 212 e 213)

Percebe-se, na sustentação oral do advogado de acusação, o medo de a literatura expor o interior do indivíduo, um interior que não pode ser julgado pela moralidade cristã que era a ancoragem do homem até então. O que antes era colocado pelos românticos como trágico, a literatura de Flaubert vai atribuir ao cômico, em que “o mundo não passa do teatro de uma encenação carnavalesca e ilusionista. Mas não é dada ao homem a possibilidade de extrair qualquer verdade dessa comédia” (Moretti, 2009, p.465). Contudo, é o estilo de vida moderno – as descontinuidades presentes na apreensão rápida dos olhares e as impressões súbitas e inesperadas –, característico das grandes cidades, que vai criar as condições e as necessidades específicas de sensibilidade e comportamento, com os quais envolvem um alto grau de objetividade, exatidão, calculabilidade, pontualidade e praticidade (Simmel, 1983, p.11-12). É esse estilo de vida e comportamento que vai começar a aparecer nos textos dos jornais e revistas. São as narrativas do cotidiano que vão tecer as histórias do homem comum, que passa a ter acesso as suas micronarrativas, aos seus medos e que precisará de um novo herói capaz de solucionar os novos perigos da cidade.

Foi então que, em 1842, ocorreu a publicação do romance *Les Mystères de Paris*, escrito por Eugène Süe, nas páginas do periódico de orientação conservadora, *Journal des Débats*. Publicado em capítulos no rodapé do jornal, o texto se integrava na recente tradição do gênero folhetim e trazia um protagonista que se arriscava a andar pelos subterrâneos da cidade não só para mostrar os crimes e o lado sombrio das ruas, mas também para retificar as injustiças sociais e reparar erros cometidos contra inocentes. Era a vez de mostrar os contrastes da modernidade, o lado considerado sombrio da cidade, os personagens que não têm direito a voz. O sucesso do romance pode ser notado pela elevação das vendas do jornal que passou do patamar de 3.600 para 25.000 exemplares vendidos no mês, o que chamou atenção de outros veículos como o *L'Independant*, o *L'Echo de Bruxelles* e ainda o *Le Globe* (Guise, 1993, p.407).

Com a presença do crime rodeando a cidade e ganhando visibilidade nas páginas de jornais e nas narrativas folhetinescas, era evidente a dificuldade de controle sobre as massas devido ao crescimento populacional, o que faz surgir uma nova maneira de controlar o crime: com base na lógica da investigação e da vigilância. Segundo Michel Foucault (1988, p.76) “o direito de punir deslocou-se da vingança do soberano à defesa da sociedade”. Até o final do século XVIII, prevalecia a punição ancorada nos suplícios físicos vistos como espetáculo da tirania e vingança do soberano, já que eram exibidos em praças públicas, tendo na figura do carrasco a prevalência da vontade do soberano.

Contudo, já no início do século XIX, com as novas sensibilidades despertadas no indivíduo e a noção que não só corpo, mas a alma também é punida, o condenado se transforma em vítima que fora abandonada por Deus e pela justiça, sendo reduzido ao desespero perante o povo amedrontado e consternado com tamanhas injustiças. Assim, a punição nos suplícios físicos passa a ser como faca de dois gumes para o soberano, que corre o risco de ser visto como criminoso, pois a punição é percebida como igual ou pior que os crimes, o que o levaria a responder da mesma forma que o povo: com violência.

A punição passa, então, a ser privada e definida como correção ao criminoso, que começa a ser tratado como indivíduo, exigindo-se do Estado uma nova justiça criminal, que respeite a humanidade do criminoso no momento da

punição. Surge a prisão, o encarceramento, como forma de punição, contando com profissionais como médicos, educadores, guardas, assistentes sociais, advogados e não mais a figura do carrasco. A prisão transforma-se em um pretexto para o uso de uma nova tecnologia do poder, que é mais compatível com a nova sociedade: a da vigilância. O homem moderno então conhece vários processos de subjetivação do controle, sendo eles: a família nuclear, a escola, o exército, o hospital e, caso tudo falhe diante das regras sociais, há as prisões. Dessa forma, cria-se um caminho a percorrer, do qual o indivíduo não deve se desviar. Em 1793, Jeremy Bentham inventa o panóptico, um modelo prisional no qual no centro do pátio instala-se uma torre, de onde tudo se vê (Foucault, 1988, p.190-191). Assim, com o crescimento das cidades, pretendia-se manter o controle sobre o indivíduo e, para isso, seria preciso vigiá-lo para que este não fugisse das regras da nova sociedade urbana. Na prisão, a lógica adotada segue o princípio burguês do tempo e da busca pela liberdade, pois a pena é medida em tempo e o criminoso perde durante um tempo o direito à liberdade. O cálculo da pena opera-se não em função do crime, mas de sua possível repetição, visa-se “não à ofensa passada, mas a desordem futura” (Foucault, 1988, p.89).

Na literatura, essa nova proposta de julgamento e condenação passa a aparecer em diversos casos de tribunal, revelando desde seus primórdios as fragilidades judiciais em decidir sobre a culpa ou inocência de um indivíduo. Um dos casos é o ocorrido no Rio de Janeiro, o processo que ficou conhecido como *O Bilontra* e que ganhou as páginas da revista de ano com mesmo nome, contando com a narrativa de Arthur Azevedo. A história verídica conta o caso de um rico comerciante português que almejava se tornar nobre e, para isso, aceita a proposta de um caixeiro de comprar um título de baronato através de um suborno de três contos de réis. No dia que iria receber o título, o comerciante português promove uma festa e no momento que anuncia seu título de nobre descobre a falsidade do decreto imperial. Para punir o homem que o havia enganado, ele entra com um processo na justiça acusando o caixeiro de crime de estelionato. O caso judicial, que se iniciara em 1884 no Rio de Janeiro e se arrastava por dois anos passando por instâncias jurídicas, ganhou maior notoriedade quando virou paródia da revista de ano de 1886.

Ao estreiar, a revista apresentava um final em que o personagem principal, chamado de Faustino, o bilontra, não chegava a ir a julgamento e prometia se regenerar. Dois meses após sua estreia, a peça que já havia deslanchado perante o público e ganhou um novo final com um novo ato: agora, o bilontra além de se regenerar faz-se absolver pelo Tribunal do Júri. De acordo com Fernando Antonio Mencarelli (1999, p.16), o processo tornou-se motivo de riso na cidade a partir da estreia da peça e tudo leva a crer que o sucesso da mesma acabou influenciando o desfecho do processo, ajudando a absolver o réu.

Arthur Azevedo foi a público defender-se, mostrando que não era favorável a absolvição do bilontra. A ideia não era confundir o desfecho da trama no palco com o caso judicial, afinal, para o autor, a revista de ano não tinha como objetivo ser pedagógica e tratar de assuntos sérios e sim de entreter a plateia. Após esse caso, as revistas de ano tornaram-se um dos gêneros teatrais de maior popularidade no final do século, tendo seu auge e declínio ao longo dos anos 80 e 90, juntamente com a transformação do Rio de Janeiro de sede da corte em capital federal (Mencarelli, 1999). Este episódio de *O Bilontra* já relacionava a discussão em torno de uma peça de teatro, um caso policial, as repercussões da opinião pública e as páginas de um periódico literário, mostrando a linha tênue entre jornalismo, literatura, repercussão do povo e as esferas entre real e ficção.

O tempo passa, novas formas de assistir às produções culturais surgem trazendo tanto aspectos já conhecidos de outras mídias como também agregando traços novos que se ajustam aos novos modelos e rotinas do homem contemporâneo. Assim também o crime é contado de diversas formas. Em *O Bilontra*, o crime de estelionato gerou riso na sociedade; já as histórias do romance policial de enigma, principalmente com as figuras detetivescas de Dupin e Sherlock Holmes, trouxeram a tranquilidade para o indivíduo moderno, que passou a confiar no detetive como a figura que iria restabelecer a ordem. O investigador então surge como uma espécie de herói moderno, defensor da sociedade.

No início do século XIX, com o cientificismo no auge e o criminoso visto como inimigo social, surge na literatura uma abertura para sintetizar esse aspecto da sociedade moderna: o romance policial. É em abril de 1841 que a revista

Graham's Magazine publica a primeira narrativa policial, inaugurando a escola de enigma, através do conto de Edgar Allan Poe.

É neste contexto descrito na citação de Vera Follain de Figueiredo (1996) que surge o gênero policial como forma de entreter a população com histórias de crimes que misturam os acontecimentos da cidade com ficção. Pioneiro em narrar o crime misturando as notícias publicadas nos periódicos com a ficção dos romances policiais, Edgar Allan Poe apresenta, através do personagem Monsieur C. Auguste Dupin, o detetive moderno como “máquina de pensar”, que nasce como apaziguador do medo burguês, advindo dos perigos da cidade, misturando as classes no mesmo espaço urbano; a convivência entre o burguês e o proletário, que antes era demarcada, passa a ser constante no século XIX, em que o espaço da cidade torna-se comum para ambas as figuras. A partir de vestígios, pistas, indícios, Dupin consegue fazer uma dedução lógica e rigorosa e, assim, reconstruir uma história, um fato passado, descobrindo finalmente o criminoso/culpado, que será punido por seus atos.

Ao trazer as histórias sobre crimes, as mídias incluem no indivíduo certas preocupações que poderiam não ser conhecidas caso não houvesse acesso a esses veículos. Sendo assim, as mídias funcionam como uma mediação da realidade, trazendo ao conhecimento do indivíduo um conjunto de informações sobre sua época ou um período mais distante da história, revelando indivíduos que são heróis, vilões e vítimas, capazes de se esconder no meio das massas e de promover discursos que estimulam o consenso sobre a culpa, a punição e o dano.

Para o sociólogo Howard Becker (2009), cada sujeito, em seus diferentes afazeres, produz representações da sociedade que expressam uma visão de mundo. O pesquisador destaca a literatura como uma forma de relato da sociedade, visto que as representações literárias resultam de uma reflexão sobre o mundo sem o compromisso assertivo da ciência. A ficção, mesmo os romances realistas, conforme exposto por Becker (2009), apesar de representar a realidade de uma sociedade, também carrega uma ideologia de seu autor/produtor/diretor. Ao analisar mais adiante as narrativas Netflix, consideraremos o dispositivo como um meio, uma tecnologia de uma época, retratando seu próprio tempo ou mesmo um julgamento sobre um período histórico do passado, sem deixar de considerar que

não é isento, pois carrega a visão de mundo dos roteiristas e diretores das séries, filmes e documentários que produz e disponibiliza, mesmo em obras que se propõem a revelar de fato a história de casos reais.

Cada vez mais arquivos, mais registros, são escavados do passado e são retrabalhados na atualidade a partir de seus restos e resíduos. Este é o caso das produções originais Netflix que tratam de crimes reais, pois usam de aparatos que lhes dão tantos ares de real quanto de ficção, resgatam traços das narrativas do romance policial e os retrabalham de acordo com os interesses e fatos atuais. Se os romances policiais do século XIX ressaltavam a figura do detetive herói capaz de vencer o crime, hoje, o herói das narrativas contemporâneas é um personagem imperfeito, que pode ser corrompido e apresentar desvios de comportamento que, como será visto nas produções escolhidas para objeto desta pesquisa, chega a causar a dúvida sobre a inocência ou culpa do protagonista com características complexas, capaz de cometer erros e acertos como qualquer indivíduo. A sociedade não é mais a do espetáculo da punição, de deixar morrer, pois há uma nova forma de entender o crime e, mais que isso, de sentir, o crime. A seguir, serão apresentados o contexto e as características do romance policial para então, posteriormente, entender o crime nas narrativas Netflix.

3.1. A chegada do crime na vida moderna: o romance policial

A ideia de crime aparece como conceito desde Caim e Abel e desde então o homem é julgado e punido seja por Deus, por homens, por instâncias de poder. Segundo o dicionário Houaiss (2009, p.869), crime é:

Toda transgressão imputável da lei penal por dolo ou culpa, ação ou omissão; delito. Conforme o conceito analítico, é a ação típica e antijurídica, culpável e punível. Ação condenável, temida por suas consequências sociais desastrosas ou desagradáveis. Qualquer ação, individual ou coletiva, ética e socialmente condenável. Qualquer transgressão moral ou ética, socialmente rejeitada, cometida por uma ou mais pessoas.

Conforme o dicionário, o crime é uma transgressão à ordem que deve ser condenável. Contudo, para punir e restabelecer a ordem, é preciso encontrar o culpado. Na literatura, desde a tragédia grega, o crime aparece como enigma a ser decifrado. Um exemplo é a história de Édipo, que tentando fugir de seu destino

trágico, acaba decifrando os enigmas que resultam no que ele tanto fugira: matar o próprio pai e casar com a mãe. Contudo, é quando descobre que foi alvo de seu destino, percebendo que é o culpado pela morte do pai, Édipo organiza sua própria punição: fura os olhos e foge de sua cidade de origem, onde era rei. Com o intuito de levar a moral nobre ao povo, a tragédia grega era um teatro político, no qual era submetido a regras rígidas cuja aplicação era vigiada pela nobreza, funcionando como uma propaganda da pólis. A tragédia não imitava uma pessoa boa e nem má e sim um indivíduo que erra, em que o caráter dos personagens se mostra pela ação que leva ao desenlace. A tragédia provoca terror e piedade para gerar o efeito da purgação, alcançando a catarse.

Diferentemente da tragédia grega, ao longo do século XIX, com o crime adentrando o meio urbano e a valorização da ciência e do raciocínio lógico ganhando destaque, estabelece-se o gênero policial revelando que o fascínio do crime está no mistério que o envolve, na resolução lógica racional daquilo que se oculta. O romance policial de enigma traz a figura do detetive como herói moderno capaz de investigar os traços deixados pelo criminoso no interior das casas burguesas e, por dedução lógica, chegar à resolução do crime. Para Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2013, p.3), “toda narrativa busca elucidar o grande crime que constituiu no encobrimento de uma verdade primeira: narra-se para imprimir sentido ao caos dos acontecimentos, para tentar resolver o enigma do mundo”.

Ao lado da origem do romance policial caminham os primeiros traços do capitalismo que traz a técnica investigadora moldada pela sedução do enigma como desafio à racionalidade, pois coloca o leitor/espectador diante do mistério da morte. O enredo do romance policial de enigma gira em torno de um segredo a descobrir e revelar diante de um crime pouco ou nada comum. Como estrutura do romance policial de enigma tem-se: o crime, a investigação e, por fim, a revelação do malfeitor feita pelo detetive que usa a lógica para desvendar o crime. Assim, a elucidação do mistério fica sob a responsabilidade do detetive que, ao encontrar o criminoso, mostra que não há lugar para o crime perfeito, pois o culpado deve ser punido.

A primeira narrativa policial moderna ocorre com a publicação do conto “Os crimes da rua Morgue” (1841), de Edgar Allan Poe, na revista *Graham's Magazine*.

Com o noticiário dos jornais em mãos, Poe reconstruiu o crime realmente praticado, apresentando o detetive moderno como “máquina de pensar”, pois, a partir de vestígios, pistas, indícios, consegue – através de uma dedução lógica e rigorosa – reconstruir uma história, um fato passado e, assim, descobrir o criminoso/culpado, mostrando também como a experiência urbana é capaz de decifrar os signos inscritos na cidade. No conto de Poe, o narrador apresenta como o detetive Dupin revela o misterioso assassino:

Em seguida, meu amigo me deu para ler um estudo, uma descrição anatômica do grande orangotango das Ilhas das Índias Orientais. A força, a agilidade, a estatura, a ferocidade e a faculdade de imitação desses mamíferos! Compreendi, de repente, todo o horror daqueles crimes! Foram cometidos por um orangotango. (Poe, 2003, p.56)

Nesse primeiro romance há o reforço sobre a importância da lógica e, também, já aparecem as fragilidades da polícia e a crítica ao prender um inocente, como visto nas falas de Dupin:

Será difícil descobrir qualquer coisa com esses interrogatórios tão superficiais. A polícia trabalha sem método, sem lógica. Ou é superficial ou profunda demais. (...) Caíram no erro de confundir o incomum, o inusitado com o desconhecido. Mas é por esses desvios do plano comum que se chega à verdade. (...) Mas, sim, procurar saber se o que aconteceu jamais aconteceu antes. De fato, a facilidade com que chegarei, ou já cheguei, à solução desse mistério está na razão direta de sua aparente insolubilidade aos olhos da polícia. (Poe, 2003, p.48-50)

A crítica também é ressaltada pelo narrador memorialista, companheiro de Dupin nas investigações:

Le Bon foi posto em liberdade, depois que narramos nossa história na polícia. Claro que a polícia não gostou da maneira como o caso se solucionou. A polícia gosta de resolver, e não resolveu coisa alguma. Gosta de prender, e ninguém ficou preso. (Poe, 2003, p.56)

O detetive criado por Poe não somente desvendou o mistério a partir do uso da lógica, mas também partiu da análise psicológica por ele próprio apresentada no início do conto:

Foi nessas andanças que comecei a notar em Dupin uma poderosa capacidade de análise. Ele se divertia, exercitando-se cada vez mais. Chegava a dizer que, para seus olhos, a maioria dos homens trazia, no peito, janelas abertas, através das quais podia ver-lhes o íntimo. E provava isso. Fazia espantosas revelações a respeito de mim mesmo. É. Ele parecia ver-me por dentro. (Poe, 2003, p.42)

A análise psicológica feita por Dupin no conto de Poe ilustra o estudo científico da polícia que foi ganhando peso ao longo do século XIX ao traçar o perfil do criminoso. Um exemplo nesse sentido de mostrar os avanços científicos nas instituições é a história da série *Mindhunter* (2017), original Netflix, em que a proposta é mostrar como a ciência criminal aprendeu a classificar os *serial killers*. A trama, produzida por David Fincher e Charlize Theron, se passa em 1977 quando ainda não existia a designação “*serial killers*” para este tipo de criminoso. Como mostra a série, a classificação começou com categorias como “organizado x desorganizado”, tipos de cenas do crime e vítimas. A série, baseada no livro *Mindhunter: Inside the FBI's Elite Serial Crime Unit*, escrito pelos ex-policiais Holden Ford e Bill Tench, apresenta como esses dois policiais, perdidos nas investigações sobre um novo tipo de assassino, começam juntos com uma psicóloga a realizar uma série de entrevistas com vários psicopatas na prisão. A partir das entrevistas, eles elaboram as categorias de classificação e, assim, formam o perfil dos *serial killers*.

Na literatura do século XIX, o detetive criado por Poe exerce sua função básica: ser o instrumento através do qual será esclarecido o enigma inicial, motivo da narrativa. Quem narra as aventuras de Dupin nos três contos escritos por Poe é um narrador anônimo, amigo do protagonista, contando os fatos em forma de memória.

A presença do narrador-memorialista como porta-voz das ações do detetive é uma das características básicas do romance enigma, e é uma decorrência direta da função do protagonista. O detetive do romance enigma é uma máquina de pensar que consegue reconstruir uma história através de vestígios, pistas, indícios; se a narrativa fosse elaborada por essa mente dedutiva, o leitor estaria sempre passo a passo com o detetive – o que contraria a própria concepção de leitor nesse tipo de narrativa e faria perder o sentido de um dos traços marcantes do romance enigma – a revelação final e a consequente reconstrução da história. (Reimão, 2005, p.9)

Além de apresentar os fatos ao leitor, o narrador mostra sua admiração por Dupin e não há na narrativa nenhuma indicação de seu nome ou aparência física, apenas percebe-se que é um personagem de capacidades medianas, um homem comum, em que sua única finalidade é descrever os fatos, conservando o mistério e ressaltando as qualidades do detetive criado por Poe.

Seguindo os passos de Poe, em 1887 Conan Doyle cria a figura de Sherlock Holmes no conto “Um estudo em vermelho”, desvendando os misteriosos crimes londrinos. Enquanto o narrador de Poe não revela suas características pessoais, o narrador das histórias de Conan Doyle mostra seus atributos, contudo, são sempre inferiores aos de Sherlock Holmes. Quem narra os crimes desvendados por Sherlock é seu parceiro, Watson, que além de selecionar as histórias narradas, também escolhe uma forma de narração contrária às vontades do detetive londrino, como pode ser visto na fala de Sherlock:

Eu dei uma olhada nesse trabalho [“Um estudo em vermelho”] e, na verdade, não posso felicitá-lo por ele. A investigação é, ou deveria ser, uma ciência exata e, portanto, deve ser tratada da mesma forma fria, sem emoção. Você tentou dar-lhe um sabor romântico, e o efeito é o mesmo que transformar uma história de amor, ou uma fuga romântica na quinta proposição de Euclides. (Doyle, 2007, p.101).

Além de ser uma mente dedutiva como Dupin, Sherlock Holmes apresenta características psicológicas como presunção, morfinomania e cocainomania, tem profundas crises de melancolia e deleita-se tocando violino (Reimão, 2005, p.8). Para Lins (1954, p.14), o romance policial busca sua temática e personagens na “escala excepcional do crime e das emoções fortes”. Tanto que as figuras de criminoso quanto as de policial/detetive não podem ser banais, assim como o próprio crime, suas emoções, angústias e problema que provoca também não o devem ser. “Daí aquela sensação de grandeza que nos transmitem os melhores romances policiais, vinda talvez de uma certa forma de heroísmo, presente tanto no detetive quanto no criminoso” (Lins, 1954, p.14).

As histórias vivenciadas pelo detetive Sherlock Holmes foram tão bem descritas que o personagem passou para a realidade com a maior verossimilhança¹⁹:

Algumas das suas criações são tão verossímeis que inúmeras cartas chegavam a 221B Barker Street, endereçadas a Sherlock Holmes, e visitantes procuravam o personagem acreditando na sua existência real. Na nossa língua, temos o pequeno caso de *O mistério da estrada de Sintra*, de Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão: durante algum tempo, muitas pessoas deixaram de ir a Sintra apavoradas com o

¹⁹ Para Cândida Vilares Gancho (2002, p.10): “É a lógica interna do enredo, que o torna verdadeiro para o leitor; é, pois, a essência do texto de ficção. Os fatos de uma história não precisam ser verdadeiros no sentido de corresponderem exatamente a fatos ocorridos no universo exterior ao texto, mas devem ser verossímeis, isto quer dizer que, mesmo sendo inventados, o leitor deve acreditar no que lê [ou assiste]. (...). Cada fato da história tem uma motivação (causa), nunca é gratuito e sua ocorrência desencadeia inevitavelmente novos fatos (consequência). A nível de análise de narrativas, a verossimilhança é verificável na relação causal do enredo, isto é, cada fato tem uma causa e desencadeia uma consequência”.

crime que estava sendo revelado naqueles folhetins do Diário de Notícias. (Lins, 1954, p.13)

A verossimilhança dos romances policiais de enigma ocorre pelo fato de o gênero estar inscrito nas fronteiras entre literatura, jornalismo e ciência, alimentando-se do “confronto entre o ‘sólido mundo da realidade’, em que o detetive busca ancoragem, e o mundo da ficção criado pelo criminoso no esforço de encobrir as pistas que levariam ao desvendamento da trama” (Figueiredo, 2013, p.6). Afinal, no romance policial de enigma é posto diante do leitor todos os dados do problema, sem o uso de qualquer truque que o leitor não possa perceber ou apreender logicamente. Uma exceção foi o recurso utilizado por Agatha Christie no romance *O assassinato de Roger Ackroyd*, em que apresentou o criminoso na pessoa do narrador. Para Lins (1954, p.24), o ato de Agatha Christie foi “considerado por muitos como um truque fora das boas regras”. Isso porque o romance moderno trouxe a pretensão do narrador de representar a realidade, o que permite que se desconfie da própria narrativa, pois de acordo com Vera Figueiredo (2013, p.7), “simulando transparência, encobriria um ‘discurso de verdade’ autoritário e excludente”.

Dessa forma, o romance policial de enigma estrutura-se por uma exigência de técnica, em que o enredo parte sempre do fim para o início, realizando uma inversão cronológica. Primeiro, é contado o crime, depois as pistas aparecem na investigação feita pelo detetive e levam ao início de tudo: quem praticou o crime. Concentram-se, assim, nas figuras do detetive e do criminoso todo o enredo da trama, apresentando duas personalidades psicológicas distintas: “Enquanto no criminoso o elemento romanesco mais destacável é o seu feitio psicológico, no detetive o traço mais visível e dominante há de ser a inteligência, a sua capacidade de observação e a sua faculdade de análise” (Lins, 1954, p.20).

Seguindo essa estrutura e apresentando o conflito entre detetive e criminoso, o romance policial nasce também como uma forma de mostrar a importância do restabelecimento da ordem que o criminoso transgrediu ao realizar seu crime e é função do detetive recuperar a paz para a sociedade. Na base do romance policial estão duas vertentes: a história do crime e a do inquérito policial. Por ter seu enredo ocorrendo na cidade e muitas vezes ser fruto de histórias reais, o romance policial proporciona uma troca de realidades e é a entrada em um universo de horrores que

intriga os leitores, pois traz a ideia de que até no homem mais virtuoso existe a possibilidade de praticar o crime:

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

A primeira narrativa policial brasileira que se tem notícia é *O mistério* (1920), escrita por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa. Publicado em capítulos pelo jornal *A Folha* em 1920 e editado em livro no mesmo ano, o romance conta a história de Pedro Albergaria e sua sede de vingança ao banqueiro Sanchez Lobo. O detetive da história é o Major Mello Bandeira, que replica os métodos do detetive de Conan Doyle. Assassino de Sanchez Lobo, Pedro Albergaria confessará seu crime e irá a julgamento, sendo absolvido. A apresentação de um crime impune na narrativa mostra a crítica, por via do cômico, ao sistema judiciário brasileiro, que absolve um culpado. Para Reimão (2005), a não punição do assassino mostra a descrença do povo no sistema judiciário brasileiro, já que na narrativa, o júri por simpatizar com o criminoso e com a retórica do advogado, termina por inocentar o culpado pelo crime.

A questão da culpa para Reimão (2005) está articulada com a questão da verdade, o que faz-se inviável por dois motivos: devido ao limite humano de desvendar sentidos e destes serem ambíguos e também devido ao fato de o crime estar imbricado na sociedade em geral e ser necessário a ela. É então a falta de uma interpretação final dos casos, de um desvendamento claro e certo que geraria um veredicto capaz de definir a culpa de um crime aos transgressores. Contudo, na narrativa *O mistério*, o assassino, réu confesso, não teria motivos para ser absolvido, já que assumiu a culpa do crime.

A própria estrutura narrativa do romance policial funciona como uma mediação simbólica ao apoiar-se na articulação inteligível dos elementos do enredo, o que permite ao indivíduo moderno enfrentar os desafios impostos pelo mundo, tendo os enigmas como desencadeantes das histórias vividas. Com a modernidade,

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

Mantendo as estruturas folhetinescas, o romance policial repete em sua estrutura a figura do herói com certo espírito aventureiro, avesso às regras sociais, mas em busca de justiça; a oposição entre o bem e o mal que no romance policial tradicional ocorre entre o detetive e o criminoso; a presença do realismo que pretende ter “efeitos de real”, sem se preocupar com críticas sociais; a atualidade informativa-jornalística, em que as mídias divulgam na trama um laudo de perícia, uma decisão judicial, informações sobre os avanços científicos.

Ao relacionar o romance policial à tragédia grega, Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003, p.163) explica que, além do fato de ambos contarem com a decifração de enigmas e com crimes que desafiam a ordem jurídica da cidade, pode-se dizer que:

Sem consciência trágica, as pequenas criaturas do livro, vivem, a seu modo, “tragédias particulares” absorvidas pela “normalidade” da vida nas grandes cidades. Se a dimensão propriamente trágica advém da tensão entre o homem e as forças supra-humanas, na ausência destas últimas, enquanto potências religiosas, o homem contemporâneo se debate com um sistema anônimo e onipotente, diante do qual continua tentando definir o espaço que lhe é reservado, a responsabilidade que lhe cabe por seus atos. (Figueiredo, 2003, p.166)

No século XX, com o aumento da descrença do indivíduo, as fronteiras entre realidade e ficção no romance policial de enigma são colocadas à prova. O crime na ficção “vai deixando de ser algo que ocorre no mundo exterior e precisa ser investigado para que se atinja a verdade, para confundir-se com a própria pretensão de se esclarecer a verdade através do ato de narrar” (Figueiredo, 2013, p.7). Assim, fica a dúvida sobre o enigma a ser decifrado: seria apenas a verdade/interpretação do detetive sobre o caso imposto na narrativa como verdade final? É com este

impasse que se constrói a trama policial a partir do século XX: “Privilegiam-se situações que põem em evidência a dificuldade de definir os princípios a partir dos quais culpas e responsabilidades seriam claramente estabelecidas” (Figueiredo, 2013, p.8).

Buscando afastar-se dos padrões do realismo do século XIX, mas mantendo o diálogo com o romance policial de enigma, surge na primeira metade do século XX, nos Estados Unidos, o romance *noir*, ou seja, em português, o romance negro, atendendo uma sociedade para a qual o crime se transforma em uma “rede intrincada sem princípio nem fim” (Figueiredo, 2013, p.8), permeando todas as esferas de ação. Com desdobramentos em diferentes meios, a narrativa *noir* recebe a aceitação de um público mais amplo que a de enigma, sobre isso, Figueiredo (2013, p.9) explica:

Na atualização do gênero, corrói-se a confiança nas estruturas sequenciais que, identificadas com a própria linha do raciocínio, com a forma da própria razão, acabavam por ordenar a busca da verdade num discurso fechado que eliminava as probabilidades e abolia o acaso. Desde *O Processo*, de Kafka, que pode ser lido como um romance policial em que não se chega a nenhuma conclusão – há o acusado e sua morte ao final, mas não se saberá qual o crime cometido –, passando pelo chamado romance negro, surgido nos Estados Unidos na primeira metade do século XX, até o cinema e a literatura dos dias atuais, retoma-se recorrentemente o paradigma da narrativa policial de enigma para dissolvê-lo por dentro. Com a repetição exaustiva desse procedimento, o gênero passa por uma espécie de processo de “destilação”, diluindo-se, inclusive, as oposições que o estruturam: verdadeiro/falso, criminoso/vítima, detetive/criminoso. (Figueiredo, 2013, p.9)

No cinema, o estilo do gênero policial *noir* foi realizado por Alfred Hitchcock, por exemplo, no filme *Vertigo* (1958), em que um detetive aposentado aceita a missão de seguir a esposa de um amigo. Misturando os subgêneros do terror, do suspense e da narrativa policial, Hitchcock problematiza a relação das imagens com o olhar do espectador:

Avesso às narrativas que, segundo ele [Hitchcock], induzem o leitor/espectador a esperar tranquilamente a resposta para a pergunta “quem matou?”, às quais se refere usando a designação pejorativa de *whodunit*, Hitchcock debruçou-se sobre a matéria criminal, deslizando, com distância irônica, entre os subgêneros do suspense, do terror e da narrativa policial. Em *Vertigo*, o crime é arquitetado como um enredo ficcional que envolve o detetive. (Figueiredo, 2013, p.11)

Assim como em *Vertigo*, as imagens dos filmes *noir* são, em geral, influenciadas pelo expressionismo alemão, em que os recursos de iluminação ganham importância, sendo utilizados para destacar aspectos psicológicos dos

personagens ou criar tensão no espectador, há sombras dramáticas, alto contraste, fotografia em preto e branco ou em cores lavadas, isso é, não saturadas, com cenários noturnos e interiores sombrios, uso de ângulos não convencionais de câmera. O crime, geralmente assassinato, é oriundo de ciúmes, corrupção e fraqueza moral. Dessa forma, no romance *noir*, os elementos fundamentais passam a ser: a ambiguidade moral dos personagens e, principalmente, do protagonista, que não se fecha em características totalmente boas, do herói que só faz o bem; ganha predominância, então, a ideia do anti-herói,²⁰ da mulher manipuladora e as dificuldades na resolução de um crime, contando, com detetives e instituições policiais que erram e acertam ao se depararem com as complexidades e contradições que envolvem o crime.

Enquanto Sherlock Holmes e Monsieur C. Auguste Dupin analisavam os fatos minuciosamente e desvendavam o enigma usando a lógica, os personagens de Dashiell Hammett (1894-1961), precursor do gênero *noir*, ganhavam ação, se envolviam em cenas de sexo e violência. As histórias de Hammett denunciavam a falência da burguesia, a corrupção, a falsa moralidade, a hipocrisia e tinham a narração dos fatos coincidindo com as ações.

Em sua estrutura, o romance *noir* tem sua narrativa construída no presente, permitindo que o leitor/espectador acompanhe o andamento dos fatos, sua investigação no mesmo tempo da ação e não em forma de memória como no romance policial de enigma. Os detetives do romance *noir* são um reflexo da sociedade de sua época. No contexto do século XX, principalmente nos Estados Unidos dos anos 1920, com a quebra da bolsa de valores de Nova Iorque e com aumento da corrupção e da violência, não fazia sentido um detetive metódico e cerebral como Sherlock, mas sim um detetive mais humano, que utiliza mais a intuição e a força. Inclusive, diferente de Sherlock e Dupin, os detetives do romance *noir* não têm a investigação como hobby, eles trabalham para agências ou contam com os próprios escritórios de investigação. O narrador também não é introspectivo e não fala sobre aspectos psicológicos dos personagens de sua narrativa, apenas

²⁰ Cândida Vilares Gancho (2002, p.14) define o anti-herói: “é o protagonista que tem características iguais ou inferiores as de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, só que sem competência para tanto”.

relata aspectos exteriores e reações, ficando por conta do leitor/espectador tirar conclusões a partir dos dados do detetive.

Os autores clássicos das narrativas policiais *noir* tinham por objetivo propiciar o reencontro da literatura policial com a realidade do mundo do crime, da qual, eles acreditavam, a literatura enigma estava separada. (...) O romance policial *noir* enfocará o crime em seu meio mais frequente – a marginalidade, o *bas-fond* social. Críticos da estrutura social em que vivem, os detetives *noir* enquanto inseridos nela e seus partícipes, investem contra ela com as únicas armas com que podem se fazer ouvir e de que eles dispõem: rudeza, sarcasmo, insolência, violência. (Reimão, 2005, p.12)

Dessa forma, como exposto acima por Sandra Reimão, o romance *noir* apresenta duas faces de uma história, sendo elas tanto o submundo do crime e do vício quanto os parâmetros burgueses do que deve ser respeitado. O herói se vê diante de características como egoísmo, vaidade, dissimulação, não sabendo em quem confiar e se confunde sobre os acontecimentos, pois os personagens não são confiáveis, muitos deles são corruptos, vingativos, falsários e violentos. O protagonista inclusive apresenta características mais humanas como o costume de beber, brigar, se envolver em romances. A trama *noir* pode girar em torno de várias histórias paralelas que envolvem o protagonista, como os dilemas familiares, problemas no trabalho. As narrativas *noir*, geralmente, são contadas em primeira pessoa, com personagens narradores,²¹ que conferem “ao ato de narrar a tarefa de construção de uma versão verossímil que substitui a verdade inatingível” (Figueiredo, 1996, p.90). Tendo o foco no ponto de vista do protagonista narrador,²² a palavra é então “a grande armadilha”, de acordo com Vera Figueiredo (1996, p.91):

A palavra é, então, a grande armadilha que devemos temer; e o discurso, o lugar da violência primeira – o encobrimento da verdade. O texto é o crime primeiro, constituindo-se através da violência da palavra, realizando-se como exercício de poder ao impor sua voz sobre outras vozes silenciadas. Perguntar quem é o autor do crime é também indagar o autor do texto/crime.

²¹ Usamos o conceito de Cândida Villares Gancho para personagens narradores, são eles: “aquele que participa diretamente do enredo como qualquer personagem, portanto tem seu campo de visão limitado, isto é, não é onipresente, nem onisciente. No entanto, dependendo do personagem que narra a história, de quando o faz e de que relação estabelece com o leitor, podemos ter algumas variantes de narrador personagem”. (Gancho, 2002, p.28)

²² Sobre narrador protagonista, (Gancho, 2002, p.28) define: “é o narrador que é também o personagem central”.

Como visto na citação acima, o relato na primeira pessoa no romance remete à falsa confiança, pois como confiar na versão de quem está participando da ação? Para Roland Barthes (1972), a terceira pessoa funciona como convenção do romance, enquanto a primeira pessoa seria uma solução mais elaborada que vai além da convenção estipulada.

Com o romance *noir*, o romance policial de enigma não acaba, mas se transforma para se adaptar a uma sociedade diferente, existindo diversas formas de explorar o gênero, entre elas, o estilo *whodunit*, em português quer dizer “quem fez isto?” ou “quem matou?”, em que há vários suspeitos para um crime, seja roubo, assassinato, sequestro, e a identidade do culpado é revelada ao final. É a estrutura clássica da ficção policial usada por Poe, Doyle e Agatha Christie. O estilo foi adotado inclusive em séries como *Elite* (Netflix, 2018) e na terceira temporada de *13 Reasons Why* (Netflix, 2019) algumas novelas como *Vale Tudo* (TV Globo, 1988), *A próxima vítima* (TV Globo, 1995), *Avenida Brasil* (TV Globo, 2012); há também o suspense psicológico, em que o estado psicológico dos personagens é desestabilizado e tensionado por conta dos eventos da trama, tendo como um dos exemplos o filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock; já a paródia, é um subgênero em que histórias usam do humor para fazerem piadas com os elementos dos outros subgêneros. Um exemplo é *Ed Mort*, de Luis Fernando Veríssimo, outro é o seriado americano *Brooklyn Nine-Nine* (Fox, 2013); outro estilo é o procedural,²³ ou *thrillers*, que podem ser jurídicos ou médicos, nos quais não há apenas um protagonista e sim uma equipe. No caso dos jurídicos, os protagonistas são advogados, promotores, policiais entre outros profissionais envolvidos tanto na investigação quanto em provar a inocência ou culpa de algum personagem que contratou seus serviços. No caso dos médicos, os protagonistas são médicos que usam seus conhecimentos para combater doenças e epidemias, erros médicos etc., além de descobrirem circunstâncias e causas de morte através de análises médicas. O subgênero se consagrou na televisão em seriados como *CSI* (CBS, 2000), *Criminal Minds* (CBS, 2005), *Law & Order* (NBC, 1990) e *NCIS* (CBS, 2003).

²³ *Procedural* é um modelo narrativo onde os episódios da série apresentam narrativas independentes umas das outras. Cada episódio contém uma situação específica que os personagens principais devem solucionar até o fim do mesmo (Esquenazi, 2011).

Após o século XX, a literatura do crime é mais realista no trato do assassinato, sendo mais sensível ao ambiente em que ocorre e trazendo muitas vezes o ponto de vista deste para a narrativa. Se no século XIX os detetives empregavam métodos de dedução e raciocínio como verdades indiscutíveis, hoje, os detetives mesmo diante de um conjunto de indícios não apresentam uma verdade final, mas uma interpretação que está entre tantas possíveis, mostrando os erros e acertos do homem comum diante da complexidade dos fatos.

3.2. O crime ganha as telas da Netflix

Como visto no capítulo anterior, a Netflix acentua seu investimento em séries. De um total de 766 conteúdos originais, isto é, aqueles que levam a marca de produção própria Netflix, tem-se 272 classificadas como séries, 162 como filmes e 101 produções foram categorizadas como documentários. Como o objetivo desta pesquisa é tratar dos casos reais, o foco será na categoria documentários, séries documentais e séries baseadas em fatos reais. Optou-se por séries baseadas em fatos reais, e não filmes baseados em fatos reais, devido ao investimento da empresa no formato série. Considerando apenas as tramas que contam com assassinato como foco central do crime, percebeu-se que, na categoria documentário, o tema apareceu em terceira colocação, já nas séries documentais e baseadas em fatos reais foi o primeiro colocado, isso é, com mais produções próprias da Netflix sobre o tema.

Por que o crime tem recebido destaque nas produções originais Netflix? Mareike Jenner (2016b, p.10) ao falar sobre o romance policial defende que este é moldado pelos discursos políticos, sociais e industriais. Sendo assim, pode-se entender determinadas ênfases em uma narrativa de acordo com o momento que representa e que é contada. Mesmo trazendo histórias de outras épocas, essas narrativas têm um motivo para serem resgatadas.

De acordo com Vera Lucia Follain de Figueiredo (2003, p.85), no final do século XX houve uma “retomada pela literatura ocidental de gêneros como o romance policial, histórico e a autobiografia”, essa mobilização ou esquecimento de um determinado gênero indica, para a autora, o que seria para aquela época o “culto predominante”:

Não é à toa que se retomam, hoje, subgêneros que afirmavam a verdade (o romance policial), o indivíduo (a autobiografia) e a história (o romance histórico) – instâncias fundamentais para a construção das narrativas modernas de emancipação, que o século 20 se encarregou de descentrar, de redimensionar. Diante da descrença numa história capaz de reconciliar o homem e o mundo, esses subgêneros são resgatados, muitas vezes, para que se aponte como ilusórias as certezas sobre as quais eles se erigiam: a de um mundo ordenado e transparente, a da unidade coerente do eu e a do sentido teleológico da trajetória do homem. Chama-se a atenção para o caráter convencional, artificioso, que assumem e para o fato de veicularem um “discurso de verdade” autoritário e excludente. (Figueiredo, 2003, p.86)

A autora ainda apresenta que, à primeira vista, nada seria mais incompatível com a descrença pós-moderna do que a narrativa policial de enigma, que utiliza o raciocínio lógico como instrumento para se atingir a verdade:

Se perdemos a ilusão do conhecimento, se só existem verdades simuladas, o que seria para nós o desvendar um mistério? O que significa decifrar um enigma? É a tarefa infinita de impor uma interpretação sobre outra interpretação, o que, como nos diz Foucault, não se faz sem violência. Seguindo esta linha, tendemos a considerar que o detetive, na narrativa de temática policial, é apenas aquele que tem o poder para impor sua interpretação como verdade final. Daí somos levados a indagar a partir de que pressupostos éticos podemos avaliar a violência em suas diferentes formas de manifestação, a partir de que princípios podemos dizer o que é ou não um crime. (Figueiredo, 2003, p.87)

Vemos então que a retomada do gênero mostra que resgatamos parâmetros do passado para os incorporar e ressemantizar conforme os dilemas e questões que rondam o novo tempo. Se antes o detetive era tido nas narrativas como o detentor da verdade, hoje, ele pode nem ganhar relevância, principalmente em narrativas que têm como objetivo deixar o próprio telespectador como detetive do caso, julgando através das redes sociais sobre a culpa ou inocência de um acusado.

Para François Jost (2012, p.42), entretanto, o telespectador não busca encontrar na produção audiovisual a cópia exata de seu mundo, mas identificar um modo de narração e um discurso com o qual ele está habituado e que gere identificação. Inclusive, a identificação ou a simpatia sentida por um anti-herói é “menos arriscada que a vida real”, pois, de acordo com García (2016, p.56, tradução livre), como telespectadores, é possível projetar uma “rede de segurança” que permite admitir algumas características na ficção que não seria possível ser aceita na vida real por conta das convenções sociais de certo e errado.

Anti-heróis são criminosos, mas são redimíveis. (...) Apesar de claramente se envolverem em ações impróprias por motivos corruptos, os anti-heróis ainda funcionam como “forças do bem” em muitas narrativas. Sendo “forças do bem” essenciais para fazerem com que o espectador se identifique com os personagens. Mas, um personagem também pode mudar e ser percebido como uma “força do mal” à medida que a narrativa avança. Para explicar o surgimento de tantos anti-heróis nas séries televisivas de hoje, devemos primeiro considerar uma questão ideológica: o pós-modernismo cultiva o anti-heroísmo. (García, 2016, p.53, tradução livre)

O protagonismo dos personagens complexos e anti-heróis vêm rompendo com a convenção de que os protagonistas precisam sempre ser simpáticos ou “pessoas que você convidaria para sua casa toda semana” (Mittell, 2015b, p.74, tradução livre).

Conforme os gráficos do Anexo desta pesquisa, percebe-se que o foco dos crimes das produções originais Netflix, lançadas na plataforma a partir de 2015, está cada vez mais na questão da culpa ou inocência dos acusados do que na resolução do crime. Em *Long shot* (2017), *Strong Island* (2017), *Making a Murderer* (2015), *The Staircase* (2018), *Time: The Kalief Browder Story* (2017), *Alias Grace* (2017), as narrativas giram em torno tanto da dúvida sobre a culpa ou inocência quanto em mostrar as falhas do sistema judiciário, capaz de condenar um inocente (*Time: The Kalief Browder Story*) e liberar um criminoso (*Strong Island*). Já as produções *Por dentro da mente de um criminoso* (2018), *Conversando com um Serial Killer* (2019), *Dirty John* (2018), *Historia de un clan* (2015), *Manhunt: Unabomber* (2017), *Mindhunter* (2017) buscam mostrar as artimanhas dos criminosos, entendendo suas mentes, seus comportamentos, suas histórias de vida, dando voz ao réu confesso. Poucas são as que tratam basicamente da investigação, mostrando as pistas encontradas e os desfechos dos casos, ou como na maioria deles, como ainda estão trabalhando para achar o verdadeiro culpado, como visto em *Unsolved* (2018), *Investigação criminal* (2018), *Inocente* (2018).

Percebe-se a tendência em narrativas nas quais o detetive deixa de ser o protagonista para dar voz ao culpado, que recebe a chance de contar sua versão dos fatos, mostrar como realizou a performance do crime, como é o caso de séries como *Conversando com um serial killer: Ted Bundy* (2019) e *Sou um assassino* (2018).

Há tramas originais Netflix em que o detetive ou agente de polícia e o criminoso competem sob as mesmas condições. Quando o criminoso descobre que

está sendo procurado, ele passa a atacar o detetive ou a polícia, seja cometendo novos crimes, criando pistas falsas ou ameaçando ou até matando integrantes do grupo de investigação, como é o caso de séries como *Manhunt: Unabomber* (2017). Percebe-se que, junto com o detetive, aparecem outros profissionais também responsáveis pelo caso, como promotores, policiais, advogados. A pesquisadora Fernanda Massi (2011, p.87) explica:

Na sociedade moderna, o trabalho coletivo é mais produtivo e compensatório, além de ser desenvolvido facilmente quando os membros do grupo têm interesses em comum. O que não quer dizer que algumas personagens conquistem um destaque maior no gosto do público, ocorre apenas que o enunciador do romance não faz tal distinção entre os membros do grupo.

A questão do trabalho em equipe pode ser vista, por exemplo, na série *Manhunter: Unabomber* (2017), em que apesar do personagem Jim Fitzgerald, um especialista em perfis criminais do FBI, ser o responsável central na captura de Ted, outros personagens são importantes para alcançar o criminoso. O perfilador conta com a ajuda de uma equipe com diversos especialistas, entre eles, linguista, policiais, detetives. Não é só a figura do detetive que muda nas novas tramas, há também os desfechos para o criminoso, que vai além da tradicional captura e punição, pois há casos em que o culpado sai vitorioso, são eles: quando não há punição, pois não conseguem capturá-lo mesmo após a revelação da identidade; quando ele consegue manter sua identidade em segredo; quando tem sua identidade revelada, mas não é capturado porque consegue a liberdade através de subornos.

Além da tríade vítima, assassino, detetive/policial/promotor, nas narrativas contemporâneas – e isso inclui as produções originais Netflix – começam a aparecer também elementos como: os sentimentos dos personagens em relação à vítima, o comportamento da família do criminoso, os sentimentos do detetive em relação à vítima ou ao criminoso, entre tantos outros que apresentam a rede intrincada que compõe todo o mistério ao redor do crime, mostrando que há muito a se considerar quando se trata de um caso policial, pois a vida real não é fácil de ser resolvida. Essa complexidade²⁴ do indivíduo e sua rotina multitarefas é apresentada, por

²⁴ A complexidade narrativa é um termo de Jason Mittell (2006) que se caracteriza por transformações tanto estruturais, isso é, de roteiro, quanto de estilos, em que há mudanças nos procedimentos fílmicos e discursivos, o que configura modos de fruição “mais ricos e multifacetados do que a programação convencional” (Mittell, 2006, p.31) e de interpretação cada vez mais elevados por parte do telespectador. Emergiu nos anos 1990 como uma alternativa às formas episódicas e seriadas, pois ao fazer o entrelaçamento de ambas as formas, o que Mittell chama de “equilíbrio

exemplo, em casos policiais em que o suposto criminoso desperta a dúvida sobre sua culpa e se torna vítima ao deixar o telespectador com a dúvida sobre ter sofrido uma injustiça criminal, como é o caso de séries como *Making a Murderer* (2015) e *Alias Grace* (2017) e do documentário *Amanda Knox* (2016).

Há um investimento da Netflix em séries criminais, contudo, a plataforma de *streaming* também proporciona a exibição de séries detetivescas clássicas como é o caso de *Sherlock* (2017), uma série produzida pela BBC, não sendo original Netflix, mas distribuída pela plataforma. A série conta com 4 temporadas, cada uma variando entre 3 e 4 episódios, tendo duração média de 1h30 cada um. A longa duração de cada episódio é consequência do formato episódico, em que em cada um é apresentado e resolvido um mistério diferente, deixando como elo entre eles apenas a leve apresentação do estreitamento da relação entre o detetive Sherlock e seu parceiro Watson e o andamento de suas vidas privadas. O pesquisador Paul Partridge (2018, p.79) defende que documentários sobre crimes reais geralmente ficam confinados a uma única temporada, porém expandindo sua premissa em vários episódios, e avançam para cada vez mais perto da solução do mistério, alimentando a compreensão e a análise do personagem com o objetivo de descobrir o mistério sobre sua culpa.

Nessa linha detetivesca, a Netflix incorporou ao seu selo de produções originais a série *Bordertown* (2018), inicialmente produção do canal finlandês Yle TV1, que vendeu parte dos direitos para a Netflix e, com isso, ampliou a distribuição para as Américas, por exemplo. Na Finlândia, a série foi vencedora de três categorias no prêmio Venla Award, conhecido como o Emmy finlandês, foram elas: melhor série dramática, melhor ator e melhor atriz. Foi considerada a primeira série com tom mais sombrio produzida no país, sendo chamada de “Nordic Noir” (Scandinavianway, 2019). Conta com 1 temporada de 10 episódios, sendo episódios

volátil” (2006, p.36), a narrativa se constrói com a complexidade do tempo presente e de suas relações com o passado e o futuro da realidade própria da narrativa. Em uma mesma temporada, é comum que quase todos os episódios façam “avançar o arco da história ao mesmo tempo em que oferecem coerência ao episódio e também pequenas resoluções de conflito” (2006, p.39). A complexidade narrativa exige do telespectador um envolvimento emocional e cognitivo mais apurado, pois trabalha tanto com diferentes temporalidades quanto com uma maior complexidade na construção de personagens, que tem suas características psicológicas cada vez mais exploradas nas narrativas complexas. Como alguns exemplos de narrativas complexas, temos: *Seinfeld* (NBC, 1989-1998), *Lost* (ABC, 2004-2010), *The X-Files* (Fox, 1993-2018), *Arrested Development* (Fox, 2003-2006, em 2013 integrou o catálogo original Netflix, ganhando duas novas temporadas) etc.

duplos o que contabiliza 5 casos diversos que se relacionam com o detetive e policial Kari Sorjonen (Ville Virtanen). A trama gira em torno de Kari, inspirado em Sherlock Holmes por ser um detetive excêntrico, especializado em casos graves, com métodos singulares e peculiares para desvendar os crimes. O protagonista, ao decidir reduzir o ritmo de trabalho para ter mais tempo com a esposa e a filha, resolve se mudar para a pequena cidade de Lappeeranta, contudo, os crimes o perseguem e, com suas habilidades, logo começa a desvendar o que está escondido debaixo da fachada de cidade pequena. Diferentemente das narrativas de Conan Doyle, em *Bordertown*, a trama envolve aspectos mais complexos da vida do protagonista. Este precisa lidar com os dilemas familiares, profissionais e suas dúvidas ao mesmo tempo que desvenda os mistérios de Lappeeranta. Assim, o foco não fica apenas nos crimes, mas também em diversas situações que rondam a vida do detetive protagonista.

De séries como *Sherlock* (2017) e *Bordertown* (2018), que tem como foco principal as aventuras dos detetives, a *Mindhunter* (2017), que, apesar dos protagonistas serem policiais, o foco está no que os *serial killers* têm a revelar, a *Unabomber* (2017), que mostra tanto os desafios do policial em capturar o criminoso quanto as estratégias do mesmo para cumprir com seu crime; e a *Making a Murderer* (2015), cujo foco é mostrar o ponto de vista do protagonista que é acusado de um assassinato, mas se diz inocente. Percebe-se que o crime é contado de diversas formas na Netflix, e quando se refere a histórias de casos reais, pode ser apresentado em formato seriado, mas com a indicação de ser “baseado em fatos reais”, como ocorre em *Alias Grace* (2017), ou no formato documentário como em *Amanda Knox* (2016) ou mesmo uma série documental como *Making a Murderer* (2015).

O formato seriado não é uma novidade da televisão. Como já visto, os romances eram publicados em “episódios” nos jornais do século XIX. Com o desenvolvimento dos sistemas de impressão, os jornais surgiram e logo se proliferaram, contando com a publicação dos romances divididos em capítulos seriados, o que ficou conhecido como folhetim. Desde então, o romance passou por transformações, principalmente no desafio de manter o desejo de leitura do próximo capítulo, desenvolvendo, então, a técnica do gancho narrativo ou também chamado de *cliffhanger*, fundamental para a narrativa seriada que precisa instigar o público

a acompanhar a trama. Com fácil acesso aos folhetins, já que o custo era menor que o da obra em si, os romances alcançaram um público maior, trazendo temáticas ligadas às emoções, ao dinheiro, à morte, e também alavancaram as vendas dos jornais. Mesmo com aceitação do “grande público”, os folhetins não eram tão bem aceitos pela sociedade mais culta e intelectual, pois além da serialidade, também traziam como novidade as histórias com temas proletários do romance social (Rose, 2012). O povo adentrava os romances o que incomodava a alta classe social. Sobre a origem da narrativa seriada, Arlindo Machado (2000, p.86) explica:

Não foi a televisão que criou a forma seriada de narrativa. Ela já existia antes nas formas epistolares de literatura (cartas, sermões, etc.), nas narrativas míticas intermináveis (*As mil e uma noites*), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do folhetim, utilizada na literatura publicada em jornais do século passado, continuou com a tradição do radiodrama ou da radionovela e conheceu sua primeira versão audiovisual com os seriados do cinema. Na verdade, foi o cinema que forneceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje a televisão.

No cinema, introduziu-se o formato em série devido ao desconforto das salas populares, cuja entrada custava um níquel, então, os longas metragens eram divididos para serem exibidos em diferentes sessões. Aproveitando deste modelo, a televisão começou a investir no formato com o objetivo de evitar que a atenção do público fosse perdida ou brigasse com as tarefas diárias.

Jean Pierre Esquenazi (2011), ao falar sobre as séries televisivas, defende que qualquer produção cultural está situada entre dois fluxos, em que o primeiro é resultado da história econômica, social e política das instituições de produção e o segundo fluxo decorre da história dos gêneros e modelos simbólicos. Dessa forma, para ele, a produção de séries não seria apenas um mero fenômeno econômico e social, mas também herdeira de gêneros narrativos criados desde o início do século XIX: “produtores de séries são os descendentes dos romancistas, dramaturgos, criadores de aventuras e de romances” (Esquenazi, 2011, p.75). O autor apresenta dois níveis de utilização do termo gênero:

o primeiro denotaria a combinação narrativa que o caracterizaria independente (ou relativamente independente) dos universos sociais onde se encarna. O segundo poderia designar manifestações específicas de um gênero no interior de uma expressão como o gênero melodramático francês de inícios do século XIX ou o policial americano do período de entre as duas guerras. Haveria o gênero como forma e o gênero situado. (Esquenazi, 2011, p.82)

Para o autor, a série é um gênero situado, em que os subgêneros das séries policiais pertencem ao universo da narrativa policial já que deriva sua estrutura formal:

Quando analisamos, por exemplo, um romance policial relacionando-o com o gênero em que se inscreve, podemos abordá-lo como a sua encarnação imediata e visível: apresenta uma narrativa que endossa uma estrutura característica do gênero e um quadro que localiza esta narrativa num universo adaptado à situação contemporânea. No entanto, uma série não é uma narrativa, mas sim um grande número de narrativas situadas de forma mais ou menos análoga. Ao analisarmos uma série, somos confrontados com um conjunto de narrativas que poderiam ser comparadas com o conjunto das histórias de Sherlock Holmes. (Esquenazi, 2011, p.82)

Importadas da cultura norte-americana, as séries se tornaram mundialmente consumidas (Balogh, 2002, p.95) e trazem duas ideias contraditórias segundo o pesquisador François Jost (2012, p.32): o desejo de conhecer o desconhecido, o estrangeiro, ao mesmo tempo que busca encontrar no desconhecido uma familiaridade, uma atualidade e as contradições humanas que integram todo indivíduo, enfim, “os heróis que, como telespectador, chegam à verdade pela imagem do que pelo contato direto”.

Umberto Eco (1989), por sua vez, defende que a série diz respeito à estrutura narrativa, em que investe em uma situação fixa e um certo número de personagens principais, também fixos, em torno dos quais existem os secundários que podem mudar, o que traz a impressão de que a história seguinte é diferente da história anterior.

Na série, o leitor acredita que desfruta da novidade da história enquanto, de fato, distrai-se seguindo um esquema narrativo constante e fica satisfeito ao encontrar um personagem conhecido, com seus tiques, suas frases feitas, suas técnicas para solucionar problemas... A série neste sentido corresponde à necessidade infantil, mas nem por isso doentia, de ouvir sempre a mesma história, de consolar-se com o retorno do idêntico, superficialmente mascarado. (Eco, 1989, p.123)

Neste esquema narrativo, a série permite que o espectador acredite em seu poder de adivinhar o que acontecerá e desfrute do “retorno do esperado” (Eco, 1989, p.124): “Não pensamos ‘o autor do romance policial escreveu de modo a me deixar adivinhar’, mas sim ‘eu adivinhei o que o autor do romance policial procurava esconder de mim’”.

Precursor da serialização, o autor Charles Dickens (1812-1870) já utilizava das opiniões e reações dos leitores para improvisar os próximos episódios dos romances folhetinescos. Um exemplo foi com o romance *The Old Curiosity Shop* (1840), em que conforme se aproximava do fim e o suspense da trama crescia, era notório que o órfão Nell Trent ia morrer, o que gerou a comoção dos leitores para que o autor não deixasse o personagem morrer, inclusive quando a publicação do desfecho foi lançada, uma tripulação de um navio ao desembarcar gritava de ansiedade para saber sobre a morte do personagem e quando informaram que o menino havia sobrevivido, houve uma grande comemoração (Rose, 2012).

Percebemos, neste exemplo do século XIX, que o contato entre autores e fãs/público não é algo recente e que as narrativas seriadas contam com o benefício de terem suas tramas modificadas de acordo com a audiência. Para Jean Pierre Esquenazi:

As séries têm, sobre os outros gêneros, uma forte vantagem ligada à sua duração. Podem consolidar pacientemente e, em muitos casos, sabiamente a sua textura nos três planos da quantidade, da credibilidade e da qualidade que caracterizam os mundos ficcionais: podem aumentar o número de personagem e aperfeiçoar as características ou modelar os temperamentos; ao multiplicar os personagens, multiplicam-se os pontos de vista possíveis sobre o mundo ficcional, enriquecendo a trama com outras perspectivas; podem aumentar sua enciclopédia ficcional, pois a narração pode seguir caminhos imprevisíveis e geralmente férteis que justificam os catálogos dos lugares, ações e personagens propostos pelos fãs. (Esquenazi, 2011, p.138)

O longo período das séries não traz o benefício apenas da dúvida sobre o andamento da série com base nas opiniões levantadas pelos telespectadores, mas também pela proximidade com o fã. O documentário *Amanda Knox* (2016), por exemplo, tem quase a mesma duração de dois episódios juntos da série documental *Making a Murderer* (2015) e da série *Alias Grace* (2017), o que permite ao telespectador um maior tempo para conhecer e se familiarizar com Steven Avery e Grace Marks, enquanto *Amanda Knox*, apesar de aparecer a maior parte do tempo do documentário, ainda precisa dividir o tempo de 1h32 de atenção do telespectador com os demais personagens que também contam suas versões dos fatos.

Umberto Eco (1989) explica que as séries ou seriados são produtos criados com duração maior que novelas, sendo divididas em episódios e temporadas com

intervalos de exibição, contando com esquema narrativo constante e determinado número de personagens principais e secundários:

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

Assim, percebe-se também em Arlindo Machado (2000, p.83) a fragmentação das séries como um de seus elementos:

Chamamos de *serialidade* essa apresentação *descontínua e fragmentada* do sintagma televisual. (...) o *enredo* é geralmente estruturado sob a forma de *capítulos* ou *episódios*, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas.

Além da narrativa dividida em episódios, na televisão em fluxo, os episódios também eram divididos em blocos por intervalos comerciais, o que proporcionava os momentos de alívio e descanso para o público. Contudo, Machado (2000) também sinaliza as mudanças trazidas pela televisão por assinatura, em que canais como HBO e Showtime, por exemplo, dispensaram o uso de intervalos comerciais, trazendo uma experiência sem interrupções. Porém, sem os intervalos comerciais, haveria o risco do interesse na narrativa diminuir, mas o autor mesmo concorda que os hábitos do público também mudaram e este se adaptou a essa nova oferta. Hoje, com a Netflix outra forma de serialização foi apresentada: a disponibilização de todos os episódios de uma única vez, favorecendo, como visto no capítulo anterior, o chamado *binge-watching*.

De acordo com a pesquisadora Milly Buonanno (2019) a prática de maratona é reflexo dos princípios culturais de nosso tempo, pois ao maratona, o indivíduo pratica exatamente o oposto do que é sugerido pela serialidade, que fazia o indivíduo ter paciência e tolerância ao atraso temporal. Contudo, a aceleração do ritmo da vida enfatiza o imediatismo e a simultaneidade, abolindo a espera (Buonanno, 2019; Tomlinson, 2007; Bauman, 2007; Rosa, 2013). Como já visto, uma das características da serialização é a pausa reflexiva entre os episódios, um espaço proposto para a imaginação do telespectador que é eliminado no momento em que todos os episódios são disponibilizados de uma única vez. Para Buonanno

(2019, p.42), essa nova forma de distribuição de conteúdo cria “condições para diferentes interpretações, identificações, prazeres e afetos”.

Para a pesquisadora, o que se perde é a experiência única da passagem do tempo na narrativa ficcional e na realidade cotidiana da vida do telespectador. Afinal, à medida que a história se desenrola ao longo dos meses de uma temporada ou anos entre temporadas, a vida do telespectador também se transforma, o que pode influenciar o ponto de vista sobre um personagem ou situação, trazendo, inclusive, uma maior proximidade do telespectador com o desenrolar da trama e com os sentimentos expressos pelos personagens que, assim como o telespectador, também envelhecem com o decorrer do tempo.

Contudo, a autora reforça que qualquer lançamento posterior de uma produção renovada acaba por implicar uma interrupção forçada, podendo durar meses ou anos, como foi o caso de *Making a Murderer*, em que a Netflix disponibilizou os 10 episódios da primeira temporada de uma única vez em 2015 e a segunda temporada só foi lançada em outubro de 2018, deixando os fãs da série aguardando por três anos o andamento do caso judicial de Steven Avery. É neste sentido que cresce também o uso de narrativas transmídia, pois quanto mais tempo o telespectador investir em acessar diversas mídias para acompanhar o andamento da história e suas multifacetadas, mais ainda estarão conectados à narrativa.

Para Buonanno (2019), a maratona abole o pacto implícito entre espectador e narrativa seriada de ter uma história que perdurasse por um longo período. Outra característica da serialização é contar com uma montagem no início de cada episódio com o objetivo de relembrar o telespectador sobre os principais acontecimentos da série, apresentados nos episódios anteriores. Para Machado (2000), no caso das séries da Netflix, como todos os episódios são disponibilizados ao mesmo tempo, não tendo um intervalo entre cada episódio, não seria necessário esse recurso de lembrar o que ocorreu anteriormente. Além disso, o autor lembra que, como a Netflix trabalha como um arquivo, em que tudo fica armazenado, o telespectador teria a possibilidade de retornar aos episódios anteriores, pausando ou mesmo retrocedendo algum momento perdido. Se antes os ganchos narrativos tinham o objetivo de manter o interesse do telespectador na trama até a próxima

semana, no caso da Netflix, eles buscam estimular o interesse em continuar assistindo aos episódios continuamente, isso é, a praticar o *binge-watching*.

Machado (2000) expõe três tipos de narrativa seriada, são eles: construção teleológica, em que há uma única narrativa (ou pode ter várias entrelaçadas e paralelas) que se sucede linearmente ao longo de todos os capítulos, como exemplo temos as telenovelas brasileiras, como marca desse formato, temos os ganchos de tensão ou *cliffhangers*, em que a última cena do capítulo é interrompida em um momento de suspense e só será continuada no capítulo seguinte, deixando, assim, um episódio dependente do outro;²⁵ outro tipo explicado pelo autor é o de que em cada episódio tem-se uma unidade autônoma, narrando uma história com começo, meio e fim, deixando para o próximo episódio apenas os personagens principais e o tipo de situação narrativa, possibilitando que o telespectador inverta os episódios sem que se perca o sentido da história, é o caso de séries como *Two and a half men* (CBS, 2003) e *Law & Order* (NBC, 1990);²⁶ já no terceiro tipo de serialidade, Machado (2000) destaca as produções em que o único elemento que se preserva nos vários episódios é a temática das histórias, assim, em cada episódio, uma nova história completamente diferente é narrada, contando com diferentes personagens, atores, cenários e até mesmo diretores e roteiristas, um exemplo nacional é o caso da série *As Brasileiras* (Rede Globo, 2012).

Apesar de o autor destacar os três tipos de narrativa seriada, ele enfatiza também que, cada vez mais, os três têm se imbricado, gerando produções com linguagem híbrida. Jason Mittell (2012, p.32) considera o hibridismo um modelo “singular no meio televisivo apesar das influências claras de outros formatos como as novelas, os filmes, os videogames e as histórias em quadrinhos”.

Como visto até aqui, transformações são comuns e fazem parte das modificações culturais, sociais, históricas e de linguagem, ainda mais considerando o contexto atual que conta com interferências tecnológicas. Mittell (2012) não defende uma substituição das novas formas de narrar pelas convencionais, mas apresenta seu crescimento junto ao público. Cada vez mais as séries contam com

²⁵ Também chamada de lógica seriada, em que as produções audiovisuais possuem uma continuidade no próximo episódio (Newman, 2006, p.17; Mittell, 2006, p.30).

²⁶ Denominada também de lógica episódica, são produções audiovisuais com começo, meio e fim dentro de um mesmo episódio (Newman, 2006, p.17; Mittell, 2006, p.30).

narrativas complexas apresentadas em linguagem direta, cuja mensagem é de rápida recepção por parte de um público segmentado. Para Jean Pierre Esquenazi (2011, p.137), ao apresentar situações particulares, as séries levam o telespectador para um lugar mais intimista em que “os universos seriais são opulentos e por vezes até luxuriantes, e esta exuberância permite-lhes colocarem as suas personagens sob uma lupa aumentadora capaz de pormenorizar sentimentos e emoções”.

O autor defende que uma das características das séries é seu gosto pelo íntimo, ou seja, as particularidades do indivíduo no ambiente social:

O espetáculo da intimidade é um privilégio da ficção: a realidade nunca nos dá acesso à intimidade dos outros nem representa a nossa própria intimidade senão por projeção. Mas a narrativa ficcional não é travada por estas limitações. (Esquenazi, 2011, p.144)

Segundo Jost (2012, p.29), as reações dos personagens motivam os objetivos do telespectador e colocam o herói em uma situação que o espectador identifica como sua. Esquenazi (2011) ressalta que a série é um meio pelo qual os autores expõem temas diretamente ligados às suas preocupações, mas também quando sabem que são temas de preocupações gerais do público:

Sabem que podem atrair públicos consideráveis, prontos a acompanhá-los quando a história é capaz de captar nossas preocupações e esperanças. O modelo ficcional serial adapta-se admiravelmente a qualquer tentativa de aprofundamento: o seu filtro traveste as nossas realidades para poder vê-las de outra maneira, de mais longe, mas talvez mais eficazmente do que através do documentário. (Esquenazi, 2011, p.170)

Por terem uma quantidade de tempo maior que o cinema, por exemplo, as séries contam com a possibilidade de terem um roteiro mais complexo no sentido de acompanhar todos os aspectos da vida do protagonista, trabalhando temas como: problemas familiares, vida profissional e amorosa, intercalando esses aspectos na trama ao longo dos episódios. De acordo com Laura Ricciardi, uma das diretoras da série documental *Making a Murderer* (2015), o acompanhar a vida do protagonista também não garante que todos os fatos serão abordados, principalmente em casos reais, em que a série acompanha a trajetória do julgamento de um homem acusado de assassinato:

Eu entendo que as pessoas podem sair da série achando que sabem tudo o que há para saber sobre o julgamento, mas a realidade é que é impossível incluir tudo. (...) Nunca pensamos: “As pessoas podem ver isso e decidir se ele é inocente ou não”.

O peso de provar a culpa de Steven está com a promotoria. Se a promotoria falha em provar a culpa de alguém acima de qualquer suspeita, não significa que essa pessoa é inocente. O que queríamos mostrar com essa série é o quão complexo é esse sistema e essa moralidade. Da próxima vez que você ver um acusado ser inocentado, não ache que você sabe a história toda. Nessa segunda temporada, mergulhamos na vida de alguém que já foi condenado, que serve sua sentença e a contesta ao mesmo tempo. (...) Nós estamos vendo a história se repetir. Agora, em escala nacional, a mídia está demonizando este homem. Nós documentamos o caso conforme ele ia se desenrolando. Só porque alguém veio com uma interpretação não significa que seja factual, que seja verdade. (Coletti, 2018)

Percebe-se que, mesmo trazendo novas experiências que podem ser reflexos do tempo atual, a Netflix também se apropria de gêneros que já são conhecidos do telespectador para criar suas próprias produções originais, apresentando elementos já explorados na televisão, sobretudo, em canais fechados, como o uso de enredos polêmicos, por exemplo, sobre a culpa ou inocência de um indivíduo, um exemplo seria a série *American Crime Story* (FX, 2016), que trouxe na primeira temporada o caso *The run of this life: The people v. O.J. Simpson*, apresentando o julgamento da acusação de assassinato de O.J. Simpson. A narrativa é parecida com *Making a Murderer*, e, apesar da série ser da FX, a Netflix incluiu em seu catálogo de distribuição mundial, não recebendo o selo de original Netflix. Outro elemento é a presença de personagens protagonistas de caráter duvidoso e contraditório, de natureza aprofundada, evitando o chavão do herói e da mocinha das narrativas convencionais, como é o caso de personagens como Amanda Knox, Grace Marks e Steven Avery; além de contar com vinhetas de abertura que ambientam o telespectador e o mostram o tom da série.

Steven Avery, Amanda Knox e Grace Marks (1828-1873) representam três protagonistas reais que através das produções originais Netflix trouxeram suas histórias e versões dos fatos sobre os crimes que estão envolvidos, inclusive, apresentaram a luta judiciária para conhecimento público. Mais que descobrir o verdadeiro criminoso, essas tramas parecem trazer um desafio ao telespectador: descobrir o segredo que está sendo escondido pelos protagonistas, principalmente em *Amanda Knox* e *Alias Grace*, em que as personagens querem reforçar a dúvida no telespectador, elemento que funciona como gancho narrativo para prender a atenção do público na espera de alguma pista que solucione o mistério sobre a culpa ou inocência.

No próximo tópico, entenderemos a conexão entre ficção e realidade que, nesta pesquisa, aparece através do documentário *Amanda Knox*, da série documental *Making a Murderer* e da série baseada em fatos reais *Alias Grace*.

3.3. Quando o real vira ficcional e a ficção se torna real

Conte-me quais histórias mais incitam uma reação e te direi o que mais ama ou teme, direi quem é você, ou mais, o que teme ser.
García, 2016, p.29 (tradução livre)

As narrativas, principalmente as que falam sobre casos reais, nos proporcionam um terreno fértil para avaliar tanto as nossas principais preocupações quanto as mudanças de comportamento que a sociedade experimentou ou mesmo experimenta. Como García (2016) defende, é possível conhecer um indivíduo a partir de suas reações e emoções com relação a uma determinada história. Como a ficção tende a imitar a estrutura da vida cotidiana, temos prazer na ficção, pois parte deste prazer cognitivo é transmitido ao indivíduo através das emoções que a narrativa provoca. Ao reconhecer nossas vulnerabilidades e pontos fortes, a ficção pode atingir seu efeito catártico em nós (García, 2016, p.30, tradução livre). Para Aristóteles²⁷ (2000), o indivíduo está inclinado a imitar mesmo as coisas das quais não gosta na vida real e até mesmo imitar o que está no plano do verossímil, pois o objeto da representação até pode não ter ocorrido de fato, mas é algo que poderia ocorrer. Ele atribui a isso o fato de que temos prazer no reconhecimento das coisas. Aristóteles (2000) argumenta que a arte imita o caráter, a emoção e as ações do indivíduo. Embora considera-se que as artes fornecem conhecimento sobre o indivíduo e o mundo, é importante lembrar que este conhecimento é mediado pelas lentes do artista, que mostra sua compreensão da representação daquela realidade.

De acordo com Anna Maria Balogh (2002, p.2), a ficção não tem compromisso com a verdade e nem com a realidade, pois conta apenas com o dever da verossimilhança no relato, mantendo o acordo estabelecido com o leitor “desde as primeiras linhas”. Para a autora, mesmo nos docudramas ou biografias, há recortes que os distanciam da realidade, tendo no recorte temporal um desses

²⁷ Aristóteles foi um filósofo grego durante o período clássico na Grécia antiga, viveu entre 385 a.C. e 323 a.C. As obras citadas nesta pesquisa são resultado de traduções e seleção de textos de pesquisadores na área.

elementos distanciador, pois a história de uma vida inteira ou mesmo anos de algum fato, como nos casos judiciais de *Amanda Knox* (2016), *Making a Murderer* (2015) e *Alias Grace* (2017), a mesma história será reduzida em cerca de 2h em um documentário ou em vários episódios de uma temporada, o que pode totalizar, como no exemplo de *Making a Murderer*, 10 anos de gravação se tornando 10h de produção audiovisual. Nessa linha, Bourdieu (2002, p.185) explica que tratar da história de uma vida como uma história, considerando que a vida representa um conjunto de acontecimentos de uma existência individual, isso é, tentar trazer um relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, é conformar-se com uma ilusão, pois o “real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório” (Bourdieu, 2002, p.185).

Referindo-se aos gêneros televisuais, François Jost (2004) defende que há um saber compartilhado socialmente pelo qual tanto os escritores, diretores, produtores baseiam suas decisões acerca dos gêneros que devem utilizar em cada situação, como também os ouvintes, leitores, espectadores formulam as condições de interpretação dessas atividades. Jost (2004, p.15) explica que é preciso que o telespectador tenha “conhecimentos laterais” construídos a partir de um conjunto de textos que se inter-relacionam, e através das semelhanças e diferenças que são percebidas tanto no plano semântico quanto no estrutural. O autor cria o conceito “promessa de gêneros”, em que como o nome já deixa claro, os gêneros são vistos como promessas que criam expectativas no telespectador sobre o que irá assistir. Jost (2004, p.19) apresenta duas hipóteses para a promessa de gêneros: uma ontológica, em que uma indicação na tela de que o programa é transmitido “ao vivo”, por exemplo, pode deixar o telespectador pronto para o inusitado, que uma comédia fará o mesmo dar risada ou o drama que poderá fazê-lo chorar; e a pragmática, que “consiste em atribuir uma etiqueta genérica a um programa com o qual estão comprometidos a publicidade, os trailers” (Jost, 2004, p.19). Jost esclarece que nem sempre a promessa é verdadeira, ou cumprida, pois há depoimentos que são mostrados como verdadeiros quando não o são.

Para o autor, trata-se, portanto, de um jogo constante de promessas que busca, através do gênero televisivo, alcançar a identificação do indivíduo à

produção que irá assistir. Assim, o indivíduo marca uma fronteira entre as imagens que remetem ao mundo real e as que mostram um mundo parecido (ficção) com o real. Jost (2004) defende que o gênero propõe um quadro de interpretação que insere o audiovisual em três possíveis modos de relação com o mundo: o real, o ficcional e o lúdico, cada um funcionando como “horizonte de expectativas”.

A promessa do mundo ficcional é construída através de referências a um mundo imaginário que estabelece relação com o mundo real, tendo como base a verossimilhança e a coerência interna da história, mas não tendo o compromisso com a realidade tal como ela é, alguns exemplos são as telenovelas, filmes, seriados.

O lúdico é representado por programas em que o jogo faz parte da estratégia para conquistar o telespectador, sendo autônomo entre o ficcional e o real, embora conte com elementos de ambos. São exemplos de modos lúdicos os *reality shows*, os programas de *quis* em que o apresentador mostra a “verdade” em um universo de brincadeira, não sendo nem propriamente real e nem propriamente ficcional. O autor inclui nessa categoria as produções baseadas em fatos reais:

filmes de ficção sejam apresentados pelas cadeias como verdadeiros documentos sobre a realidade, pretextos para o debate sobre a sociedade. Os produtores de filmes recorrem, cada vez mais, ao argumento da realidade para vender seus filmes: os cartazes estampam os produtos baseados numa história verdadeira e os atores falam nas mídias para explicar como seu jogo é modelado pela observação de uma ou outra categoria social representada pela ficção. (Jost, 2004, p.41)

Já o modo real tem como base a relação direta com referência ao mundo exterior à televisão, construindo asserções verdadeiras sobre a realidade. Jost considera como modo real os programas que contam com objetos verificáveis, que podem ser interpretados como verdadeiros ou falsos, pois contam com um referente.

Quando um documento audiovisual faz referência ao mundo, isso significa que nós podemos levar a sério o que ele nos mostra por três razões: (1) como signo do mundo, ele tem propósitos verificatórios sobre nosso mundo (atualidades, jornal televisivo, reportagens); (2) como signo do autor, ele exprime uma verdade profunda dos seres ou dos indivíduos (que qualquer um lembra quando fala de sentimentos autênticos), como nos testemunhos ou nas transmissões diretas em geral ou nas marcas de indivíduos cuja autoridade não é contestada; (3) como documento, ele traz em si uma verdade incontestável (é o papel do arquivo). (Jost, 2004, p.36).

Dessa forma, para o autor, os gêneros televisivos funcionam como promessas de que as exposições serão desenvolvidas de acordo com um determinado

modo, seja ele real, ficcional ou lúdico, não significando que as fronteiras entre os três universos não sejam constantemente influenciadas ou “invadidas” conforme a especificidade de uma produção que pode fazer referência a mais de um modo:

Todo gênero (...) repousa na promessa de uma relação com o mundo cujo modo ou grau de existência condiciona a adesão ou participação do receptor. Em outros termos, um documento, em sentido amplo, seja escrito ou audiovisual, é produzido em função de um tipo de crença visada pelo destinador; em contrapartida, ele só pode ser interpretado por aquele que possui uma ideia prévia do tipo de ligação que o une à realidade. (Jost, 2004, p.33)

Assim, para Jost é importante que o telespectador primeiro identifique as fronteiras entre ficção e realidade: “a primeira questão que se põe ao telespectador é saber se as imagens que ele vê remetem a objetos existentes ou quimeras, entidades fictícias” (Jost, 2004, p.33), esse exercício de classificação facilitaria, para o autor, não só a compreensão do texto como também a adesão ou não do telespectador à mensagem veiculada.

Para Iser (1996a), a história contada é parte de uma realidade, pois há uma correlação entre a narrativa e a sociedade na qual está inserida, seja para passar algum valor já aceito ou para despertar sensações no espectador. Para ele, as emoções despertadas só ocorrem graças a comunhão de intenções e interesses entre a obra e o espectador. Iser (1996b) discute a interação entre o fictício e o imaginário, denominando este contexto de “atos de fingir”: “no ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um atributo de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real” (Iser, 1996b, p.15). Para ele, o ato de fingir é uma transgressão de limites, no qual o imaginário realiza-se saindo de um estado de difusão para um de determinação e, então, a experimentação da obra ocorre, pois o fingir se transforma em signo, aliando-se ao imaginário. Ao mesmo tempo que as produções audiovisuais trazem elementos do saber social, para Iser, assim como o texto literário, essas produções também podem refletir situações excluídas desse saber social, o que agrega no espectador um conjunto de pré-orientações formuladas por um ponto de vista criado no e pelo audiovisual. O autor parte do pressuposto que o ato de ficcionalizar é inerente ao indivíduo que “tenha consciência dele (ato de ficcionalizar) ou não, depende dele para praticamente tudo, da realização das tarefas corriqueiras à busca de conhecimento sobre si mesmo e acerca do mundo” (Iser, 1996b, p.9).

Iser (1996b) defende que o mundo fictício não seria nem uma ilusão e nem um espelho do real, mas sim um ato que permite o encontro do real com o imaginário, funcionando como um mediador entre as realidades e o imaginário, pois para se fixar um ato real em um formato seja ele um texto, um filme, uma série, é preciso deformá-lo pela inserção do imaginário.

Amanda Knox (2016) é identificada como documentário pelo fato de esta pesquisa classificar o documentário como um filme em que ocorre o encontro do realizador com o objeto da representação, isto é, a relação entre os que filmam (entrevistadores, diretores, cinegrafistas) e os que são filmados, sendo representados por pessoas reais envolvidas nos fatos, trazendo documentos e imagens verificatórias sobre o que ocorreu. Considerando, é claro, que a interação entre os que filmam e os que são filmados está em função de situações de gravação, formas de abordagem dos personagens e do assunto.

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

Contudo, para o pesquisador, um filme de ficção até pode utilizar elementos do documentário, então, o que diferencia um gênero do outro é a intenção do autor. Se na ficção a intenção do autor é a de entreter o espectador, no documentário é a de fazer asserções sobre o mundo, ou seja, marcar posição frente a uma questão que se queira evidenciar ou trazer para reflexão do telespectador. No caso de *Amanda Knox*, a reflexão está na confiança sobre o julgamento, pois o documentário deixa a dúvida sobre a culpa ou inocência da americana, já que esta não demonstra o sentimento de culpa e, ao longo do documentário, são apresentadas as provas que refutam tanto a investigação quanto as decisões judiciais.

Ao fazer asserções sobre o mundo, Ramos (2008) enfatiza que o documentário pode fazer asserções “falsas” ou “verdadeiras”, pois o que vale é a intenção singular que é “indexada socialmente”. Dessa forma, o documentário não se define por noções como verdade, objetividade ou realidade e, sim, pelo conjunto de procedimentos formais próprios da narrativa do estilo documentário somado com a intenção do autor de fazer asserções sobre o mundo independente dessas serem verdadeiras ou falsas, pois o que importa é serem indexadas socialmente como tal. Bill Nichols (2005, p.47) explica que o documentário “não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo que vivemos”, isto é, representa uma determinada visão de mundo.

Assim como *Amanda Knox* (2016), que trabalha com elementos vistos como de documentário, principalmente por trazer ao espectador imagens de arquivo de câmeras de segurança, o cotidiano como cenário, reportagens jornalísticas sobre o caso, apresentar em forma de entrevista o ponto de vista do acusado bem como de outros indivíduos reais envolvidos no julgamento, *Making a Murderer* (2015) entra na classificação série documental por trazer elementos do documentário, retratando a história do julgamento de Steven Avery através de imagens reais ao mesmo tempo que é organizada no formato seriado, isso é, tem seu desenrolar dos fatos divididos em episódios interligados. Já a série *Alias Grace* (2017), mesmo entrando na categoria de baseada em fatos reais, não é classificada como documental, pois pertence ao mundo lúdico explicado por Jost (2010). A série traz elementos apenas ficcionais, com cenários simulando a época em que a história real ocorreu e atores interpretando o que se sabe, com base em documentos antigos, sobre as pessoas reais envolvidas no caso e tendo mais claramente a ideia de que os fatos podem ter sido acrescentados ou modificados pelo diretor.

Contudo, as três produções trazem julgamentos reais, que o telespectador, através de identificações como “documentário” e “baseada em fatos reais” sabe que, mesmo tendo a interferência do olhar do diretor, são história que ocorreram com indivíduos comuns. Segundo Jost (2010, p.46), “as pessoas se interessam mais, talvez, pelas pessoas do que pelas tramas”, principalmente em casos reais, em que percebem uma certa identificação com o personagem.

Essa identificação ou a sensibilidade despertada com um personagem pode ser facilitada por diversos elementos, entre eles: a eficácia profissional do protagonista, a coragem diante da adversidade, a engenhosidade – ou como Mittel (2015b) defende – o carisma do ator retratando o personagem, como é o caso de *Alias Grace*. Murray Smith (1995) explica que há níveis de engajamento do espectador com o personagem, que são: o alinhamento e a fidelidade. Smith (1995, p.57) explica que a fidelidade tem a ver com a resposta da audiência, o que diz respeito ao “modo como o filme tenta elevar as simpatias a favor ou contra os personagens”. Para García (2016, p.60), tais simpatias é que determinam as respostas emocionais dos espectadores às situações narrativas, podendo gerar desprezo por ações imorais ou violentas, ou mesmo causar “reviravoltas dramáticas no relacionamento do espectador com o personagem”.

Já o alinhamento é uma característica do filme, que Smith (1995) conceitua como o conceito de enquadramento, de Goffman (2006), em que o filme disponibiliza um “quadro de ações, pensamentos e sentimentos dos personagens através de uma relação espaço-temporal”, o quadro da câmera permite que o espectador fique alinhado com um determinado “ambiente” do personagem. É através de técnicas de câmera, como o *close up* e o *cut back*, por exemplo, que as imagens conduzem a atenção do telespectador para o que é relevante para a trama ou para o lado que o diretor quer enfatizar, moldando a subjetividade do indivíduo aos interesses do discurso fílmico, o que também reforça a realidade ficcional sugerida com a subjetividade do telespectador e a imagem projetada. Em produções sobre crimes em que há a presença do detetive investigando o caso, é comum ver um *close up* apenas na arma do crime ou em uma expressão de culpa ou medo de algum personagem, já direcionando o telespectador para a detecção de um possível culpado. Ideias e sentimentos vão então se organizando de acordo com o que é exposto no quadro privilegiado da tela.

Sobre a questão da montagem, Christian Metz (1972, p.59) expõe:

Um filme é composto por várias imagens que adquirem suas significações umas em contato com as outras, através de um jogo complexo de implicações recíprocas, símbolos, elipses. Aqui o significante e o significado distanciam-se, mas, há de fato uma linguagem cinematográfica.

Como visto, é importante ressaltar que o cinema utiliza uma linguagem, na qual a montagem está inserida, capaz de transmitir ao espectador uma relação entre o espetáculo ou a sequência de imagens e a representação do real – seja através do enredo, de elementos como o fundo musical, *close-ups* estendidos, câmeras lentas em momentos mais dramáticos ou épicos, iluminação (García, 2016, p.59, tradução livre) –, o que permite uma identificação emocional ou um julgamento que o espectador fará do personagem.

Ao mesmo tempo que o cinema surge como cumprimento do sonho da literatura modernista, para Rancière (2001), justamente por expressar com detalhes a realidade, o cinema também se desenvolve tecnologicamente a serviço da lógica da fábula, reformulando o enredo narrativo em seus fundamentos aristotélicos, criando uma nova dinâmica para a arte narrativa da própria literatura. Em sua obra *A fábula cinematográfica* (2001), Rancière exemplifica suas ideias através da análise do filme *M* (1931), de Fritz Lang, sobre a captura de um *serial killer* que é julgado por um tribunal de criminosos. No filme, o assassino que está sendo capturado tem um breve instante de humanidade, demonstrado no momento em que está com uma menina, sua futura vítima, olhando juntos pela vitrine de uma loja de brinquedos e ambos sorriem. É nesse instante que Rancière (2001) aponta essa possibilidade de uma fábula dentro da outra, pois, ao mesmo tempo em que se tem a história da captura de um assassino, há também a interrupção da lógica narrativa por um intervalo que mostra a possibilidade de uma humanidade para o assassino, o que Rancière (2001, p.57) explica como tratar-se “do conflito entre a lógica representacional e uma estética expressiva”:

Às exigências aristotélicas da narrativa que conduz o criminoso ao ponto em que seja apanhado e desmascarado, mistura-se e opõe-se uma outra exigência: a exigência “estética” dos planos suspensos, a de uma contralógica que interrompe toda progressão da intriga e toda revelação do segredo, para fazer com que se sinta a potência do tempo vazio (Rancière, 2001, p.57).

O tempo vazio explicitado por Rancière (2001) não é apenas uma pausa na narrativa, é uma mudança na natureza do incidente que permite ao assassino viver uma nova ação, o que o filósofo francês chama de enredo estético, que rompe com o enredo tradicional da narrativa pelo tratamento do tempo. Rancière (2001) propõe privilegiar a verdade da sensibilidade sobre “as estruturas canônicas do pensamento” (Rancière, 2001, p.165). Para ele, o filme – que nesta pesquisa pode-

se aplicar também para produções audiovisuais, isto é, incluindo também as séries – deve conduzir o espectador para um estado de incômodo, obrigando-o a perceber a contradição mostrada pelo que é visível ao mesmo tempo que apresenta o significado narrativo, isso é, unindo e contrapondo a emoção estética à angústia.

Rancière (2017) lembra que, em Aristóteles, a ação era sempre dos nobres, a plebe aparecia como o lado cômico ou rapidamente como coadjuvante da nobreza, que era responsável por agir e por sentir todos os atos da narrativa. Contudo, com a literatura moderna, há um afastamento das ações que eram ligadas à nobreza para buscar uma proximidade com o tempo lento dos objetos e atividades cotidianas, que passam a ser importantes para a intriga. Para Rancière (2017), ocorre uma nova forma de partilha do sensível, pois a ficção é um modo de apreender o real através de uma intriga, é organizar os fatos de acordo com o início, meio e fim, o que desvincula a ideia de ficção como criação de um imaginário.

Na lógica da ficção percebem-se os fatos escolhidos para tecer a intriga, a ordem que aparecem e quem merece aparecer nesses fatos. Essas escolhas fazem parte da política de eleger o que será contado. Para Rancière (2017), o que importa não é a história em si, mas o que ela suspende, o que inclui e o que exclui. No mundo moderno se tem um mundo multifacetado, com valores de cada classe social. No romance moderno, o fim é sempre falso, pois a vida cotidiana não tem fim, ela continua, não tendo um destino fechado com valores. Sendo assim, a literatura policial ao dar valor ao detalhe que parece simples, como, por exemplo, quando Sherlock Holmes desencadeia uma lógica científica através de um fio de cabelo, esse fato reverte a lógica dos grandes feitos, mostrando que há valor no detalhe, no simples, no cotidiano.

Ao tratar principalmente sobre as histórias recentes de resistência às ditaduras, Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2017) defende que, ao procurar fugir do realismo do século XIX, a ficção contemporânea privilegia o “relato direto dos fatos, focalizando os vazios, o depois, as cumplicidades silenciosas, enfim, o que ficou relegado como pano de fundo” (Figueiredo, 2017, p.64), pois, se não há a identificação com o heroísmo dos vencedores, tampouco se endossa a heroização dos vencidos, a atenção volta-se para o que foi deixado à margem, como, por exemplo, a continuidade das consequências ditatoriais para o cidadão comum. São

esses vazios que falam através da ausência, o foco nos objetos simples, comuns, que endossam a veracidade das narrativas contemporâneas. François Jost (2012, p.54) explica que, quando um cientista aparece em uma produção audiovisual para falar sobre a causa de um acidente ou assassinato, no mesmo momento o telespectador acompanha “imagens dos amortecedores, do circuito elétrico de um carro sabotado, do trajeto de uma bala, do querosene queimando o motor de um carro; imagem de uma câmera que penetra o interior do corpo por um olho para exprimir o coma”. Todas essas imagens, tanto do cientista quanto as que cobrem sua fala, contribuem para construir uma realidade que está “para além das aparências”.

Contudo, para o pesquisador, cada vez mais o telespectador também busca ancoragem em heróis que “desdenham” dos métodos de investigação reconhecidos e das instituições. Esses heróis se direcionam “para além do campo do conhecimento coberto pelo discurso realista, ao campo muito mais vasto da crença em uma outra verdade, além da oficial” (Jost, 2012, p.69) e esse campo se abre àquilo que cabe à intimidade do telespectador, permitindo uma “revanche em relação às instituições que o dominam” (Jost, 2012, p.69). Não só Dupin sentia prazer em mostrar que era mais esperto que as instituições policiais, o telespectador também se sente detetive em busca de pistas que desafiam a lógica oficial. Em *Making a Murderer* (2015), por exemplo, no episódio quatro, chamado “Indefensible”, os advogados de defesa descobrem que o sangue de Steven Avery tinha sido plantado na cena do crime, pois verificam o frasco de sangue do departamento de polícia e a tampa da seringa mostrava um orifício adulterado. Esta é uma revelação que fornece provas para a dúvida sobre a culpa do protagonista, contrariando o relato oficial da promotoria.

É dessa forma que a notícia se transforma em ficção e, mais que isso, a ficção vira notícia, com uma apresentação tão cara do mundo real que o serviço de *streaming* acaba impactando o telespectador tanto no online quanto no offline. É comum ver discussões em páginas do Facebook em que o internauta defende seus argumentos sobre a culpa ou inocência do protagonista de acordo com pistas deixadas pela ficção. No caso de *Making a Murderer*, a ficção transformou-se em realidade, quase levando à liberdade de Brendan Dassey, sobrinho de Steven (Campbell, 2016).

Para Metz (1972), é no movimento fílmico, introduzido pelo cinema nas reproduções visuais, que elementos como o som, as técnicas da câmera, como o *close up*, e a alta qualidade dos efeitos especiais são agregados. Como consequência, tem-se a percepção e a sensação deste movimento como real. Seguindo o pensamento de Menezes (1996), são a redefinição do espaço e a construção do tempo que também trazem a impressão de realidade para a ficção. Com relação ao espaço, há duas ordens: a mera reprodução de espaços físicos com ruas, casas, montanhas, e a produção de espaços singulares, em que o espaço obedece à lei psicológica dos personagens, sendo construído na montagem do filme por meio do jogo de câmera. Em *Making a Murderer* e *Amanda Knox*, a câmera acompanha os protagonistas durante os julgamentos, mostrando imagens do tribunal, das ruas, dos carros, dos familiares em casa, dos advogados em seus escritórios. Os cenários reais se transformam em panos de fundo que compõem a narrativa dos casos reais. Já em *Alias Grace*, a história é baseada em fatos reais, com atores e montagens de cenários reproduzindo ruas, veículos, tribunais e presídios da época. Há também os momentos em que Grace narra seus momentos de *blackout* e sonambulismo. “Os espaços psicológicos são identificados com a realidade a partir da introspecção do espectador na história e do seu envolvimento emocional com ela, com a percepção da plausibilidade daquele espaço, considerando a carga fictícia que o deformou” (Menezes, 1996, p.50).

Com relação ao tempo, para Menezes (1996), a temporalidade também constrói a identificação com a realidade, sendo o “tempo sentido” diferente do tempo medido pelo relógio. É na relação estabelecida entre os espaços, os atributos psicológicos dos personagens, a justaposição dos espaços – comandada pelo tempo do filme, também criado – e a própria carga da história, que se tem uma experiência temporal próxima do “tempo psicológico” registrado na memória do telespectador.

Em *Alias Grace*, o ritmo do tempo e do espaço é comandado pela história contada pela protagonista, o que aproxima ainda mais a identificação do telespectador com a versão de Grace. Hugo Münsterberg (1983, p.27-54) defende que, a cada cena que o indivíduo assiste, ele está naturalmente relacionando-a a experiências anteriores próprias, mobilizando sentimentos e emoções e gerando pensamentos, que se aliam à continuidade da trama. Para ele, as emoções transmitidas pelas produções audiovisuais afetam os espectadores:

Por um lado, temos as emoções em que os sentimentos dos atores na peça são transmitidos para nossa alma. Do outro lado, encontramos os sentimentos que podem ser totalmente diferentes, talvez, exatamente oposto àqueles que são expressados pela peça (Münsterberg, 1916, p.53, tradução livre).

O ponto-chave no qual são construídos os argumentos desta pesquisa é a ideia de que as produções originais Netflix como documentários, séries documentais e séries baseadas em fatos reais revelam toda sua potencialidade na interação que estabelecem com o público, pois a trama e as imagens contadas em uma história se transformam em estruturas sociológicas, na medida em que revelam algo a respeito do mundo em que vivemos. Howard Becker (2009), sociólogo americano, enfatiza como a prosa histórica e biográfica, a fotografia, o cinema documental e ficcional, precisam compactar o material coletado, diminuindo detalhes, anotações, entrevistas. Dessa forma, a estética da realidade tem a árdua missão de ponderar sobre a questão da veracidade de uma representação e a impossibilidade de dar-lhe precisão e realismo absolutos, pois, mesmo criando conhecimentos suficientes para sua finalidade, a representação, segundo o autor, precisa estar de acordo com os critérios de credibilidade de uma determinada organização social.

Mesmo com caminhos, épocas, lugares e desfechos diferentes, *Making a Murderer* (2015), *Amanda Knox* (2016) e *Alias Grace* (2017) apontam sobre as falhas nos sistemas judiciários, apresentando que a dúvida sobre a culpa de um indivíduo é mais comum do que se imagina. Contudo, essas produções não só refletem a vida social como também são capazes de intervir nela, como é o caso de *Making a Murderer* e *Amanda Knox*, em que a repercussão dos casos levou manifestantes a favor ou contra os protagonistas às ruas. Mesmo em uma obra como *Alias Grace*, baseada em uma história real de 1843, na qual a manifestação dos telespectadores não poderá mais afetar o destino da protagonista, é possível perceber as discussões geradas na internet²⁸ sobre temas que são atuais como: a questão da justiça, a dupla personalidade e os transtornos bipolares e, principalmente, sobre a luta das mulheres em uma sociedade ainda machista. Produções originais Netflix como essas permitem que o telespectador possa

²⁸ No Facebook, há uma página específica para a série: <https://www.facebook.com/aliasgracebr/> Acesso em: 01/07/2019. Deixo o link nesta nota de rodapé apenas para conferência ou curiosidade. Contudo, no próximo capítulo, a página que será comentada é a oficial da Netflix, já que este é o objeto de estudo desta pesquisa.

interpretar melhor a realidade narrada, conferindo os novos significados ditados pela trama.

Mas quais são as emoções mais evidentes nesses protagonistas de caráter duvidoso? Se, como diz François Jost (2012), que as séries são um reflexo de nosso tempo, será que as emoções dos protagonistas também seriam um reflexo das angústias desse tempo? No próximo capítulo, então, entenderemos quais emoções perpassam os casos reais sobre crime, observando as narrativas *Amanda Knox* (2016), *Making a Murderer* (2015) e *Alias Grace* (2017) como sintomas de nossas aspirações, medos, dúvidas, e sobre o que elas dizem a respeito do indivíduo contemporâneo.

4. A emoção dos casos de crimes reais: análise de *Making a Murderer*, *Amanda Knox* e *Alias Grace*

Há os que acreditam em minha inocência e há os que acreditam que sou culpada. Não existe meio termo. Ou eu sou uma psicopata em pele de cordeiro ou eu sou você.
Amanda Knox, 2016.

A declaração acima marca o início do documentário original da Netflix *Amanda Knox* (2016). Mas também poderia ser uma das falas da protagonista Grace Marks na abertura da série *Alias Grace* (2017), baseada em fatos reais. Em ambas, as protagonistas mesmo lutando por sua inocência assumem uma postura duvidosa, como se quisessem de fato intrigar o telespectador sobre sua culpa diante dos crimes pelos quais são acusadas. Já em *Making a Murderer* (2015), série documental, o protagonista, Steven Avery, é o único – entre os três personagens das produções analisadas – que é enfático em defender sua inocência, lutando até hoje por sua liberdade. Contudo, em diversos momentos da série documental, principalmente no início da primeira temporada, são apresentados alguns fatores que trariam pistas para se acreditar na culpa do acusado.

O documentário *Amanda Knox*, com 1h32 de duração e direção de Brian McGinn e Rod Blackhurst, teve sua estreia na Netflix em 30 de setembro de 2016, contando a história real de Amanda Knox, uma jovem americana acusada de ter participado do assassinato de Meredith Kercher, sua colega de apartamento, em Perugia, na Itália, em 2007. Juntamente com Amanda, foram acusados também o namorado da protagonista, o italiano Raffaele Sollecito, e o jovem Rudy Guede, que havia trocado mensagens com a vítima no dia do assassinato. Tanto Amanda Knox quanto Raffaele Sollecito foram condenados duas vezes por abuso sexual, homicídio e difamação pelo júri italiano até conseguirem a absolvição. Já Rudy Guede, que aparece poucas vezes no documentário, é o único que não conseguiu a absolvição e ainda está cumprindo a pena de 16 anos de prisão. O documentário conta com entrevistas dos diretores com os próprios envolvidos no caso, trazendo o ponto de vista da protagonista (Amanda Knox), mas também apresentando os outros lados da história, como o do namorado Raffaele Sollecito, do promotor público em Perugia Giuliano Mignini e do jornalista Nick Pisa.

Na trama, a investigação do caso fica sob a responsabilidade do promotor público, que se apresenta como fã de Sherlock Holmes e ressalta a importância de observar os detalhes de cada pista para alcançar a verdade dos fatos, assim como o detetive londrino de Conan Doyle age. No decorrer da série, percebe-se, através das imagens de arquivo, que o promotor aproveitava da presença da mídia para conceder entrevistas durante o momento da investigação e se colocava como o herói de Perúgia. Mesmo após a absolvição de Amanda Knox e de Raffaele Sollecito, Giuliano Mignini continua enfatizando suas suspeitas sobre o envolvimento do casal no crime. Durante o documentário, quando o promotor conta para o telespectador sobre a cena do crime, em que a vítima foi encontrada morta com o corpo despido, sinais de ter sido degolada em um quadro que teria sido resultado de uma discussão e de jogos sexuais e sobre o comportamento do casal (Knox e Sollecito) logo após a descoberta do crime, a culpa recai sobre eles e imagens da população italiana contente com a inteligência e o serviço do promotor levam a crer que o mistério da morte de Meredith Kercher foi solucionado.

Quase no final do documentário são apresentadas as provas de que houve manipulação de informações sobre o caso e, inclusive, que foi feito um julgamento unilateral sobre o comportamento e expressão das emoções que seriam culturais, como será visto mais a frente neste capítulo. Com base na refutação das provas incriminatórias, tanto Amanda Knox quanto Raffaele Sollecito conquistaram a liberdade, mesmo deixando a dúvida no telespectador.

Já a série documental *Making a Murderer* traz a história de Steven Avery, um americano do Condado de Manitowoc, em Wisconsin, que cumpriu pena de 18 anos de prisão por agressão sexual e tentativa de homicídio. Contudo, com os avanços científicos no exame de DNA, foi comprovada a inocência de Steven que, ao ser absolvido, processou o Condado, o que resultaria em receber uma alta indenização. Próximo ao momento de receber o pagamento, uma outra acusação surgiu para o protagonista. Dessa vez, o americano foi acusado pelo assassinato de Teresa Halbach, uma fotógrafa encontrada morta próximo ao ferro velho da família Avery após ter conversado com Steven. A série documental, dirigida por Laura Ricciardi e Moira Demos, conta com duas temporadas com 10 episódios cada, tendo variações em que alguns episódios ficam em cerca de 50 minutos de duração e outros com um pouco mais de 1h.

A primeira temporada apresenta os 18 anos de prisão injusta e o modo como a condenação prejudicou o protagonista e sua família. Para a estreia da temporada na Netflix em 2015, as diretoras compilaram em 10 episódios os 10 anos que passaram acompanhando a trajetória de Steven. Ainda nos primeiros episódios da primeira temporada, há o momento de alívio com a notícia da absolvição do protagonista. Este momento é apresentado ao telespectador através da expressão de emoções tidas como positivas pela sociedade, como alegria, gratidão, conforme será visto mais a frente neste capítulo. Contudo, nos episódios seguintes, uma nova acusação atormenta Steven Svery, que volta a brigar na justiça com os mesmos promotores públicos, mas, dessa vez, outro membro da família é inserido no caso, também acusado de participação no crime: o sobrinho de Steven, Brendan Dassey. Assim, a primeira temporada termina mostrando o sofrimento do protagonista em sua nova jornada de luta judicial e também o trabalho dos advogados de Dassey em provar que sua confissão foi coagida pelos promotores e seus direitos foram violados. Já a segunda temporada, lançada em 2018, explora as dificuldades encontradas pela defesa de Steven e de Dassey em seus numerosos pedidos de recursos.

Diferentemente dos romances policiais de enigma, em *Amanda Knox* (2016) e *Making a Murderer* (2015) o foco não está em quem matou, mas em discutir sobre o resultado do julgamento, que deixa dúvida sobre a culpa dos protagonistas. Mas não são apenas as atitudes e expressões das emoções dos protagonistas que deixam a dúvida sobre as condenações. Por se tratarem de obras abertas, considera-se que tudo pode acontecer no decorrer dos anos, que a vida cotidiana não conta com um fechamento. Em *Making a Murderer*, essa ideia fica mais clara, já que ambas as temporadas não apresentam um final fechado, ao contrário, deixam o gancho para a expectativa de uma próxima temporada que traga alguma resolução para a trama.

Já em *Amanda Knox*, apesar de parecer que o caso foi solucionado e a história encerrada, por se tratar de um caso real, com personagens que vivenciaram, e ainda vivem, as consequências do caso conhecido agora internacionalmente, a questão da dúvida ainda pode atormentar o telespectador que, como veremos neste capítulo no tópico 4.1 sobre as redes sociais, acredita que pode haver uma reviravolta caso alguma nova pista surja. Em ambas as produções Netflix, os promotores públicos, responsáveis pelas investigações, são colocados como os

“vilões”, pois foram descobertas manipulações nas provas dos crimes. Diferentemente de Sherlock e Dupin, os promotores dessas produções são homens comuns, com erros e acertos, que sentem raiva, sede de vingança ou mesmo erram na pressa em encontrar rapidamente um culpado para os crimes, podem ser corruptos, vaidosos.

No formato seriado, mas sem elementos documentais, tendo apenas o rótulo de baseada em fatos reais, *Alias Grace* (2017) mostra como Grace Marks (Sarah Gadon), uma jovem irlandesa, imigrante no Canadá, é acusada de assassinar o patrão Thomas Kinnear (Paul Gross) e a governanta Nancy Montgomery (Anna Paquin). Em uma temporada com seis episódios de cerca de 40 minutos de duração cada um, a série ambientada em 1843 traz a protagonista Grace Marks narrando sua história, desde a chegada ao Canadá até sua jornada de trabalho como empregada na casa do Sr. Kinnear, local do assassinato. Após 16 anos presa, um Conselho no Canadá resolve reabrir o caso com o objetivo de descobrir se a protagonista é de fato a culpada pelos assassinatos. Para isso, o Conselho conta com a ajuda do médico (psicólogo) Simon Jordan (Edward Holcroft), que precisa lidar com as características de inocente e dócil de Grace ao mesmo tempo que descobre as artimanhas de sedução e dissimulação da protagonista, o que aumenta ainda mais a dúvida sobre a culpa de Grace. A série é uma adaptação do romance histórico homônimo de 1996, escrito por Margaret Atwood. A adaptação para série foi feita por Sarah Polley e foi transmitida pela CBC, televisão canadense, mas teve os direitos de distribuição mundial comprados pela Netflix e, por isso, leva o selo de série original.

Por ser uma narrativa contada pela protagonista, a série discorre sobre a veracidade dos fatos, mostrando que apenas Grace Marks sabe o que aconteceu no dia do assassinato, mas é mesmo possível confiar em sua versão? A protagonista seria um narrador confiável? Se em *Amanda Knox* e *Making a Murderer* os promotores públicos e os julgamentos ficam com a fama de pouco confiáveis, em *Alias Grace* não há uma figura detetivesca, o momento da investigação é contado rapidamente pela protagonista, deixando o médico e o telespectador apenas com a versão de Grace e as informações passadas pelo Conselho da época, responsável pelo julgamento, e pelo advogado de defesa, que confessa ter se sentido atraído pela jovem, o que pode ter interferido em sua opinião sobre o caso.

Juntamente com Grace Marks, outro funcionário da casa foi acusado do assassinato. Enquanto o rapaz foi punido com enforcamento em praça pública, correção considerada como parte do espetáculo da punição do soberano, Grace Marks recebeu o encarceramento como pena, levantando suspeitas sobre a astúcia da jovem para sobreviver em um julgamento considerado machista principalmente pela época, recebendo após 16 anos de pena cumprida a chance de absolvição, como ocorre ao final da temporada. Teria o júri caído no jogo de sedução de Grace? De acordo com a historiadora Ashley Banbury (Huffpost Brasil, 2017), a história da jovem irlandesa é até hoje um mistério no Canadá e motivo de opiniões diversas sobre a culpa da protagonista.

O que aproxima as três histórias sobre casos reais é o fato de os protagonistas serem acusados de um crime de assassinato e que o espectador não saberá se de fato são culpados ou inocentes, diferentemente dos romances policiais como Sherlock Holmes, em que há um crime, há provas e pistas que vão sendo desvendados pela mente incomparável do detetive criado por Conan Doyle e que, no final, o crime é resolvido. Nas tramas apresentadas nesta pesquisa, o espectador é levado aos julgamentos, às salas dos tribunais, acompanha a apresentação das pistas e a posição dos advogados, acusadores e réus. Andréa França (2008, p.91) explica que, em cenas de tribunal, os diretores:

montam um dispositivo de inscrição da cena dentro da cena e atribuem ao espetáculo (seja do teatro, do cinema, da justiça) uma função social que o legitima. (...) Construindo a cena onde o teatro e o “tribunal” possam funcionar como duplos um do outro, duplos que exibem de modo surpreendente o mundo das relações intersubjetivas, feito de negociação, imaginação, habilidades narrativas, autoconstrução de si. (...). Em ambos, trata-se, em última instância, de colocar em cena o mundo da representação – o teatro da justiça e do cinema –, da delegação, da definição dos limites de si pela passagem pelo corpo do outro.

Para a pesquisadora, essas narrativas criam uma “engrenagem jurídico-teatral”, pois inserem uma câmera fixa diante de uma cena, restringindo o campo visual e auditivo do telespectador à cena ou ainda criando um limite temporal para a filmagem que diz respeito à cena, o que traz para o telespectador a sensação de estar acompanhando o desenvolvimento e os desfechos do caso em julgamento.

Como visto no capítulo anterior, o tribunal está presente na literatura, seja dentro da própria narrativa, como nos casos de *O Bilontra* (1886) e *O mistério*

(1920), por exemplo, que trazem críticas ao sistema judiciário, seja no julgamento da própria narrativa, como no exemplo de *Madame Bovary* (1857), que o autor foi a julgamento sendo acusado de desrespeito à moral. Segundo uma pesquisa da Fundação Getúlio Vargas, apenas 29% dos brasileiros confiam no poder judiciário (Exame, 2018). Com a crescente descrença do indivíduo contemporâneo nas instituições, nas decisões judiciais devido ao acompanhamento de diversos casos históricos e midiáticos de corrupção, impunidades, é comum o surgimento de narrativas que focalizam nos prováveis erros de julgamento ou que pelo menos deixem a dúvida sobre a decisão do júri.

O tribunal está lá montado, trazendo a figura do juiz em cena e junto com ele as questões relativas aos procedimentos jurídicos às quais sugerem não apenas formas de saber e poder, mas também apresentam formas de verdade, ou ainda, formas de pesquisa da verdade (Foucault, 1999). Dessa forma, essas produções Netflix participam da discussão e do julgamento sobre o que integra tanto o campo da realidade quanto da ficção:

A figura do tribunal, como prática específica do regulamento judiciário, esforça-se por conhecer e definir o verdadeiro e o falso em meio a determinadas condições, nas quais um conjunto de forças avaliativas, classificativas, assimilativas “desempenham” seus papéis. (França, 2008, p.94)

Nas três produções, a câmera inserida no tribunal não acompanha apenas os discursos dos advogados, mas também se instalam na interioridade dos protagonistas ao observar seus movimentos e expressões em *close ups* enquanto estes estão em silêncio acompanhando o próprio julgamento. A linha tênue entre real e ficção, principalmente em documentários ou séries documentais, como é o caso de *Making a Murderer* e *Amanda Knox*, ocorre através do uso de fotografias ou de imagens de câmeras de vigilância, reportagens de jornais da época. Esses elementos são inseridos na etapa de edição, com tempo estratégico para permitir que o espectador reflita e tenha documentos que corroborem a veracidade de algum fato ou para marcar momentos específicos de poder afetivo, como fotos de família, o que marca os momentos de vazios, de silêncio do protagonista, no qual o telespectador pode visitar o interior do personagem, causando uma aproximação do espectador com a humanidade do protagonista.

Nos três casos, não há uma solução para os mistérios, apenas mais dúvidas, o que aproxima ainda mais essas histórias da vida real, em que o indivíduo não tem o controle sobre o futuro e nem é detentor de todas as respostas. Ao acompanhar a página da Netflix no Facebook, é perceptível a presença dos espectadores como verdadeiros detetives, tentando desvendar pistas e mistérios dos casos e usando as redes sociais como tribunais tanto das emoções quanto de suas posições sobre os casos.

Amanda Knox, protagonista que leva seu nome no título do documentário, irá se desequilibrar e chorar ao longo da trama, como se realmente fosse inocente. Já em outras cenas, ela irá assumir seu lado “durona”, com olhar profundo e direto para a câmera, que posicionada à frente dos entrevistados representa o olhar atento do espectador. Grace Marks (personagem interpretada pela atriz Sarah Gadon) em *Alias Grace* também molda seu discurso em cima de uma fragilidade, de uma inocência e doçura feminina capaz de seduzir os homens que a escutam. Ao mesmo tempo, o espectador acompanha seus ensaios de expressões antes dos encontros com o médico e seus ataques de fúria em momentos de autodefesa. Seria tudo uma encenação não só da atriz, como da própria personagem para sobreviver em uma época marcada pelo patriarcalismo do século XIX? O próprio nome “Alias”, em inglês, remete à ideia de “o nome falso”, pois a tradução remete à palavra “codinome”, deixando já no título da série a dúvida sobre quem seria a pessoa por trás do nome Grace. Em *Making a Murderer*, as expressões de tristeza, alegria, decepção e medo do protagonista também são demarcadas, principalmente pelos *closes* lentos da câmera, permitindo que o telespectador acompanhe os sentimentos vivenciados por Steven.

Nesta pesquisa, entende-se que, assim como acontece com outras formas de arte e expressões da cultura popular, os documentários, as séries documentais ou mesmo as séries baseadas em fatos reais transmitem emoções e podem ser um reflexo da vida cotidiana. Assim, a escolha das cenas – que compõem as tabelas das emoções apresentados no Anexo – foi feita a partir de momentos em que as emoções eram perceptíveis através de gestos e expressões dos protagonistas, como vistos em Rezende e Coelho (2010, p.11):

Considera-se também que os sentimentos produzam reações corporais. Assim, a tristeza vem muitas vezes acompanhada de lágrimas e soluços, reações que também podem vir da alegria e da felicidade. O medo provocaria arrepios, palpitações e até mesmo enfartes cardíacos, dando sentido literal à expressão popular “morrer de medo”. A ansiedade e a angústia podem ter variadas manifestações, como falta de ar, insônia, sensação de aperto no estômago (...). As lágrimas de tristeza exemplificariam uma reação emotiva e ao mesmo tempo corporal vista como involuntária, a tal ponto que chorar em cena seria um aprendizado difícil para atores.

Optou-se por cenas emotivas apenas dos protagonistas por entender que são narrativas contadas principalmente por eles ou têm o foco maior na percepção deles sobre o ocorrido. Em *Alias Grace*, a narrativa é em primeira pessoa, é Grace quem conta suas lembranças ao médico e ao telespectador, o que a torna uma narradora não confiável. Mesmo em *Amanda Knox* e *Making a Murderer*, em que o enredo se constrói em cima de entrevistas com outros participantes dos casos e imagens de arquivo, percebe-se que o foco principal está nos próprios protagonistas, mais até do que nos casos em si.

Nas séries que têm como objetivo mostrar como as provas são apresentadas e as decisões são tomadas em um tribunal, o espectador é convidado a se colocar diante das provas dos casos, das reações e expressões dos réus, a refletir sobre como se constitui a verdade em um julgamento, convocado, assim, a participar como testemunha e, quem sabe, até juiz do caso, já que muitas das vezes esse mesmo espectador dará seu veredicto em uma rede social, concordando ou discordando da decisão do juiz.

É como se a história das artes visuais – a pintura e a escultura, mas também a fotografia ou o cinema – pudesse ser lida como uma imensa história das emoções figuradas, dos gestos emotivos que Warburg denominava “fórmulas patéticas”. É uma história cheia de surpresas, uma história na qual descobrimos que as imagens transmitem, e ao mesmo tempo transformam, os gestos emotivos mais imemoriais (Didi-Huberman, 2016, p.35).

Seguindo o pensamento de Didi-Huberman (2016), de que as imagens são capazes de transmitir e de transformar, neste capítulo, serão analisadas as principais emoções que perpassam os objetos de estudo, tentando compreender a expressão das emoções que são apresentadas em histórias de casos reais, seja através de uma série documental como *Making a Murderer* (2015), de um documentário como *Amanda Knox* (2016) e uma série baseada em fatos reais, sendo *Alias Grace* (2017). Conforme definição do dicionário Houaiss (2009, p.1122), o termo emoção refere-

se a uma “agitação de sentimentos; abalo afetivo ou moral; turbção, comoção. Reação orgânica de intensidade e duração variáveis, geralmente acompanhada de alterações respiratórias, circulatórias etc. e de grande excitação mental”. Dessa maneira, optou-se, nesta pesquisa, pelo uso tanto do termo *emoção* quanto do termo *sentimento* para investigar as emoções que permeiam os casos reais, partindo da observação da “expressão das emoções”, de acordo com a *Antropologia das emoções* (2010), que entende a expressão da emoção enquanto afeto ou sentimento que possui expressão fisiológica, manifestação corporal e é de natureza social.

E, para entender as emoções que perpassam a discussão das narrativas de casos reais, principalmente aqueles que falam sobre crimes e contam com a decisão judiciária, apresentamos, no Anexo desta pesquisa, três tabelas com as principais emoções encontradas em *Making a Murderer*, *Alias Grace* e *Amanda Knox*. As tabelas foram organizadas de acordo com a proposta de Rose (2008), em que a análise de imagens em movimento começa pela seleção de uma amostragem, seguindo para um referencial de codificação. Por fim, devem-se transcrever as informações visuais ou verbais da amostragem visando-se obter uma padronização da análise. Nesta pesquisa, optou-se por realizar uma pequena descrição, por escrito, de cenas em que houve um privilégio na demonstração de uma emoção por parte do protagonista em contraponto à narração (sucessão de ações), marcando os episódios e temporadas em que a cena aparece. No caso do documentário *Amanda Knox*, é apresentado o tempo em que a cena pode ser vista. As descrições (síntese do trecho analisado) são as unidades narrativas que são apresentadas de forma cronológica.

Um dos critérios de classificação das emoções encontradas nas tabelas de 1 a 3 do Anexo desta pesquisa foi o uso de três dicionários, sendo eles o *Aurélio* (1999), o *Houaiss* (2009) e o *Dicionário de sinônimos da língua portuguesa* (2011). Percebendo as semelhanças semânticas entre os sentimentos, optou-se por agrupá-los em conjuntos, com a liderança de uma emoção considerada básica,²⁹ encontrada entre parênteses nas tabelas de 1 a 3.

²⁹ Algumas das emoções consideradas básicas são: medo, raiva, tristeza, alegria. (Rezende e Coelho, 2010, p.10; Jack, Sun, Garrod, Schyns, 2016, p.708-730)

Considerando as tabelas, percebe-se que o sentimento de tristeza apareceu em 17 momentos nas três produções Netflix analisadas, seguido por medo em 16 cenas, solidão sendo contado 13 vezes, alegria em 12, esperança em 10 (sendo em sua maior aparição em *Making a Murderer*, o que é compreensível, já que, dos três protagonistas, Steven é o único que continua na luta por sua liberdade), cumplicidade em 7 momentos e raiva e amor em 6 cenas cada um. Nas três produções, os sentimentos trazidos como negativos pela narrativa são vistos com maior assiduidade do que os trazidos como positivos, considerando o que o senso comum determina como positivo e negativo.³⁰ Tendo em vista que as imagens transmitem e transformam (Didi-Huberman, 2016), o vínculo emocional gerado entre o espectador e as três produções analisadas é motivado mais pelos sentimentos negativos, diante do teor dramático da história e através de como a narrativa é conduzida, do que os pontos positivos, que são vistos de forma mais branda ao longo dos trechos analisados e que servem como equilíbrio para a própria trama não ser totalmente em cima de tristeza, dor, medo, raiva.

Em *Making a Murderer*, a esperança do protagonista em lutar para conseguir sua liberdade predomina até o final como ponto positivo e momento de alívio proporcionado pela própria narrativa. Quando o espectador e até o protagonista acham que não será possível conseguir a liberdade, uma nova pista é descoberta e a esperança ressurge. O historiador francês, Jean Delumeau (2004, p.53), defende que a esperança “está sempre ligada ao futuro. Mas, sem dúvida, o sentimento de esperança já existe porque se imagina o futuro no presente. Nós nos utilizamos de elementos do presente para construir a esperança, porque não é um sonho”. É assim no caso de Steven, em que elementos do presente, ou seja, pistas novas ou a comprovação de erro em uma pista que o acusava, lançam uma nova faísca de esperança para o protagonista. A esperança em *Making a Murderer* também é utilizada como gancho narrativo com o objetivo de deixar o telespectador ansioso para saber no próximo episódio como será a posição da justiça perante um novo fato que proporciona a esperança tanto para o protagonista quanto para o telespectador que torce por Steven.

³⁰ Segundo o dicionário Houaiss (2009), negativo é tudo aquilo que provoca efeito contrário ao esperado, contraproducente; que é nocivo, prejudicial. Já positivo é o que é útil, construtivo.

Em *Amanda Knox* e *Alias Grace*, os momentos positivos aparecem mais para o final da trama, quando é mostrada a decisão do júri e as protagonistas são absolvidas, tendo a chance de um retorno à vida social, com o sentimento de alegria predominando no final da narrativa tanto no documentário quanto na série baseada em fatos reais, como observado nas tabelas 2 e 3. Por trazerem os desfechos dos casos judiciais que, mesmo após anos de condenação, acabaram sendo favoráveis às personagens, essas narrativas intencionalmente deixam as emoções positivas para o final.

Nos três casos estudados, o enredo gira em torno de três personagens que são acusados de crimes em que não se sabe se de fato são culpados ou inocentes, mas através do enquadramento estético da câmera e da forma como as emoções são apresentadas, o espectador ora duvida da inocência do protagonista, ora defende com veemência sua liberdade. As três produções Netflix levam o espectador a acompanhar a maior parte do julgamento em que os protagonistas são “espezinhados” pelo sistema judiciário, demonstrando suas fragilidades e sentimentos de medo, principalmente pelo futuro que se torna incerto; de tristeza por serem afastados da família; raiva pela injustiça de serem acusados por crimes sem provas suficientes para uma incriminação ou sob possíveis falsas acusações.

Percebe-se que, nas três produções Netflix, os sentimentos tanto positivos quanto negativos giram em torno de uma mesma questão: o julgamento de culpa ou inocência. É a tristeza, a decepção, o medo, a raiva, após uma condenação que levou anos; ou a alegria, a esperança, a cumplicidade, após uma absolvição ou, como no caso de *Making a Murderer*, por uma nova pista ou prova que surge, gerando mais uma oportunidade de julgamento. Afinal, sentimentos de dor, tristeza, solidão, medo se comprazem com a questão da justiça, trazendo a dúvida: estariam presos injustamente? A seguir, analisaremos os dois sentimentos mais encontrados nas três tabelas analisadas: o medo e a tristeza.

O medo

Medo da morte, medo de uma condenação, medo de um assalto, medo de ser injustiçado. É comum a presença do medo em séries e documentários que falam sobre crimes e julgamentos, não sendo estranha sua aparição nas três produções

Netflix. Contudo, a história do medo revela que nem sempre ele teve destaque nas narrativas. Durante algum tempo, não se falou sobre o medo

devido a uma confusão mental amplamente difundida entre medo e covardia, coragem e temeridade. Por uma verdadeira hipocrisia, o discurso escrito e a língua falada – o primeiro influenciando a segunda – tiveram por muito tempo a tendência de camuflar as reações naturais que acompanham a tomada de consciência de um perigo por trás das falsas aparências de atitudes ruidosamente heroicas. (Delumeau, 1999, p.14)

Desde a Antiguidade, o discurso literário apoiado pela iconografia exaltou a valentia dos heróis que governaram a sociedade. “Era necessário que fossem assim, ou ao menos apresentados sob essa perspectiva, a fim de justificar aos seus próprios olhos e aos do povo o poder de que estavam revestidos. Inversamente, o medo era o quinhão vergonhoso – e comum – e a razão da sujeição dos plebeus” (Delumeau, 1999, p.17). Apenas com a Revolução Francesa, o povo conquistou pela força o direito à coragem. Mas, a base do discurso ideológico seguiu a tendência já existente de camuflar o medo para exaltar o heroísmo, que passa, então, a ser a dos humildes. Lentamente, “a despeito das marchas militares e dos monumentos aos mortos, que uma descrição e uma aproximação objetiva do medo desembaraçado de sua vergonha começaram a mostrar-se” (Delumeau, 1999, p.18).

Com a chegada da modernidade e da valorização do sujeito e suas angústias pessoais, a literatura progressivamente restituiu ao medo seu verdadeiro lugar, sendo comum sua presença em obras científicas, em romances, em autobiografias, filmes e séries, revelando um “contexto urbano ameaçado pela desordem e por mecanismo de desencaixe” (Giddens, 1991, p.29). Assim, o sentimento de confiança depositado em experiências passadas não encontra lugar na nova dinâmica político-administrativa estatal, o que enfatiza ainda mais a crescente expressão de sentimentos como medo, insegurança, ansiedade, solidão, sendo possível, inclusive, que o medo venha exatamente como consequência de outros sentimentos como a insegurança e a solidão. Para Delumeau (1999), a vida humana é construída entre o medo e a segurança, em que não só os indivíduos são tomados isoladamente, mas também as coletividades estão comprometidas em um diálogo permanente com o medo. Esse fato será refletido nas narrativas, que passam a explorar elementos que ditam as novas atitudes preventivas como “chavear, trancar as portas” (Roché, 1993, p.135) e que funcionam como indicadores da presença do

medo ou da “preocupação por ordens comportamentais e verbais, individuais ou coletivas” (Roché, 1993, p.135).

O medo pode ser entendido como intrínseco à natureza humana, mesmo que histórica e culturalmente variável. Enquanto o medo sentido pelas espécies animais é “único, idêntico a si mesmo, imutável: o de ser devorado”, o medo humano é “múltiplo e perpetuamente cambiante” (Delumeau, 1999, p.17), sendo uma defesa essencial que permite ao indivíduo escapar provisoriamente à morte. Contudo, o historiador francês enfatiza que: “se ultrapassa uma dose suportável, ele se torna patológico e cria bloqueios. Pode-se morrer de medo, ou ao menos ficar paralisado por ele” (Delumeau, 1999, p.17).

Na obra de Nöbert Elias (1993) sobre o processo civilizador, o medo é visto como um potencial humano historicamente configurado, inserido em um lugar estratégico nas formas de controle social, pois se torna um canal de transmissão das estruturas sociais à psicológica individual. Sendo assim, incitar medo através de ameaças ou punições ou através de mecanismos velados de negação da aprovação social faz parte da forma pela qual a sociedade transmite valores e normas para as próximas gerações e, a partir desse medo, outras emoções podem surgir como o sentimento de fracasso, de impotência diante do medo. Para Elias (1993), o medo é um dos sentimentos que fazem o indivíduo exercer o autocontrole, em um aprendizado que está no centro do processo civilizador. Seguindo essa mesma linha, ao relacionar o medo com a segurança, Delumeau (1999) usa o exemplo da relação de uma criança com a mãe para exemplificar que indivíduos constroem sua segurança e seus medos em função de laços sociais significativos com o grupo dominante que recusa a relação com dominados, engendrando neles o medo, a insegurança e a agressividade:

Uma criança a quem terão faltado o amor materno ou laços normais com o grupo de que faz parte corre o risco de ser inadaptada e viverá, no fundo de si mesmo, com um sentimento profundo de insegurança, não tendo podido realizar sua vocação de “ser de relação”. O sentimento de insegurança é causa de agressividade. (Delumeau, 1999, p.36)

O medo presente em Steven Avery, Amanda Knox e Grace Marks ocorre em diferentes momentos, inclusive através de outras emoções como insegurança, raiva, agressividade – sendo esta última perceptível principalmente em Grace Marks. O

medo pelo futuro incerto é também comum às três histórias, como visto nas tabelas de 1 a 3. A cada julgamento, a cada dia na prisão, os personagens temiam ter de viver condenados até a morte. Em *Making a Murderer*, o medo pela impossibilidade de cuidar dos pais já idosos e pela tristeza causada na família, principalmente no terceiro episódio da segunda temporada, também são pontos fortes e marcantes da presença do medo na trama, o que envolve ainda mais o telespectador com a dor e o sofrimento de Steven. Em *Alias Grace*, além da prisão, a vida solitária e sofrida da personagem causou outros momentos de medo, como é possível ver no primeiro episódio da série, em que Grace quase é estuprada pelo próprio pai, o medo ao perceber a realidade nas relações “empregada e empregador”, medo ao ter de enfrentar a brutalidade também masculina de médicos e policiais.

Em *Amanda Knox*, a protagonista relata seus momentos de temor ao descobrir que a colega de quarto foi assassinada e que a mesma coisa poderia acontecer com ela, medo da casa vazia, medo da solidão na prisão. Assim, percebe-se que o medo, mesmo inerente ao indivíduo, é construído socialmente e aparece “associado a noções de perigo e risco que ameaçam o indivíduo – seja sua integridade física, sua autoimagem ou sua posição social – ou um determinado grupo social” (Rezende e Coelho, 2010, p.35).

Nos primeiros episódios da primeira temporada de *Making a Murderer*, é apresentado o modo como a família Avery era mal vista na cidade de Manitowoc por ser isolada da comunidade onde vivia, dedicando-se apenas à administração de um ferro velho situado junto à residência da família. É nesse contexto que aparece a representação das emoções, sancionada por instituições em movimentos de aproximação e afastamento social, em que determinados indivíduos são tidos como intrinsecamente amáveis, temíveis ou, como no caso da família Avery em relação à comunidade em que vive, como repulsivos, desprezados. Na série, dá-se a entender que esses sentimentos já enraizados nos conterrâneos de Manitowoc ajudaram na incriminação de Steven, já que para a sociedade, a cidade voltaria a viver em paz, sem o medo de saber que um assassino estaria solto. Mas, principalmente por parte da polícia local – que mostrou a comodidade em acusar rapidamente o suposto culpado em detrimento de investigar outros possíveis assassinos, além da chance de vingança – já que os jovens da família Avery constantemente estavam envolvidos em pequenos delitos.

No oitavo episódio, Steven vive – além da indignação – o dilema: acusar-se culpado de um crime que não cometeu em benefício de ter sua pena reduzida ou manter sua posição de inocente, perder, e ser condenado à prisão perpétua. “Eu não sei se vão acreditar em mim dessa vez. Da outra vez, não demorou tanto tempo para me declararem culpado. Eu penso nisso provavelmente o tempo inteiro”, contou Steven. É esse misto de medo do julgamento, da tristeza por não conseguir provar sua inocência que permeiam a trajetória de Steven até o fim da segunda temporada, não tendo um desfecho feliz ou de alívio como em *Amanda Knox* e *Alias Grace*, que mesmo tendo boa parte da trama com sentimento de medo pelo futuro, ao final do documentário e da série baseada em fatos reais aparecem os momentos de alívio, conforto e alegria, já que seus julgamentos tiveram a absolvição como desfecho.

A tristeza

Tristeza pela perda de um ente querido, tristeza pela sensação de abandono, tristeza por não conseguir o que se deseja. Sentimento também presente nas três produções Netflix analisadas, a tristeza é: “o estado de compunção em que se fica muitas vezes sem motivo real ou preciso. Uma pessoa triste dá indício de que tem na alma preocupações que lhe toldam a vida, ou que lhe alteram o humor normal” (Dicionário de sinônimos, 2011, p.129).

Triste, um indivíduo pode manifestar o sentimento através do choro, do afastamento e do silêncio (Miguel, 2015, p.158). Já afastados do convívio social, quando são presos, tanto Steven quanto Grace e Amanda demonstram suas tristezas principalmente através do choro com lágrimas. Incluídos na tristeza, sentimentos como a angústia, a desesperança, a decepção, o desalento, podem fazer a tristeza ser uma das emoções mais duradouras no indivíduo (Miguel, 2015), já que pode carregar consigo uma carga de outras emoções, diferentemente da alegria que pode ser mais efêmera.

Além do choro, há reações faciais da tristeza que facilmente ajudam a identificar o sentimento, são elas: o rebaixamento das extremidades dos lábios, a elevação leve das bochechas, resultando no aperto dos olhos, inclinação do centro das sobrancelhas e inclinação das pálpebras superiores, geralmente acompanhada do olhar para baixo. A voz ressoa em tons mais baixos e com um discurso mais lento. Os sentimentos produzem também reações corporais, no caso da tristeza,

essas reações podem ser: as lágrimas e os soluços, que também podem surgir no indivíduo a partir da alegria (Miguel, 2015, p.158).

Durante os anos que ficou preso pela primeira acusação, Steven recebia a visita da mãe e se comunicava com a família por telefone e cartas. Os registros desses contatos, mostrados no documentário, revelam a saudade da família, a agonia por não acompanhar o crescimento dos filhos e o desespero em não poder ajudar a esposa nas tarefas diárias, o que aumentava a tristeza e aflição de Steven na prisão. O aumento dessas emoções fica fortemente nítido nas últimas cartas que o protagonista escreve para a primeira esposa, pedindo que ela se divorcie dele e implorando para que ela cuide bem dos filhos. Na cena, ele chora ao lembrar do momento da separação.

Após ser considerado inocente pela justiça, Steven declara ser um homem feliz ao retornar para a família, para o trailer que vive e, por finalmente, ver a justiça ao seu lado ao determinar que o estado de Wisconsin pague uma indenização pela acusação sem provas. As cenas dele inocentado contam com imagens de Steven com a filha, com os pais e com alguns familiares, além de fotos de momentos felizes durante o tempo em que esteve solto. As primeiras cenas do primeiro episódio mostram a chegada do protagonista à sua casa e o encontro com a família após 18 anos preso. A emoção, com direito a lágrimas, dos pais já idosos e a esperança da mãe em não desistir do filho, sua persistência em inocentá-lo, além do depoimento emocionado do pai lembrando da tristeza de ver o filho preso tendo certeza de sua inocência, já que estava com ele no momento do crime, são cenas que aproximam o telespectador do lado humano e sensível da família, que por tanto tempo foi motivo de desprezo na sociedade. Contudo, esse momento é interrompido por outra acusação que leva Steven novamente a julgamento e à prisão. Lágrimas de tristeza voltam a fazer parte da história do protagonista e junto com elas, equilibrando a trama, o sentimento de esperança surge. Hegel (1998) fala sobre a capacidade do espírito de transformar as perdas e decepções em um verdadeiro processo de conquista, como ocorre com a confiança infantil de que, ao final, tudo se arranjará. Ao falar sobre isso, Hegel (1998) coloca a questão da anulação como reconciliação. O protagonista de *Making a Murderer* não anula o sofrimento de sua primeira condenação considerada pela própria justiça como injusta conforme visto em sua fala no primeiro episódio sobre o fato de não perdoar aqueles que o colocaram na

prisão. Mas ao ter de passar novamente pela mesma experiência de medo, tristeza, desesperança que lhe acometeu da primeira vez, Steven recorre à esperança como forma de sobrevivência, tendo como uma criança a confiança de que no final tudo acabará bem.

Ao contar com imagens reais, não ficcionais, fotos de arquivo da família, a utilização da câmera lenta em momentos de tristeza e solidão de Steven e da família e os *closes* da câmera nas lágrimas, a série documental traz à tona, principalmente, os sentimentos que afloraram os Avery durante os julgamentos. Estratégias como essas também são utilizadas em *Amanda Knox*. Contudo, no documentário, o foco não está em mostrar tanto a relação da protagonista com a família e, sim, em tornar realmente a dúvida sobre a inocência da ré como assunto mais importante. Sendo assim, a tristeza aparece mais quando Amanda é condenada, pois a protagonista chora ao falar com a família por telefone (como visto no momento 0:58 do documentário) e, em outro momento, o sentimento de tristeza é ressaltado quando ela se sente solitária na prisão e pensa em suicídio (pode ser visto em 1:01 do documentário). Quando Amanda descobre que a amiga está morta, são sentimentos de medo e de susto que predominam em seu depoimento para o documentário, mais do que a tristeza em si, o que gerou o argumento para o promotor sobre a indiferença do casal ao crime, quando a perícia ainda levantava as pistas e dados sobre o caso. Segundo o promotor, o sentimento que deveria prevalecer naquele momento era a tristeza, o que poderia ser uma prova da inocência do casal, como será retomado mais a frente neste capítulo.

Em *Alias Grace*, a protagonista tem um percurso sofrido, com medo, desespero, raiva, culpa (por não liberar os espíritos da mãe e da amiga pela janela), desamparo, decepção percorrendo sua jornada. Sentimentos como tristeza e desalento surgem principalmente após as mortes da mãe (primeiro episódio) e da amiga Mary, interpretada por Rebecca Liddiard (segundo episódio), as únicas duas pessoas em que Grace pode de fato confiar e que aparentavam de fato cuidar da protagonista. Com as duas mortes, principalmente a solidão tomou conta de Grace mais intensamente. Afinal, até Jamie Walsh (interpretado por Stephen Joffe), única figura masculina que aparentava trazer alegria para os dias de Grace, a decepcionou ao depor contra ela no tribunal (como visto no quinto episódio), como descrito na tabela 3.

Medo e tristeza são sentimentos que permeiam os protagonistas das três produções Netflix durante os anos de julgamento que tiveram de enfrentar. Grace Marks ficou 30 anos presa. Para a socióloga Kathleen Kendall (1999, p.110), após oito anos de prisão, a jovem começou a mostrar “sinais de loucura, pois o humor dela passara a oscilar da euforia à quietude e apreensão; ela dizia ver diariamente figuras estranhas invadirem seu corpo e deixou de dormir à noite para procurá-las no quarto”.

De acordo com a socióloga, na época, as prisioneiras viviam uma contradição, em que se acreditava que “mulheres eram seres moralmente puras por nascença e criminosas tinham dentro de si tanto a pureza quanto a corrupção moral — elas eram inocentes e culpadas, boas e más” (Kendall, 1999, p.111). Sendo assim, eram vistas ou como mais culpadas ainda por violarem uma suposta lei natural, ou apenas vítimas dos fatos. “Pertencendo ao primeiro grupo, uma mulher não teria deixado a graça, estava além dela; mas, se estivesse no segundo, a virtude iria permanecer nela independente dos fatos” (Kendall, 1999, p.111). Na época, os crimes de loucura eram julgados pelos médicos legistas que traziam para a sociedade a ideia da urgência em fazer a separação do mundo da impureza e da pureza, do que se podia considerar normal e anormal. Foucault (2002) explica que os laudos médicos legais enquadravam os acontecimentos em um julgamento sobre a anormalidade dos acusados de desequilíbrio e distúrbios emocionais. A crítica de Foucault (2002) está no modo de julgar da psiquiatria, pois acabava por condenar o delinquente e não o ato por ele provocado.

Para o autor, os exames psiquiátricos permitiam que se passasse da ação pura à conduta do condenado, ou a sua maneira de ser, analisando sua história passada e o modo de se comportar socialmente. Dessa forma, quando identificados como loucos, eram taxados como monstros perigosos e condenados ao lugar da desordem. Já no primeiro episódio da série, é apresentada ao telespectador a curiosidade que Grace despertava na sociedade, tanto que havia visitas constantes na casa do Governador nos dias em que a protagonista estava cumprindo as tarefas domésticas como parte da punição. Em alguns momentos, o medo afasta o indivíduo do perigo, mas talvez em determinadas situações ele provoque a curiosidade ao trazer o efeito dramático para o horror. No caso de Grace, mesmo sendo considerada por muitos como louca, logo recebendo o rótulo de monstro pela

sociedade da época, a presença da protagonista não gerava o afastamento e sim a curiosidade.

Ao longo da série, a protagonista luta para provar que é vítima e que mantém sua pureza, explorando essa característica de inocência, pura, frágil, em momentos em que precisa relatar os acontecimentos dos quais se lembra. Na história de Grace, é possível notar o que Deborah Lupton (2005) explica como emoções fluidas e voláteis, que provocam inquietações, sugerindo um rompimento das fronteiras entre o interior do indivíduo e o exterior, o que faz com que, geralmente, essas emoções sejam consideradas “poluentes”, desafiando os limites corporais, que inspiram horror e medo. “As emoções fluem, escapam, infiltram-se; seu controle é uma questão de vigilância, nunca garantida” (Lupton, 2005, p.97). Para a pesquisadora, a perda dessas “fronteiras” possui conotação devido às associações culturais que relacionam as mulheres com a “corporalidade descontrolada, a liquidez e a suavidade” e os homens com o “controle racional, a secura, a dureza” (Lupton, 2005, p.98). Grace segue o padrão estabelecido ao fazer a dualidade entre a suavidade e a loucura, ora é meiga (mostrando confianças e cumplicidade), ora assume episódios de raiva, como visto na tabela das emoções do Anexo desta pesquisa.

Em obras clássicas, como as tragédias gregas, percebe-se a tendência dos filósofos em considerar a emoção como uma fraqueza, um defeito, uma impotência. A emoção está ligada ao *páthos*, quer dizer, “à paixão, à passividade, ou à impossibilidade de agir” (Didi-Huberman, 2016, p.18). Assim, temos:

De um lado, a emoção se opõe à razão (que, de Platão a Kant, os filósofos em geral consideram ser o que há de melhor). De outro, opõe-se à ação (quer dizer, à maneira voluntária e livre de conduzir a vida adulta). A emoção seria assim um impasse: impasse de linguagem (emocionado, fico mudo, não consigo achar as palavras); impasse do pensamento (emocionado, perco todas as referências); impasse de ação (emocionado, fico de braços moles, incapaz de me mexer, como se uma serpente invisível me imobilizasse). Kant, por exemplo, disse que a emoção é apenas um “defeito da razão”, uma “impossibilidade” de refletir e, até mesmo, uma “doença da alma”: não somente as grandes tristezas como também a “alegria exuberante”, dizia ele, são “emoções que ameaçam a própria vida”. (Didi-Huberman, 2016, p.21)

É a partir de Nietzsche que os filósofos creditarão um pouco mais as emoções ao dizer: “eu queimo” ou “eu ardo” – de amor, de paixão. A vida sensível começa a ser questionada – tanto na poesia quanto na literatura, em Baudelaire e

em Flaubert—, pois a vida sensível será descrita em sua energia, inclusive passional e não apenas em seus deveres de ação e razão, conforme Didi-Huberman (2016, p.23):

Em Rodin, por exemplo, os gestos reafirmam o próprio sentido da palavra: uma emoção não seria uma e-moção, quer dizer, uma moção, um movimento que consiste em nos pôr para fora (e-, ex) de nós mesmos? Mas, se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos.

Freud (2016 [1893-1895]) vai além ao descobrir que, com frequência, uma emoção pode nos tomar, nos tocar, sem que saibamos o motivo, nem exatamente o que ela é, sem que antes possamos representá-la para nós mesmos. Didi-Huberman (2016) resume o pensamento de Freud: “Ela age sobre mim, mas, ao mesmo tempo, está além de mim. Ela está em mim, mas fora de mim” (Didi-Huberman, 2016, p.26). Isso pode acontecer em crises de raiva ou loucura ou em alguns sonhos, como ocorre em *Alias Grace*, em que em determinados momentos ficam claras as atitudes sedutoras da personagem em seus momentos de sonambulismo, ou suas reações de raiva em episódios em que reagia fortemente ao temer as punições e exames médicos. Uma forma de manifestação das emoções que tomam o indivíduo é o grito, que segundo Mauss (1979, p.332) significa:

Todas essas expressões coletivas, simultâneas, de valor moral e de força obrigatória dos sentimentos do indivíduo e do grupo são mais do que simples manifestações, são sinais, expressões compreendidas, em suma, uma linguagem. Estes gritos são como frases e palavras. É preciso dizê-las, mas se é preciso dizê-las é porque todo o grupo as compreende. A pessoa, portanto, faz mais do que manifestar os seus sentimentos, ela os manifesta a outrem, visto que é mister manifestar-lhos. Ela os manifesta a si mesma exprimindo-os aos outros e por conta dos outros. (Mauss, 1979, p.332)

A personagem Grace Marks gritou em diversos momentos como uma forma de pedir ajuda e de demonstração de medo, um deles ocorreu quando foi forçada na penitenciária a fazer um exame que tinha medo, a jovem gritou por medo, como uma maneira de clamar por socorro, conforme visto na tabela das emoções. Para a antropóloga Maria Claudia Coelho, o que Mauss discute é a ideia de que o que muda é “a ‘etiologia’ do sentimento, o qual, ao invés de provir espontaneamente do íntimo de cada indivíduo, é gerado de ‘fora para dentro’” (Coelho, 2006, p. 54), pois ao expressar o sentimento para o outro, o indivíduo expressa para si próprio. É

possível acreditar que Grace Marks não apenas teatralizava suas emoções, mas ao expor seus medos, por exemplo, ela também expressava para si própria o que, segundo ela, sentiu em cada momento.

Para Freud (2016 [1893-1895]), nem sempre a emoção condiz com a imagem que fazemos da situação, pois há uma disjunção entre o afeto e a representação e é por isso que nem sempre é possível reconhecer uma emoção quando se é tomado por ela. Sendo assim, seriam confiáveis os sentimentos relatados pelos protagonistas Grace Marks, Amanda Knox e Steven Avery a partir das imagens que fizeram de suas situações?

A presença das emoções no indivíduo sempre foi notada nos estudos como parte da dinâmica da vida social, mas, durante algum tempo foi vista como fato “natural”, realidade psicobiológica que poderia ser modificada até certo ponto pela socialização em uma cultura específica, sendo assim, considerada como fenômeno subjetivo, individual e particular, mesmo com as sociedades regulando sua expressão. Sociólogos como Émile Durkheim e Georg Simmel deram o passo inicial ao pensamento das emoções atrelado ao mundo social; na antropologia, Radcliffe-Brown, Ruth Benedict e Marcel Mauss buscaram compreender as regras e as formas coletivas de expressão dos sentimentos, comparando padrões e configurações. É na antropologia norte-americana que há o impulso ao estudo dos comportamentos, aos conceitos de pessoa, de *self* e das emoções, quando a cultura passa a ser definida como uma “teia de significados” (Geertz, 1973). Na década de 1980, as emoções passam a ser pensadas de forma relativista e, mais recentemente, mediante uma leitura contextualista, apontando não só para a pluralidade de expressões culturais das emoções entre grupos, mas, também, no interior de um mesmo grupo, sobre relações de poder.

Claudia Barcellos Rezende e Maria Claudia Coelho (2010, p.5) defendem:

Fazer uma “antropologia das emoções” é colocar em xeque essas convicções, tratando-as como “representações” de uma dada sociedade; construir as emoções como um objeto das ciências sociais é inseri-las no rol daquelas dimensões da experiência humana as quais, apesar de concebidas pelo senso comum como “naturais” e “individuais” – a exemplo da sexualidade, do corpo, da saúde e da doença etc. –, estão muito longe de serem refratárias à ação da sociedade e da cultura.

Nesta pesquisa, concordamos com Marcel Mauss (1979) quando explica que a natureza ritualizada e coletiva da expressão dos sentimentos é prova de seu caráter de “fato social”, contudo, isto não impede que os sentimentos sejam espontâneos por serem vivenciados por quem os expressa. Para Mauss (1979), a expressão dos sentimentos obedece uma gramática na qual é uma linguagem que comunica aos outros e a si mesmo aquilo que sente em um código comum. Dessa forma, entendemos que a emoção é sentida individualmente, mas modulada socialmente.

É através de um conjunto de arbitrariedades assumido e compartilhado que significamos nossa identidade em relação a outras identidades e até em oposição a elas. Para Mauss (1979), todas as sociedades consideradas selvagens, arcaicas, primitivas e tradicionais, obedecem a uma lei estranha aos olhos do indivíduo ocidental moderno. As relações sociais nessas sociedades não se abrem e se estabelecem conforme a lógica do mercado e do contrato, mas formam-se com uma obrigação de generosidade, de uma obrigação tripla de dar, receber e retribuir, que transforma os inimigos em aliados, formando um primeiro pacote de valores: a confiança, a lealdade, a amizade, a sensação do gesto bonito e um primeiro interesse do coletivo sobre os interesses individuais separados.

Com a modernidade, novos códigos de conduta surgem como demarcadores dos limites de ação dos indivíduos. É neste sentido que podemos citar Lutz e Abu-Lughod (1990) ao mencionar uma “micropolítica das emoções”, referindo-se à capacidade que as emoções teriam de alterar, dramatizar ou reforçar as relações de poder e hierarquia em que se dão as interações entre indivíduos, sendo ao mesmo tempo tributárias destas relações e capazes de colocá-las em xeque. Ao observar as emoções de um ponto de vista pragmático, Lutz e Abu-Lughod (1990) seguem Foucault (1979) na ideia de que o discurso cria experiência ao mesmo tempo que é gerado em contextos de relações de poder, entendendo que a expressão dos sentimentos é mais do que tratar de um discurso emotivo, precisando ser analisada enquanto performances comunicativas, considerando o contexto em que é utilizada, isso é, por quem, para quem, quando, com que propósitos. Para as autoras, a expressão dos sentimentos é “uma forma de ação social que cria efeitos no mundo, efeitos estes que são interpretados de um modo culturalmente informado pelo público dessa fala emotiva” (Lutz e Abu-Lughod, 1990, p.12).

Entender o contexto que as emoções perpassam nas narrativas é fundamental para compreender suas representações. Um exemplo é a tragédia de Hamlet, em que o herói quer vingar a morte de seu pai, o rei, assassinado pelo irmão, que o envenenou e, assim, casou-se com a rainha. O ciúme do herói pode se tornar absurdo se considerar o contexto em que a prescrição matrimonial define como preferencial o casamento com a viúva de seu irmão. Essa prescrição impediria, então, a compreensão da vivência desse casamento como uma traição, tornando o ciúme de Hamlet fora do comum. Contudo, o ciúme de Hamlet é compreensível diante das teorias do parentesco ocidental, sendo estranho em outros sistemas de parentesco, com seus acordos próprios.

O ciúme não é, assim, um sentimento universal, decorrência espontânea de exigências de exclusividade sobre aqueles a quem amamos; ao contrário, sua eclosão é pautada por “regras de relacionamento”, que o tornam legítimo e esperado em relações governadas por expectativas prescritas de reciprocidade e exclusividade, mas que o condenam em outros modelos de relacionamento nos quais a “regra” é o compartilhar do outro, a exemplo dos modelos poligâmicos (Rezende e Coelho, 2010, p.33).

Sendo assim, admite-se que a sociedade influencie o modo do indivíduo de expressar os sentimentos. É possível reconhecer a existência de regras de expressão que afetam a manifestação dos sentimentos não apenas de acordo com os contextos sociais, como também entre sociedades diferentes. Em uma situação de luto, por exemplo, há normas para a expressão das emoções, que independem do indivíduo sentir tristeza pela morte de uma pessoa. Uma forma de expressão das emoções, que é vista como social, é a linguagem verbal e a corporal. De uma sociedade para outra, difere-se o vocabulário emotivo, o que dificulta, por exemplo, o exercício de tradução de categorias emotivas de um idioma para outro. No entanto, as palavras nem sempre são vistas como expressando de fato o que o indivíduo sente, o que reforça a distinção entre uma forma de expressão de ordem social e o sentimento de natureza individual. Nessa perspectiva, abre-se a possibilidade para que as pessoas sintam uma emoção mesmo que em sua sociedade não exista um termo de linguagem para expressá-la, como por exemplo sentir “saudades” em culturas que não possuem essa categoria.

Se levarmos em conta que desde cedo na infância se aprende como, quando e com quem expressar os sentimentos, torna-se difícil encontrar um estado inicial no qual as emoções seriam vivenciadas em estado puro, de forma espontânea e sem controle algum. O que vemos é um aprendizado emocional que, por ser

internalizado muito cedo, deixa de ser percebido como uma forma controlada de viver os sentimentos. Isso não anula o fato de que as pessoas em certas situações percebem regras explícitas de como expressar suas emoções, sentindo-se assim obrigadas a se manifestar de uma dada maneira, enquanto, em outros momentos, nos quais as normas não são evidentes, acreditam na espontaneidade de suas expressões (Rezende e Coelho, 2010, p.31).

As emoções atravessam gestos enraizados e por vezes ritualizados. Um exemplo de ritual em que as emoções estão presentes é o enterro. Em algumas sociedades há a tristeza pela perda sendo demonstrada através do choro, momentos de silêncio e consolo à família. Em outras sociedades, o enterro é feito com um misto de alegria e tristeza, em que os familiares são conduzidos por uma banda que toca músicas tristes no início, mas, após o corpo ser enterrado, a banda toca versões mais alegres, com uma visão otimista sobre o futuro. Ao olhar para a sociedade, percebe-se que certos rituais, como esse exemplificado, são mantidos entre as gerações. Mesmo entre indivíduos jovens há expressões antigas, como se esses movimentos fossem como fósseis em movimento, que são transmitidos em cada geração. Para Mauss (1979), a emoção é totalmente adquirida, sendo assim, o que importa é a maneira como transmitimos os sentimentos aos outros por meio de gestos, de mímicas, e de acordo com certas regras.

Expressar os sentimentos de acordo com determinadas regras pode ser vital em um julgamento. A série documental *O desaparecimento de Madeleine McCann* (Netflix, 2019) mostra o caso da menina inglesa de três anos que desaparece durante as férias com a família em Portugal. Ao considerar a hipótese de que os pais poderiam estar envolvidos no desaparecimento da filha, a polícia portuguesa relatou o comportamento da mãe e a falta de choro como argumentos para a suspeita de envolvimento no caso, pois, segundo a polícia portuguesa, a mãe não tinha emoção, não chorava, e, para eles, ao sair com o marido e deixar os filhos dormindo sozinhos durante a noite era sinal de abandono. O relato da polícia portuguesa assustou os londrinos, que consideraram coerentes as atitudes da mãe. Em *Amanda Knox* (2016), a polícia italiana também usou como argumento de acusação o comportamento da jovem americana de trocar carinhos com o namorado logo após o assassinato da colega de quarto, alegando não haver tristeza, o que provava – segundo o investigador italiano – que a jovem estava envolvida no caso. O argumento inclusive foi usado em diversos momentos do julgamento, como uma demonstração de “pouco caso” que Amanda fazia da fatalidade. Percebe-se que há

divergências entre culturas de países diferentes em relação à maneira de se comportar em determinadas ocasiões, o que pode interferir em sentenças judiciais.

Em *Love and knowledge* (1989), Alison Jaggar examina de que maneira os valores dominantes estão implícitos em reações conceituadas como pré-culturais, espontâneas, em “nossas assim chamadas respostas viscerais”. Para a autora, as pessoas nem sempre experimentam as emoções convencionalmente aceitáveis. No terceiro episódio, na primeira vez que Avery é preso, ele conversa com a mãe pelo telefone, mostrando que o contato dos dois era frequente. Apesar de sofrer pelo que aconteceu com o filho, a mãe, já uma senhora de cabelos brancos, mostra a personalidade considerada agressiva da família ao falar com o filho, que está pessimista com o resultado do julgamento: “Não seja tão burro! (...) Vou te dar um soco pelo telefone”. A reação da mãe de Steven surpreende, pois, espera-se palavras de conforto em momentos de desanimo e dificuldade. Percebe-se a ideia de Jaggar (1989, p.166) de que a hegemonia que a sociedade exerce sobre a constituição emocional das pessoas não é total. A família Avery fogia do que era considerado como convencional.

Didi-Huberman (2016) fala sobre o demonstrar das emoções, defendendo que é possível “chorar sozinho ou por si mesmo: é o lamento egoísta das consciências infelizes”, mas, também, “chorar lágrimas de crocodilo, lágrimas álibi, lágrimas estratégicas, lágrimas retóricas e artificiais (como se vê o tempo todo na televisão, por exemplo)” (Didi-Huberman, 2016, p.18). Afinal, em algum momento, o indivíduo já deixou sua emoção aparecer e, com isso, teve medo de parecer ridículo “ao chorar por si só”, ou já demonstrou o que não sentia para performar diante da sociedade, utilizando “lágrimas álibi”.

Sobre performar para a sociedade, Amanda Knox e Grace Marks têm experiência, pois tiveram os holofotes voltados para elas. Ambas as narrativas deixam as dúvidas: teriam as protagonistas usado da performance para conquistar a absolvição? Será que Amanda Knox ainda usa a performance sobre o jogo da dúvida como forma de sobrevivência? Em entrevista ao portal *Sensacine* (2016), os diretores do documentário *Amanda Knox*, Rod Blackhurst e Brian McGinn, falam sobre a escolha do nome do documentário e da ênfase na protagonista:

Estamos trabalhando nisso desde 2011 e queríamos ver a parte humana que se escondia por trás das manchetes [dos jornais da época, que noticiaram o caso, transformando Amanda em uma personagem astuta]. Também queríamos iniciar uma conversa mais ampla sobre se estamos numa sociedade mais interessada no entretenimento ou na informação.

Assim como Amanda Knox se tornou entretenimento – já que no próprio documentário o jornalista Nick Pisa confessa ter usado por exemplo, como uma das estratégias para garantir a audiência e repercussão da história, o nome “Fox Knox” ou, em português, “Fox safada” –, Grace Marks também é alvo da curiosidade humana, protagonizando o entretenimento da sociedade da época. Nos primeiros episódios, é apresentado o incômodo da protagonista com os olhares dos visitantes da casa do Governador, que buscavam desculpas para estar na casa no dia de trabalho de Grace, com o objetivo de observá-la de perto. Ao final dos 6 episódios não se sabe se a protagonista foi sincera em seus relatos e surtos de amnésias ou se toda a história foi inventada para entreter a sociedade da época e, assim, conseguir sua sobrevivência, bem como Sherazade, personagem da lenda persa, que encantou o sultão lhe contando histórias por mil e uma noites, conseguindo, dessa forma, escapar da morte.

Em *Alias Grace*, enquanto costura uma colcha de retalhos, a protagonista também costura sua história de acordo com o que o médico espera ouvir, comportando-se como vítima e indefesa, inclusive nos flashbacks (conjunto de cenas que mostram os momentos do passado da protagonista) essas características também ficam evidentes. Já no episódio final, Grace assume outra personalidade, mostrando-se raivosa, astuta e autossuficiente. Em alguns momentos da série, ela repete a palavra “assassina”, como se gostasse da fama que conquistou. Mesmo não sabendo se ela é de fato culpada ou inocente, o espectador terá o veredito final do júri da época que, após 30 anos de encarceramento, dará o perdão e a liberdade para a protagonista.

Desde Platão, em *Apologia de Sócrates* (1999), uma ideia é certa: em um julgamento, parece que é mais importante persuadir o júri do que dizer a verdade. É sobre isso que *Alias Grace* trata. Além do livro de Atwood, o julgamento de Grace Marks foi tema de um artigo da historiadora canadense Ashley Banbury, da Universidade Mount Royal, que teve como base de estudos os transcritos do julgamento, reportagens de jornais da época e o diário de uma mulher que visitou

Marks na prisão. Em entrevista ao *HuffPost* (2017), a historiadora conta que acredita que o que tornou Grace “digna” de absolvição da pena de morte foram suas habilidades de “mulher ideal” da época: “Virtuosa, casta, subserviente, modesta, bela e respeitável”. Afinal, para o sistema legal oriundo do patriarcado, era importante se mostrar progressista ao liberar uma mulher “com determinadas virtudes” da pena de morte, decidindo apenas pela prisão.

Penso em todas as coisas que foram escritas sobre mim. Que sou um demônio desumano. Que sou a vítima inocente de um vilão, forçada contra minha vontade e correndo perigo de vida. (...). Que sou rabugenta com um temperamento brigão. Que tendo aparência de uma pessoa acima da minha posição humilde. Que sou uma boa moça de natureza dócil e nada de ruim é dito sobre mim. (...). E me pergunto, como posso ser tudo isso ao mesmo tempo? (fala de Grace em *Alias Grace*, temporada 1, episódio 1)

A ambiguidade da personagem é construída durante os seis episódios de apenas uma temporada da série baseada em fatos reais e além de contar com o relato sobre os fatos da personagem para o médico, também explora os flashbacks e momentos de sonhos/alucinações da personagem. Contudo, é mais fortemente no relato para o médico que o espectador acompanha as expressões corporais e olhares que são calculados por Grace. Antes da conversa com Jordan, a protagonista em diversos momentos fica em frente ao espelho pensando nos olhares e gestos que fará. Como os fatos que são confirmados se misturam com o ponto de vista de Marks, que não atesta nem sua inocência e nem sua culpa, o espectador fica sem uma resposta final sobre o real assassino do crime.

Nos primeiros episódios, Grace Marks, uma jovem irlandesa, conta sua história de luta para chegar ao Canadá com a família, já que ainda na viagem de navio presencia a morte da mãe e se vê responsável pelos irmãos mais novos. Ao chegar no Canadá, a protagonista é abusada pelo pai, que logo arruma um emprego para a filha poder sustentar a família e seus vícios, nesses primeiros episódios é possível notar a presença forte de emoções como solidão, medo, desamparo, desespero, tristeza. Ao começar sua jornada de empregada, na casa da família Parkinson, Grace conhece Mary Withney (Rebecca Liddiard), outra empregada da casa que se torna sua melhor e única amiga. É, então, nessa parte da história de Grace com Mary que mais aparecem emoções positivas como cumplicidade, amizade, alegria, conforme visto na tabela 3.

De fato, inseridas em um mesmo contexto, Grace e Mary estavam unidas pelos “bens e males comuns”, também demonstravam benevolência uma com a outra em suas necessidades. Sem o intuito de se promover, Mary apresentou e ensinou o serviço da casa para Grace, lhe amparou e a alegrou, sendo os momentos vividos juntas os com mais expressões positivas das emoções em relação aos outros momentos vivenciados por Grace, conforme visto na tabela 3.

Por outro lado, Grace também esteve ao lado da amiga quando esta precisou esconder a gravidez dos patrões e também a apoiou na decisão sobre o aborto. Usando as definições de Aristóteles (2016, p.126) sobre amizade, entendemos que indivíduos estão “unidos pela amizade quando os bens e os males são comuns” e quando há “serviços prestados sem que tenham sido solicitados e sem que posteriormente sejam publicados”, ficando assim a atenção voltada apenas ao beneficiário.

Para Giorgio Agamben (2009), ao se defrontar com um amigo, o indivíduo estaria diante de um “outro eu”, em uma relação que implica um consentimento: “No ponto em que eu percebo a minha existência como doce, a minha sensação é atravessada por um ‘com-sentir’ que a desloca e deporta para o amigo, para o outro mesmo. A amizade é essa des-subjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si” (Agamben, 2009, p.90). As antropólogas Rezende e Coelho (2010, p.74) também explicam o conceito de amizade, incluindo o fator social:

É uma relação afetiva que contém algum grau de escolha individual, que, entretanto, se dá dentro de um campo de possibilidades. Embora vivida como uma opção subjetiva, a amizade é concebida e praticada com significados, normas e valores culturalmente definidos. (Rezende e Coelho, 2010, p.74)

Cláudia Barcellos Rezende (2002) faz uma análise sobre a amizade entre um grupo de jovens ingleses, sem filhos, que estavam no início da carreira. Ao observar esse grupo, a antropóloga notou que o sentimento de afeto, defendido por muitos como aspecto fundamental da amizade, não era tão presente quanto sentimentos como a mágoa e a ofensa, o que mostra uma série de tensões que permeiam as relações de amizade. Discutir sobre amizade não é uma tarefa simples. Para Rezende (2002, p.21):

A ideia de que o afeto é a base da amizade vem acoplada à noção de que esta seria fruto de uma opção individual, de modo que se elege uma pessoa como amigo

porque, dentre outras coisas, se gosta dela. Porém, a ênfase na possibilidade da escolha está associada a uma construção ocidental moderna de pessoa – o indivíduo autônomo. Mesmo esta deve ser matizada dentro das próprias sociedades ocidentais, pois, a percepção de autonomia pode ser bastante relativizada.

Rezende (2002) aborda a questão da autonomia do indivíduo em escolher o amigo, o que pode ser visto quando Grace, ao ser aceita como empregada na mesma casa em que Mary já trabalhava, se vê em um ambiente novo e logo é acolhida por Mary que decide não mais abandonar a nova colega, incluindo Grace nas normas e regras da casa e em sua própria experiência social. É comum na cultura ocidental a troca de presentes em datas como o Natal. Na série, Mary também aproveita a data para propor a Grace a troca de presentes, contada por Grace como um ato de cumplicidade e amor, tirando o peso da obrigatoriedade defendida por Mauss do “dar-receber-contribuir”. Ambas escolheram presentear uma a outra com objetos importantes, caro a cada uma em relação às lembranças que os objetos proporcionavam, selando uma com a outra a amizade ao mesmo tempo que mantiveram o significado ocidental tradicional do Natal: a união através da troca de presentes.

Contudo, é nesta mesma casa que a protagonista vive as injustiças sociais e machistas que levam à morte de Mary. O tempo na família Parkinson é relatado por Grace como o mais feliz por ter conhecido a amiga e o mais triste por a ter perdido. Após a morte de Mary, o psicológico de Grace fica ainda mais perturbado, e é quando começa a ter episódios de *blackout*, seguidos de amnésia, segundo seu próprio relato. Após alguns surtos, a protagonista desmaia e acorda desesperada dizendo que se chama Mary e sem se lembrar de nada do que fizera durante o tempo de seu “apagão”.

Com a morte da amiga, Grace aceita o convite para trabalhar na casa de Thomas Kinnear, vendo na governanta Nancy Montgomery, uma oportunidade de voltar a ter os momentos felizes que tinha com Mary. Mais uma vez, Grace percebe que os fatos não ocorrem conforme o previsto, pois presencia outros momentos de abusos de poder até que tanto Nancy quanto Thomas aparecem mortos no porão da casa e todos os itens de valor que estavam com os falecidos são encontrados com Grace e James McDermott (Kerr Logan). Após a morte dos patrões e sob acusação de assassina, que a trama de Grace começa a despertar com mais força as emoções como decepção, medo, traição, tristeza, raiva, desalento. A sedução que a

protagonista desperta tanto no advogado quanto no médico/psiquiatra fica mais evidente, isso é, se sobressai na narrativa, quando Grace percebe que precisa deles para ter a absolvição do júri.

De acordo com Partridge (2018), as séries sobre crimes reais impulsionam o telespectador a querer assistir compulsivamente, aderindo a maratona. Isso devido ao fato do gancho narrativo incentivar a descoberta das pistas no próximo episódio, gerando um fluxo constante de perguntas e respostas que envolvem o telespectador na trama. Além disso, a flexibilidade da narrativa em série permite que o cineasta adie informações cruciais, como ocorre em *Making a Murderer* e *Alias Grace*, em que em um episódio são mostradas provas da inocência dos protagonistas, mas em seu final surgem novos fatos que podem fazer uma reviravolta, que só será apresentada no próximo episódio podendo ser estendida por vários outros.

O episódio piloto de *Making a Murderer* detalha a história de Avery mostrando os desafios que enfrentou em sua trajetória. O crime pelo qual o protagonista é julgado no decorrer da série, que é o assassinato de Teresa Halbach, não é mencionado no piloto. Para Partridge (2018, p.97), esse atraso da narrativa em trazer o crime propriamente dito para o telespectador cria um afastamento da estrutura do crime. Na história de Avery, ao ver a injustiça cometida em deixá-lo preso 18 anos, acompanhando as imagens de vídeo caseiro de sua reunião com sua família após esses anos, atribui ao telespectador e ideia de Steven como um homem maltratado, lamentável, inocente. O episódio evita citar Teresa Halbach, mas termina com um aviso do advogado de defesa de que ele precisa ter cuidado ao entrar com uma ação contra o Departamento de Xerife ou o Estado onde ele ainda vive porque pode acabar sendo acusado de assassinato. Ao final da fala do advogado, surge uma sonora do rádio da polícia: “Steven Avery já está em custódia?”. O mesmo ocorre em *Alias Grace*, na qual o primeiro episódio foca na vida da protagonista, as torturas sofridas na penitenciária, as tarefas domésticas que deve cumprir na casa do Governador enquanto é observada como entretenimento por ser “assassina famosa”, o encontro com o médico dentro da penitenciária escura, o caminho tortuoso dentro do navio, o abuso sofrido pelo pai até seu encontro com a amiga Mari. Fala-se sobre a fama de assassina da protagonista, mas o crime não é revelado.

“É claro que o cinema é uma máquina geradora de emoções. De fato, narrar é sempre produzir emoções” (García, 2016, p.13, tradução livre). A transmissão de sentimentos não se dá apenas do convívio de um indivíduo com outro. Ela também é feita a partir de suportes, como a mídia, a televisão, o cinema, por exemplo. Ao assistir uma série televisiva, o telespectador é atraído a perceber os estados interiores dos personagens, que sentem e expressam emoções através de *closes* da câmera em expressões faciais ou atuações melodramáticas. Mesmo em documentários e em séries documentais, as cenas de silêncio constituem momentos fortes, em que o espectador pode visitar a interioridade daquele que é filmado, observando seus movimentos e pequenas ações mesmo em momentos de silêncio. A câmera foca no corpo, nos gestos, nas falas. “Está em jogo aqui o reconhecimento de que não se faz documentários sem desejo, sem inconsciente, sem cálculo, gostos e desgostos” (Comolli, 2004, p.394).

Em *Emotions in contemporary TV series*, Alberto García (2016, p.17, tradução livre) sinaliza que “a abordagem cognitiva sustenta que um espectador, enquanto assiste a um filme, coloca em movimento os mesmos mecanismos mentais que usa na vida cotidiana”. Os fatos de as emoções revelarem nossos valores e posicionamentos e de que as séries e documentários produzem emoções, tornaria possíveis colocá-los em um “local privilegiado de autoconhecimento, tanto para o artista quanto para o espectador” (García, 2016, p. 24, tradução livre).

A relação emocional entre o espectador e uma série televisiva pode se estender através de comunidades de fãs em blogs, sites, redes sociais. As novas narrativas são desenvolvidas a partir das novas identidades dos espectadores (multitelas, *fan fiction* etc.) (García, 2016, p.18, tradução livre), que interagem e se relacionam com outros espectadores ou mesmo com os próprios criadores da série televisiva, muitas das vezes, ao mesmo tempo que assistem aos episódios. Muitos produtores, inclusive, estão no Twitter e em transmissões ao vivo das redes sociais, durante a exibição de seus episódios, no caso das séries televisivas, para acompanhar e compartilhar emoções e opiniões.

No próximo item deste capítulo será vista a repercussão dos objetos de estudo desta pesquisa na página oficial da Netflix no Facebook, buscando entender se há ou não uma identificação do espectador com os protagonistas Steven Avery,

Amanda Knox e Grace Marks. No caso do protagonista de *Making a Murderer*, a repercussão do caso após a série documental levou mais de 500 mil espectadores a assinarem um abaixo-assinado pedindo a liberdade de Steven.

4.1. O Facebook como tribunal das emoções

Ele é um monstro ou uma vítima? #MakingAMurderer é uma série-documental sobre um dos casos que mais intrigou a Justiça americana, e já está na Netflix.
*Frase do post da Netflix na página da empresa no Facebook.*³¹

A frase acima junto com o trailer da série-documental *Making a Murderer* compuseram o post do dia 18/12/2015 da Netflix em sua página oficial no Facebook.³² O post, reforçando a dúvida sobre a inocência e a culpa do protagonista, contou com mais de 8 mil reações dos internautas, 3,3 mil comentários e 957 compartilhamentos. Entre os comentários dos que já haviam assistido à série, o sentimento de revolta pela injustiça na incriminação sem provas suficientes foi compartilhado: “Um verdadeiro conto de terror, isto sim! (...) Injustiça para todo lado!!!”, dizia um dos comentários; “Muito ruim o final, mas infelizmente é a realidade do planeta, que consigam apurar melhor essa história e libertar dois possíveis inocentes”, foi a reação de outro internauta; “Morri de angústia com esse homem sendo injustiçado por 18 anos e quando parece que vai ficar bem puff...”, dizia outro comentário.

Como uma rede social de afetos, o Facebook pode ser entendido como um local comum para compartilhar angústias, temores e alegrias da vida real. Desde 2004, ano de sua fundação, a rede social tem como objetivo garantir a conexão e a interação entre pessoas e comunidades (Pariser, 2011) e, de acordo com uma pesquisa da Reuters (2018), é a rede social mais utilizada no Brasil. Desse modo, a página oficial da Netflix Brasil no Facebook foi escolhida para pensar o que os internautas comentavam sobre as produções: *Making a Murderer*, que inclusive mobilizou os americanos com abaixo-assinado enviado à Casa Branca, *Alias Grace*

³¹ Disponível em: <https://bit.ly/2T0kE5K>. Acesso em: 19/06/2019

³² Para esta pesquisa, serão analisados apenas os *posts* publicados pela Netflix em sua página oficial: <https://bit.ly/2Te5dpA>. No caso de *Making a Murderer*, a série conta com mais de 15 páginas, sendo uma delas a oficial da série-documental da Netflix, contando com 170 publicações em que são compartilhadas fotos de arquivo da família (as mesmas que aparecem na série), há notícias de jornais com atualizações sobre o caso e informações sobre as audiências.

e *Amanda Knox*. Afinal, as reações, os comentários e os compartilhamentos do usuário na rede social podem ser entendidos como microatos (Margetts et al., 2016), isso é, atitudes do internauta para a vida pública que podem ser tomadas a partir de um clique feito pelo celular, notebook, tablet, e de qualquer lugar – seja em casa, no trânsito, na rua. Esses microatos podem resultar em petições, discussões e até mobilizações que levem a uma participação no ambiente offline.

Ao analisar a postagem feita pela Netflix sobre *Making a Murderer*, é possível perceber a ênfase dada para a questão da dúvida sobre o caráter do protagonista, o que inclusive é um dos motivos de intriga para a justiça americana. Ao colocar essa questão da justiça em evidência, é normal receber reações por parte dos internautas sobre a injustiça em incriminar um cidadão mesmo sem provas suficientes, ponto-chave da série documental. Inclusive, há outros comentários em que os internautas brasileiros identificam um caso semelhante ocorrido no Brasil e sugerem o tema como uma outra possibilidade de produção original para a Netflix:

@Netflix, seguindo essa linha, bem que vocês poderiam fazer uma série-documental sobre o Caso dos Irmãos Naves e a Escola Base de São Paulo, que são os dois maiores fiascos e caso de injustiça relatados na história jurídica do Brasil. Até hoje eles são referência nas aulas de direito penal. Fica a dica.

Verdade. Até mesmo porque no caso da Escola Base a perseguição que os proprietários sofreram foi devido a mídia negativa que fizeram a respeito deles, afirmando que todos eram abusadores de crianças. Acho que nesse caso tanto os juristas quanto os jornalistas foram culpados de todo massacre que essa família sofreu. @Netflix, a dica é boa.

Além dos comentários dos internautas na postagem, foram percebidas também as diferentes formas de reações proporcionadas pela rede social, além das curtidas, são elas: Amei, Haha, Grr, Triste e Uau. É através das reações que o internauta pode esboçar suas emoções e sentimentos, sendo o “Amei” representado por um emoji³³ de coração; o “Grr” por um com feições associadas à raiva ou ao ódio; o “Haha” é visto por um emoji com lágrimas de risadas de alegria; o “Triste” é mostrado com olhos para baixo, identificando a tristeza; e o “Uau” é o emoji de boca aberta representando o espanto, o susto.

³³ Os *emojis* e *emoticons* são representações gráficas usadas para expressar uma ideia, uma emoção ou um sentimento. Esses símbolos são muito populares em comunicações online, como redes sociais. Disponível em: <https://bit.ly/3cdeCpV>. Acesso em: 17/07/2019.

Cada vez mais o Facebook inova suas formas de engajamento com o usuário, percebendo através delas o interesse em cada assunto divulgado. Para a rede social, a curtida é a forma de interação que menos exige um esforço por parte do internauta, pois basta apenas um clique no ícone “curtir”. Logo após as curtidas estão as reações, afinal, para esboçar um sentimento, é preciso apertar o ícone e esperar as opções descritas anteriormente aparecerem para enfim escolher entre “Amei”, “Haha”, “Grr”, “Uau”, “Triste”. Entre as funcionalidades de maior engajamento estão o “compartilhamento” e o “comentário”, já que ao compartilhar um conteúdo, o usuário está replicando e recomendando aquela informação e opinião para seus amigos. Ao usar os comentários de uma postagem, o internauta indica que tem uma opinião sobre determinado assunto e está disposto a defendê-la e compartilhá-la com outros seguidores daquela página, incluindo usuários que podem ser tanto contrários quanto a favor de determinada colocação (Mosseri, 2018).

No caso deste post sobre *Making a Murderer*, foram obtidas 8,3 mil reações, sendo: 5,2 mil curtidas, 2,4 mil “Amei”, 300 “Uau”, 232 “Grr”, 68 “Haha” e 10 “Triste”, mostrando que o assunto desperta tanto o interesse do público, demonstrado pelo “Amei” quanto o susto e a raiva. De acordo com Margetts (et al., 2016), os sentimentos de agressividade, como o “Grr” são os que mais levam o internauta a comentar, expressando indignação não só através do emoji, mas também levantando opiniões e discussões nos comentários, o que faz sentido nesse caso, em que o post teve 3,3 mil comentários.

Mesmo sem saber de fato se Steven é culpado ou inocente, o internauta é tomado pela indignação da possibilidade de condenação mesmo com provas questionáveis, o que leva muitos a acreditarem na inocência do protagonista e a defenderem sua liberdade. Nos EUA, o caso de Steven Avery repercutiu para além das telas. “A ideia é fazer com que os espectadores se deparem com questões desconfortáveis sobre como a culpa é decidida neste país [EUA]”, disseram as diretoras da série documental em suas páginas no Twitter.³⁴ Se o objetivo era despertar os americanos para a questão judiciária, Moira Demos e Laura Ricciardi cumpriram seu papel. Manifestações diversas nas redes sociais e até um abaixo-assinado com mais de 300 mil assinaturas enviado ao presidente da época, Barack

³⁴ Link da página da Moira Demos no Twitter: <https://bit.ly/382FkhU>. Acesso em: 11/06/2019.

Obama,³⁵ mostraram como a série mexeu com os telespectadores, despertando um protagonismo ao transformar o papel passivo do público em ativo, participando não só da narrativa do documentário como se posicionando a favor ou contra o personagem principal. Nas situações a favor de Steven Avery, o espectador pode vir a ser agente transformador, caso consiga convencer a justiça da inocência do protagonista.

O primeiro episódio da segunda temporada da série já inicia com as imagens das manifestações e a repercussão do caso na mídia americana: “O documentário abriu os olhos de todos... Queremos justiça!”, fala de um dos manifestantes no 1º episódio da 2ª temporada; Outros manifestantes pedem pela condenação de Steven: “Não deixem a Netflix lhes dizer o que pensar... A justiça já foi feita!”, fala de outro manifestante no 1º episódio da 2ª temporada. Se na série documental há cenas das manifestações em que há uma metalinguagem do caso real com a produção da Netflix, existem também nas redes sociais comentários sobre a questão do real/ficcional: “Geeeente que doideira! Essa é a série documental mais ficcionalizada que eu já vi na vida. Genial!”.

De fato, em *Making a Murderer*, a ficção virou notícia e a notícia se tornou ficção com uma apresentação irretocável do mundo real, gerando uma petição à Casa Branca pedindo o perdão dos dois acusados, que foram presos com câmeras ao vivo sendo posteriormente usadas na série documental. Em agosto de 2016, um juiz federal revogou a condenação de Brendan Dassey, com então 27 anos, alegando que sua confissão – ponto fortemente discutido na série – “era involuntária sob as Emendas 5 e 14 da Constituição dos EUA” (Campbell, 2016).

O envolvimento de telespectadores/internautas no caso de Steven Avery e Brendan Dassey gerou o que Jenkins (1992) chama de *fandom*, uma das manifestações mais representativas da cultura participativa, pois o que está em jogo é a experiência coletiva de consumo de mídia em torno de um determinado objeto.

³⁵ “A Casa Branca respondeu que os dois acusados não foram condenados em um processo federal, e sim pelo sistema judiciário de Wisconsin. Por esse motivo, o presidente não poderia lhes conceder o indulto”. Texto extraído da notícia “Juiz manda soltar Brendan Dassey, retratado na série ‘Making a Murderer’”, da Folha de São Paulo, em 15 nov. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2TiZtkL>. Último acesso em: jun./2018.

Sem o apoio de autoridades e práticas institucionais, os fãs afirmam seu próprio direito a formar interpretações, a propor avaliações e a construir cânones culturais. Sem os limites de concepções tradicionais sobre o literário e a propriedade intelectual, os fãs invadem a cultura de massa, reivindicando seus materiais para uso próprio, trabalhando-os como a base para sua própria criação cultural e suas interações sociais. (Jenkins, 1992, p. 18)

Diferenciando o *fandom* de outras práticas culturais, Jenkins defende que a prática desenvolve um importante potencial de construção de comunidades, criando laços que constituem suas identidades a partir do grupo e permitindo a circulação dos conteúdos defendidos em reuniões, fóruns, redes sociais, *fanzines* e *blogs* (Jenkins, 1992, p.209-213). As indignações compartilhadas pelos internautas americanos geraram manifestações no offline, em frente ao tribunal de justiça, em praças e ruas americanas. Além da criação de páginas no Facebook para o compartilhamento das notícias sobre o caso.

“Só uma pessoa realmente conhece a verdade. Bem, duas, se você contar a Margaret Atwood. *Alias Grace* está disponível” (Frase da Netflix na página da empresa no Facebook sobre a série baseada em fatos reais).³⁶ A série é uma adaptação do romance de 1996 de Margaret Atwood, *Vulgo Grace*, e a Netflix aproveita para brincar com a questão da verdade, dando a entender que apenas o autor da obra e o protagonista sabem o que de fato aconteceu no dia da morte do patrão Thomas Kinnear e da governanta da casa Nancy Montgomery. A postagem feita pela Netflix recebeu 599 comentários, 158 compartilhamentos e 3,3 mil reações, sendo elas divididas em: 2,6 mil curtidas, 584 “Amei”, 66 “Uau”, 4 “Grr”, 1 “Haha”, o que mostra apenas que o assunto é de interesse dos internautas, mas não chega a despertar raiva ou tristeza, pelo contrário, ressalta a curiosidade sobre a culpa ou inocência ou dupla personalidade da protagonista.

A maior parte dos comentários está dividida entre internautas que consideram Grace assassina ou que pelo menos participou da ação e os que defendem a dupla personalidade da protagonista, tendo a doença como um álibi:

³⁶ Disponível em: <https://bit.ly/3c3YF5s>. Acesso em: 01/07/2019. Além da página da Netflix que fala sobre *Alias Grace*, há uma página oficial *Alias Grace* Brasil, disponível em: <https://bit.ly/2w4Qbuq>. Acesso em: 01/07/2019. Nesta página há mais chamadas nas postagens para o enredo da série, “quiz” entre os internautas para saber sobre as preferências nos personagens, novidades sobre os atores da série, informações da série entre outros. Como a página é dedicada à série, há comentários mais engajados dos internautas, contudo, em menor número que os das postagens da Netflix em sua página oficial. Para esta pesquisa, ficaremos apenas nas postagens oficiais feitas pelo serviço de *streaming*.

“Ela tem dupla personalidade para ajudar ela nos tempos difíceis, alguém mais forte, no caso a Mary”; “Ela usou a Mary como desculpa para conseguir o perdão da justiça. De louca ela não tinha nada”; “Fiquei super na dúvida até o último episódio quando ela diz ‘meus segredos estão guardados comigo’, nesse momento tive a impressão de que foi tudo encenação, ela manipulou tudo e todos”.

Um mês antes do lançamento da série *Alias Grace* na Netflix, o serviço de *streaming* publicou um trecho do *trailer* em que enfatiza a questão da culpa: “Se há um crime, as pessoas querem um culpado”,³⁷ frase tanto do texto da postagem quanto fala de Grace no *trailer*. A postagem recebeu 11 mil comentários, 24 mil reações e 2,2 mil compartilhamentos, como é possível. Entre as 24 mil reações, 19 mil foram apenas curtidas, 2,8 mil “Amei”, 2,3 mil “Uau”, 34 “Haha”, 6 “Grr”, 5 “Triste”. O anúncio da estreia da série na plataforma de *streaming* fez os internautas se manifestarem compartilhando com a Netflix a dificuldade em acompanhar as novidades da plataforma com a vida social: “Meu Deus, já quero essa série urgente, ultimamente a Netflix só lança tiro após tiro, um melhor que o outro, passada. Eu já vou desistindo da minha vida social desde já”, dizia um dos comentários. Para outros, as estreias são mais que esperadas para realizar o *binge-watching*: “Olha aí @Cícero Muniz, baseado no livro Vulgo Grace ☺ sinto que vamos maratona. Antes dela já vai ter a estreia de Stranger Things 2. Netflix, só você nos entende”. Há também os comentários que mostram o interesse nos assuntos sobre justiça: “Eu tô apaixonada por essas séries sobre possíveis erros de justiça. @Netflix bem que poderia rolar uma série brasileira baseada no livro ‘Fera de Macabu’ de Carlos Marchi. Que tal?”.

Já no dia da estreia da série, a Netflix publicou um trecho do início da série, em que Grace coloca a questão da dúvida sobre sua inocência ou culpa. No texto do post, a Netflix escreve apenas: “Da obra de Margaret Atwood, uma investigação sobre a mente de Grace. *Alias Grace*, série original Netflix, está disponível”.³⁸ A publicação recebeu 5,9 mil comentários, 20 mil reações e 1,3 mil compartilhamentos. As 20 mil reações dividem-se em: 17 mil curtidas, 2,4 mil

³⁷ Post da Netflix no Facebook sobre o lançamento da série *Alias Grace*. Disponível em: <https://bit.ly/2vhiR3a>. Acesso em: 01/07/2019.

³⁸ Post da Netflix sobre *Alias Grace*. Disponível em: <https://bit.ly/2HVAXdJ>. Acesso em: 01/07/2019.

“Amei”, 993 “Uau”, 24 “Haha”, 7 “Grr”, 5 “Triste”. A maior parte dos comentários era de espectadores que tinham acabado de assistir a série, o que caracteriza a maior parte de reações como “Amei”, e estavam dispostos a debater sobre a dublagem, a dúvida sobre a personalidade e a culpa da protagonista, a qualidade da série. Outros arriscaram separar as cenas “reais” das “ficcionalis”:

A série é baseada num livro que se baseou em fatos reais. Na vida real o crime ocorreu e a Grace foi libertada 30 anos depois, mas não se sabe seu paradeiro. A parte do médico psicólogo já é ficção, acredito que a verdade na ficção é que ela tinha lapsos de memória, pois era empossada pela Mary, mas deixa dúvidas por conta do episódio do hipnotismo, por outro lado, os sonhos, perdas de memória eram relatados para o psicólogo antes da aparição do Jeremiah. Já na vida real pelo visto ela era culpada mesmo.

A série deixa essa dúvida no ar... culpada ou inocente? A cena do hipnotismo foi real? Mary se apossou da Grace?³⁹

Nos comentários feitos na rede social da Netflix, percebe-se que há diferentes ordens plausíveis do real, em que William James (1975) explica: “cada um desses mundos, enquanto desperta nossa atenção, é real a seu próprio modo, e qualquer que seja a sua relação com nossa mente, se não houver uma relação mais forte com a qual se conflitue, bastará para tornar este objeto real” (James, 1975, p.192), isso é, confrontamos o que sentimos com a realidade da vida cotidiana, pois a série não demanda apenas que o espectador se desligue da realidade, mas que mergulhe em outra realidade, se transfira para a realidade apresentada na tela, não apenas assistindo, mas acreditando, defendendo e agindo através das redes sociais.

“Toda história tem dois lados. #AmandaKnox chega dia 30 de setembro!”, com esta chamada e um trecho do *trailer* do documentário com perguntas como “Por que cobriram a vítima com uma manta?”,⁴⁰ a Netflix deixa pistas sobre o enredo do documentário *Amanda Knox*, fomentando 763 comentários, 137 compartilhamentos e 1,9 mil reações, entre elas: 1,7 mil curtidas, 111 “Uau”, 85 “Amei”, 2 “Haha”, 2 “Triste”. Comprovando o que Margetts (et al., 2016) defende,

³⁹ Os comentários podem ser visualizados na parte de comentários dessa publicação, no link: <https://bit.ly/2T10NmX>. Acesso em: 01/07/2019

⁴⁰ Disponível em: <https://bit.ly/2Prn0bA>. Acesso em: 01/07/2019. Na página da Netflix no Facebook há apenas duas publicações sobre o documentário. Contudo, há também a página oficial da própria Amanda Knox, em que ela troca mensagens com os seguidores, com os internautas que acreditam em sua inocência, e compartilha principalmente notícias sobre ela, eventos que participa, pede orações para os amigos e cria polêmica sobre sua inocência e culpa. A página está disponível em: <https://bit.ly/3c7OJrD>. Acesso em: 01/07/2019. Para esta pesquisa, usaremos apenas as publicações feitas pela Netflix em sua página oficial.

percebe-se que neste post que não recebeu reações de raiva como “Grr”, o envolvimento dos internautas foi menor, inclusive, a maior parte dos comentários é sobre a própria Netflix, em que os usuários querem conversar sobre as novidades da plataforma, reclamar ou elogiar o site da empresa. Em um dos comentários, um internauta pergunta se *Amanda Knox* é mais uma das séries Netflix e a empresa responde: “Dessa vez é só um filme!”. Mostrando que o investimento da plataforma está cada vez maior em séries do que em filmes.

Em outra publicação, a Netflix reforça a questão da dúvida que permeia o documentário: “Quem pode dizer se ela é uma inocente injustiçada ou uma criminosa inocentada? #AmandaKnox é uma história real que divide opiniões”.⁴¹ Nos comentários desta publicação, os internautas que acreditam na culpa da protagonista a chamam de assassina, bandida, louca. Há também os que fizeram a identificação da história de final aberto de um caso famoso e que causa dúvidas assim como *Making a Murderer*: “Vamos ver este e ‘Making a Murderer’”; “Mais um do tipo ‘Making a Murderer’”; “Se você gostou de ‘Making a Murderer’, provavelmente vai gostar de ‘Amanda Knox’. Mas é um longa, não uma série”; “Provavelmente é um final aberto visto que é um caso notório e controverso”; “Um presente estilo ‘Making a Murderer’, por isso amo Netflix”. O post feito pela empresa recebeu 1,5 mil reações, 622 comentários e 78 compartilhamentos. Entre as reações, a divisão foi: 1,3 mil curtiu, 82 “Uau”, 49 “Amei” e 1 “Grr”, o que mostra a surpresa e o “Amei” das reações condizendo com o tipo de comentário mais suave, enfatizando mais a identificação do documentário com outra produção com trama parecida, não tendo de fato o debate sobre a culpa ou inocência da protagonista.

Entre as três produções originais Netflix, o post da empresa sobre *Alias Grace* que trazia o texto “Se há um crime, as pessoas querem um culpado” foi o que recebeu maior número de curtidas, reações e comentários. Contudo, quando observados os comentários dos internautas, percebe-se que *Making a Murderer* foi a que recebeu mais engajamento do público e comoção pela condenação do protagonista mesmo sem provas suficientes, provando a ideia de que sentimentos

⁴¹ Post da Netflix sobre *Amanda Knox*. Disponível em: <https://bit.ly/3a848q9>. Acesso em: 01/07/2019.

de agressividade como Grr são os que mais levam o internauta a expressar indignação não só através do emoji, mas também através de discussões nos comentários (Margetts et al., 2016). Afinal, mesmo com 8,3 mil reações, *Making a Murderer* recebeu 232 “Grr”, sendo a principal emoção após as 2,4 mil “Amei” e 300 “Uau” e *Alias Grace* apesar das 24 mil reações, obteve apenas 6 “Grr” e nenhuma reação de emoji “Triste”, diferentemente de *Making a Murderer* que recebeu 10 reações.

Enquanto em *Alias Grace* a maior parte dos comentários trazia opiniões sobre a série em si (direção, roteiro, atrizes), em *Making a Murderer* os comentários giravam em torno da indignação dos internautas sobre o julgamento do protagonista, o que o diferencia também de *Amanda Knox*, que mesmo com fã club que segue Knox em sua página oficial no Facebook e acredita em sua inocência, há os que ainda acreditam na culpa da protagonista. Contudo, a história já teve seu ponto decisório a favor de Amanda após a defesa da protagonista conseguir sua liberdade ao provar que as pistas que a acusaram no primeiro julgamento não eram válidas. Em *Alias Grace*, apesar da dúvida persistir até os dias de hoje, a protagonista também conseguiu sua inocência após anos de luta na justiça, o que não exige um engajamento árduo dos espectadores por sua justiça, sem contar que é um caso de 1843, o que marca a distância entre o espectador e a história em si. A reflexão sobre o julgamento de Grace fica apenas para discussões sobre como a culpa é julgada desde tempos remotos.

Em todos os posts vistos nesta pesquisa, a Netflix usou como estratégia um texto curto que despertasse a atenção para o assunto principal da série junto com um vídeo de cerca de 2 minutos com cenas principais das séries. Com a internet, as empresas podem explorar as sensações dos internautas através de vídeos e fotos que despertam os sentidos, oferecendo uma impressão mais “real” e “crua” daquilo que está acontecendo (Castells, 2015), do que o indivíduo irá encontrar ao mergulhar em mais uma trama produzida pelo serviço de *streaming*.

De acordo com García (2016, p.45, tradução livre), as séries televisivas desenvolvem um vínculo do espectador com personagens mais facilmente do que filmes, pois, ao serem divididas em episódios, principalmente em séries mais longas, com maior número de episódios, o espectador assiste cada episódio ao

mesmo tempo que sua própria vida se desenvolve, compartilhando uma história com os personagens. Isso significa que o alinhamento, a familiaridade com as ações de um protagonista, provoca a lealdade, criando a parcialidade na consideração moral das ações dos personagens, o que leva o espectador a manifestar nas redes sociais sua opinião em prol do protagonista.

Com a convergência, é possível que o indivíduo assista à televisão online em detrimento do monitor doméstico de televisão, interagindo simultaneamente com outros usuários em diferentes telas, por meio de dispositivos ou aplicativos em um dispositivo multiplataforma. Várias janelas abertas e justapostas em uma tela exigem uma dinâmica complexa, mobilizando uma capacidade de se envolver com as imagens fragmentadas ao mesmo tempo que distancia e aproxima os envolvidos. “Pode ser que as gerações mais jovens estejam desenvolvendo uma sofisticada capacidade perceptiva bem além da noção de olhar” (García, 2016, p.44-45, tradução livre).

Em *Técnicas do observador*, Crary explica que, a partir do século XIX, surgem dispositivos de visualização que reposicionam o observador, pois envolvem além da visão a organização dos corpos no espaço, codificando e regulamentando a atividade do observador dentro de sistemas de consumo definidos. Nesses dispositivos é que a visão se materializa e a “subjetividade aparece como uma interface entre sistemas racionalizados de trocas e redes de informação” (Crary, 2012, p.10).

Para Crary (2012), a tecnologia é absorvida porque as formas de ver o mundo mudaram. O autor faz então a diferenciação entre espectador e observador, em que o primeiro seria o indivíduo passivo, aquele que apenas recebe a informação. Contudo, em um sistema heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais, o sujeito vive em constante transformação, sendo um indivíduo observador, que é causa e consequência da observação, tendo seu tempo de produção regulado pelas invenções, que cada vez mais revelam um tempo mais rápido, dinâmico, sem pausas.

Na internet, há a presença dos indivíduos observadores que já assumiram o papel de detetives amadores, investigando, comentando e trocando opiniões e

informações sobre as provas do caso, com o objetivo de alcançar a verdade. Podemos pensar, por exemplo, que as apreciações dos telespectadores serão geralmente mais afetivas do que o são relativamente a outros produtos culturais ficcionais (Esquinazi, 2011, p.31). Afinal, motivos pessoais, razões sociais e, principalmente, políticas, são levantados nas redes sociais com a meta de garantir a inteligibilidade e até mesmo provocar a correção dos atos praticados de forma injusta ou errônea pelos personagens. A internet sobressai como o mais prodigioso tribunal de experiências e de manifestações emocionais, em que controversas são proscritas ou legitimadas socialmente.

De acordo com Freire Filho (2014), Facebook, Twitter, YouTube, blogs e comunidades online abarcam narrativas, performances, flagrantes e testemunhos emotivos de diferentes atores e grupos sociais que vão de cidadãos indignados até militantes revoltados. Conhecimentos científicos, psicologia popular, textos sagrados, crenças morais, estereótipos culturais e experiências biográficas são acionados para embasar o julgamento das expressões e das condutas emocionais alheias. No caso de *Making a Murderer*, a repercussão do público e suas manifestações e demonstrações de indignação e insatisfação com a injustiça, que pode ocorrer no sistema judiciário, têm provocado entre os internautas debates e reflexões sociais, políticas e éticas e até fizeram jornais de fora do condado noticiarem o caso (Seyedian, 2018). A história de Amanda Knox também foi televisionada e acompanhada por diferentes veículos tanto americanos e europeus quanto brasileiros (GNT, 2010; Época Negócios, 2016; G1, 2015; Veja, 2019; The Guardian, 2019; CNN, 2019). Quem sabe, esses movimentos não ajudam no esclarecimento, comprovação dos fatos e até na conclusão ao descobrir a veracidade: afinal, seria Steven culpado ou inocente?

Atuando como um inexplorado tribunal de emoções, “a Internet suscita manifestações de alegria, asco, rancor, tristeza e, por sua vez, comentários solidários ou desfavoráveis” (García, 2016, p.55, tradução livre), colocando em evidência as formas consideradas ideais ou legítimas para se fazer justiça no Brasil contemporâneo, considerando nosso contexto. Misturam-se distinções teóricas entre raiva e indignação, vingança e justiça, ancoradas em pressupostos de emoção e razão. Entendendo a rede social como um conjunto de atores e conexões, conceito definido por Raquel Recuero (2009), em que os atores são pessoas, instituições,

grupos, representados pelos nós da rede e as conexões são as interações ou laços sociais, percebe-se a rede como “uma metáfora para observar os padrões de conexão de um grupo social, a partir das conexões estabelecidas entre os diversos atores” (Recuero, 2009, p.24). Dessa forma, o Facebook seria “uma consequência da apropriação das ferramentas de comunicação mediada pelo computador pelos atores sociais” (Recuero, 2009, p.102).

É a partir dos rastros deixados nas redes sociais que é possível também entender como as estruturas sociais surgem, de que tipo são, como são compostas “através da comunicação mediada pelo computador e como essas interações mediadas são capazes de gerar fluxos de informações e trocas sociais que impactam essas estruturas” (Recuero, 2009, p.24), pois vivemos em uma era em que as relações carregam características das trocas realizadas pelo conteúdo das interações em ambientes digitais. Afinal, as experiências e emoções compartilhadas e defendidas pelo usuário no Facebook, por exemplo, refletem seu modo de pensar, suas paixões e crenças. Ao mesmo tempo, o que este usuário lê e adquire desse meio, também o agrega como indivíduo e, tudo isso, representa o meio em que vive, com seus dilemas e assertividades.

Esta era é a que levou também à exacerbação da performance do indivíduo. Ao desenvolver a metáfora na qual usa a peça de teatro para descrever as relações sociais, Goffman (2008) defende que o indivíduo tem concepções diferentes do “Eu”, assumindo papéis sociais de acordo com a situação em que está envolvido. Dessa forma, o “Eu” é constituído de diversos “Eus”, contudo, todos os indivíduos possuem um “Eu” individual, que é o *self*. Para o autor, quando o indivíduo assume um papel em seu cotidiano, ele está participando de um ritual social, que se diferencia de acordo com a situação. Uma vez entendida uma dada interação, o indivíduo passa a gerir a apresentação do seu Eu (*self*) em relação às impressões estabelecidas.

Assim como uma peça de teatro, cada interação social se estabelece de acordo com os atores, com a plateia, e com as expectativas entre eles, em que o cenário serve de palco para o desenrolar da ação. A fachada pessoal envolve a aparência, revelando o status social, os estímulos e os comportamentos que informam sobre os papéis cumpridos em cada ambiente. Para Goffman (2008), é na

interação que o indivíduo busca através da performance a melhor forma de agir perante uma situação, regulando a conduta e a maneira como é tratado. Dessa forma, quanto mais calculada for a performance do sujeito em uma interação social, maior a possibilidade tanto de harmonia quanto de “indução ao erro”, quando há a manipulação do outro.

Goffman (1967) destaca a importância da interação face-a-face, mas podemos perceber a presença da performance explicitada pelo autor nas redes sociais. Nas relações entre os usuários através do Facebook há o distanciamento físico entre os envolvidos, dificultando a identificação, trabalhando então com “representações dos atores sociais ou construções identitárias do ciberespaço” (Recuero, 2009, p.25). De acordo com Recuero, essas plataformas constituem-se de “representações dos atores sociais, espaços de interação, lugares de fala construídos pelos atores de forma a expressar elementos de sua personalidade ou individualidade” (Recuero, 2009, p.25), o que exacerba o individualismo, como se fosse obrigatório ser visto para fazer parte do ciberespaço. “Talvez, mais do que ser visto, essa visibilidade seja um imperativo para a sociabilidade mediada pelo computador” (Recuero, 2009, p. 27).

Ao se pronunciar nas redes sociais sobre a culpa ou inocência do protagonista, revelando os motivos pelos quais acredita em determinado veredicto, o indivíduo está mostrando também seus valores, crenças, desejos, e compartilhando conhecimentos e informações sobre a pessoa/personagem conhecida por todos os envolvidos em uma conversa online. Para Bruno Campanella (2013, p.5), em um momento em que o indivíduo é o único responsável por suas escolhas, ele precisa buscar em sua interioridade as respostas para as dúvidas que se apresentam no dia a dia, contudo, “dentro de um novo cenário de incertezas e múltiplas escolhas, no qual o cotidiano está em constante mutação, o sentido de identidade pessoal torna-se instável”.

Em sua pesquisa, Campanella (2013) identifica que fãs de reality shows como BBB acreditam que a autenticidade dos confinados surge a partir da pressão imposta pelo programa através de provas de resistência, do isolamento do mundo exterior etc, o que cria condições para se conhecer as personalidades autênticas dos participantes. Nos objetos de estudo desta dissertação, os protagonistas também

vivenciam momentos de pressão e de tensão ao serem primeiramente condenados por crimes em que o telespectador não saberá quem é o verdadeiro culpado. Talvez por acompanharem, no caso de *Amanda Knox* e *Making a Murderer*, as imagens reais dos julgamentos e a pressão em cima dos protagonistas, o telespectador é levado a crer na autenticidade das emoções dos personagens perante ao júri, à câmera e ao público, o que pode ajudar a despertar a vontade do telespectador em interagir nas redes sociais.

Essa expressão do *self* em espaços do ator social – como o Facebook, percebida pelos demais participantes do grupo, é essencial para a interação humana, aponta Recuero (2009). Essa expressão pode representar também sentimentos que, na era das mídias sociais, podem ser transmitidos em qualquer lugar e a qualquer momento, em uma sincronia entre realidade e a fantasia televisiva. Contudo, compartilhar emoções e pensamentos é também mostrar maior engajamento com determinado conteúdo. Como visto nas publicações feita pela Netflix, das três produções, *Making a Murderer* foi a que teve maior engajamento, com maior número de reações como “Grr” que as demais e, logo, com maior número de comentários que enfatizavam o ponto central da trama: a indignação com a questão de como a justiça foi resolvida no caso de Steven.

O engajamento conquistado pelo serviço de *streaming* em sua página no Facebook garante que a rede social privilegie as publicações feita pela empresa, divulgando ainda mais os temas relacionados na *timeline*⁴² dos internautas. O’Neil (2016) explica que algoritmos são códigos matemáticos que permitem a realização de uma tarefa, sendo capazes de aprender e se aperfeiçoar a partir de informações que oferecemos para eles, através de nossas interações com a rede social, descobrindo o que gostaríamos de ver, por exemplo. É através dessas informações que empresas como a Netflix podem traçar o perfil de seu público, oferecendo conteúdos de acordo com o gosto do internauta que quer atingir. Ao mesmo tempo, Helbing et al. (2017) afirmam que quanto mais os algoritmos sabem sobre nós, menos escolhas livres e conscientes podemos fazer, já que ficamos cada vez mais

⁴² *Timeline* é uma palavra em inglês que significa “linha do tempo”, na língua portuguesa. O termo é conhecido entre os usuários das redes sociais na internet, como o *Facebook*, *Twitter* e *Instagram*. O principal objetivo da *timeline* é a organização cronológica das informações publicadas no perfil de um usuário em uma rede social. Disponível em: <https://bit.ly/2VnqgZy>. Acesso em: 17/07/2019.

restritos a receber conteúdos que apenas nos despertam interesse, não abrindo horizontes para outros tipos de produções.

Comparando as redes sociais com o panóptico discutido por Foucault, é possível perceber as mesmas características de controle baseado na vigilância da população (Poster, 1995, p. 67). Na época do panóptico, o guarda posicionado em uma torre de vigilância podia acompanhar a rotina dos prisioneiros sem que esses pudessem enxergar o guarda. O mesmo ocorre com os algoritmos, que reúnem informações que deixamos na rede e, mesmo sabendo que eles existem, não o vemos. Para Poster (1995), as mídias digitais funcionam como um panóptico moderno, em que as empresas monitoram o comportamento, emoções e opiniões dos internautas que, no caso da Netflix, são também consumidores de suas produções no serviço de *streaming*.

Neste capítulo, buscou-se entender as emoções como sentidas individualmente, mas moduladas socialmente, capazes de causar um incômodo no indivíduo. Usando dos sentimentos, as três narrativas Netflix contam com estratégias fílmicas como *close-ups* estendidos, enquadramentos, câmeras lentas, iluminação, revelando um momento dramático que permite uma identificação com o lado humano de supostos assassinos, criando um vínculo emocional com o protagonista. Essas narrativas revelam sua potencialidade ao trazer à tona o cotidiano, a realidade do funcionamento dos sistemas legais, a realidade social. Percebeu-se que as emoções mais evidentes considerando as três produções foram: medo e tristeza. Medo por um futuro incerto, por um julgamento talvez errado. Tristeza pelas consequências de erros e acertos não só do próprio indivíduo, mas também das instâncias de poder formadas por sujeitos comuns. Seriam essas algumas das angústias contemporâneas? No próximo capítulo, traremos as considerações finais.

5. Considerações finais

Agora podemos conceber o que é uma emoção. É uma transformação do mundo. Quando os caminhos traçados se tornam muito difíceis ou quando não vemos caminho algum, não podemos mais permanecer num mundo tão urgente e tão difícil. Todos os caminhos estão barrados, no entanto é preciso agir. Então tentemos mudar o mundo, isto é, vivê-lo como se as relações das coisas com suas potencialidades não estivessem reguladas por processos deterministas.

Sartre, 2014, p.62

Conforme Sartre (2014), é preciso compreender as paixões, pois são elas que permitem o indivíduo de agir, tendo na emoção um modo dele ser no mundo, de se relacionar com os demais e de transformar a sociedade e a si mesmo. Medo e tristeza foram os principais e mais rotineiros sentimentos identificados nas produções Netflix analisadas, sendo, portanto, as emoções que podemos entender como as que perpassam os casos de crimes reais, sobretudo, os que levantam a dúvida sobre a culpa dos protagonistas. O ser humano é marcado pelo medo e pela morte e essas questões estão na base do nascimento do sentimento religioso (Elias, 1993). Por isso, as emoções presentes nessas narrativas revelam não só as angústias do indivíduo contemporâneo, mas também aspectos humanos ao longo dos tempos. A trama confronta o indivíduo com as possibilidades e impossibilidades daquilo que é capaz de fazer por ódio, ambição, justiça, colocando o telespectador diante de seus dilemas éticos, inclusive, sobre o julgamento de um personagem real.

Emoções relacionadas como medo da solidão, raiva por uma injustiça, esperança como forma de sobrevivência e alegria por uma absolvição ou uma conquista perante tantos obstáculos também permearam as produções, analisadas sob o viés ocidental. Ao verificar os indicadores de engajamento das postagens da Netflix no Facebook sobre as produções analisadas, percebeu-se que *Making a Murderer* teve maior engajamento pelos internautas que expressaram suas emoções através dos emojis (“Amei”, “Uau”, “Grr”, “Haha” e “Triste”) tendo maior evidência as reações “Triste” e “Grr” que levam o indivíduo a comentar e a agir (Margetts et al., 2016). As emoções expressadas pelos internautas sobre as três produções têm em comum o uso do emoji “Triste”, sentimento também identificado nos protagonistas das produções analisadas. Como visto na pesquisa, seriam esses sentimentos de medo e tristeza que também seguiriam o indivíduo 24/7, descrito por Crary (2016)? Afinal, o contexto é de uma época marcada pela descrença do

indivíduo nos sistemas legais (Exame, 2018), que acompanha em tempo real de qualquer lugar as principais notícias que refletem as fragilidades não só do homem contemporâneo como também das próprias forças policiais e judiciais.

Diferentemente das figuras detetivescas como Sherlock Holmes e C. Auguste Dupin, os indivíduos responsáveis tanto pela investigação quanto pelo julgamento também cometem erros e acertos estando sujeitos a prender e condenar um inocente bem como livrar um culpado. Assim como os próprios protagonistas anti-heróis que não são totalmente ruins ou absolutamente bons, sendo capazes de cometer delitos ou mesmo com caráter duvidoso podem ser inocentes dos crimes dos quais são acusados.

Talvez, esse seja o grande crime discutido nessas narrativas: a incerteza sobre a culpa do acusado, o que pode gerar outros tipos de culpas – por prender um inocente ou absolver um criminoso, por não encontrar provas suficientes ou achar respostas definitivas. É a falta de uma interpretação final dos casos que proporciona os enigmas como desencadeantes das histórias vividas. Assim como Sandra Reimão (2005, p.40) defende, podemos, a partir das narrativas analisadas, entender que o crime é contornado por “uma tessitura de culpas e omissões”.

Para o telespectador, muitas das vezes, importa mais o mistério do crime narrado, pois é seduzido pela intriga em que o mistério serve como isca, sendo atraído pela consciência moral daquele que o seduz que nesses casos analisados nesta pesquisa, seria pelos protagonistas levados a julgamento e tendo sido acusados mesmo com falhas nas provas acusatórias. Contudo, acompanhar a trajetória do protagonista é também seguir o caminho da descoberta do crime, o que aproxima o telespectador da verdade e gera emoções que o prende pelo extraordinário ou pela falta de informações precisas, afinal, aparentemente, é o oculto que perturba e cria o espetáculo.

As dúvidas trazidas pelas narrativas geram inúmeras discussões em redes sociais, transformando o Facebook, por exemplo, em um verdadeiro tribunal de emoções, opiniões e julgamentos. Aubert e Haroche (2013, p.34) defendem que a sociedade atual é a da exibição, em que “saber tudo se tornou ver tudo, colocar tudo num dispositivo e projetar numa tela”:

A sociedade hipermoderna, que sonha ter ultrapassado a modernidade, parece se engolfar na contemplação embriagada de um imaginário visual. Ela se olha avidamente no espetáculo que apresenta a si mesma, é uma sociedade que coloca o mundo nas telas, toma a tela pelo mundo e toma a si mesma pelo que ela colocou na tela. (Aubert e Haroche, 2013, p.33)

É neste contexto de valorização de telas que entendemos o acentuado investimento em plataformas de *streaming* como a Netflix. Como visto no primeiro capítulo desta pesquisa, a televisão já foi motivo de debate ao funcionar como uma janela para o mundo (Gomes, 2012; Siciliano, 2014) e, antes de ver seu fim, ela se reinventou e aderiu à convergência midiática, permitindo que seus programas audiovisuais sejam vistos no momento em que o telespectador desejar, quando e onde quiser (Lotz, 2007; Jenner, 2016a; Jenkins, 2008; Ladeira, 2017), atendendo à demanda do indivíduo “24/7”. Através da tela do aparelho televisivo é possível também acessar os conteúdos Netflix e, com uma segunda tela em mãos, o telespectador ainda pode se dividir na tarefa de ser também usuário ao compartilhar, comentar e reagir na internet sobre o que está assistindo.

Através das redes sociais, a Netflix também investe em engajar seus fãs e conquistar novos consumidores (Castellano, Pinho e Lara, 2018). Para isso, a empresa publica *posts* que trazem assuntos capazes de mobilizar o indivíduo, despertar emoções e o levar a assistir determinada produção audiovisual em sua plataforma de *streaming* para, posteriormente, retornar à página da Netflix para deixar seu comentário ou até mesmo seu julgamento sobre a culpa dos protagonistas, como ocorre com os objetos de estudo desta dissertação. Dessa forma, a empresa permite o jogo de telas com o telespectador/usuário.

As imagens do mundo moderno, estejam no papel ou na tela, têm uma virtude hipnótica. São produzidas com o objetivo de fixar a atenção, de impressionar captando uma atualidade surpreendente, e com frequência num contexto ideológico ou comercial. Elas jogam com o emocional, o espetacular, o surpreendente daí o sucesso dos tabloides e das videoreportagens difundidas na internet. Mas elas também jogam com a fantasia, o desejo e a angústia, oferecendo então suportes de identificação e de segurança aos indivíduos cuja vigilância se enfraqueceu devido a um eu já pouco estruturado e à invasão de imagens em que ele é submerso (Aubert e Haroche, 2013, p.38-39).

Como visto em Aubert e Haroche (2013), entende-se o crescimento de narrativas que trazem os casos de crimes reais, pois abarcam imagens que mexem com as emoções dos telespectadores e a Netflix aparenta saber disso. Através de algoritmos, a empresa traça o perfil de seu público e, a partir dessas informações,

acentua o investimento em produções próprias com as características já determinadas. Não à toa que, após a reverberação de *Making a Murderer* (2015), a Netflix incorporou em seu catálogo outras produções semelhantes, como *Amanda Knox* (2016) e *Alias Grace* (2017).

Optou-se aqui por escolher três formas Netflix de representar os casos reais, através de um filme documentário, uma série documental e uma série baseada em fatos reais. Como visto no gráfico 1 (p.18) desta pesquisa, a Netflix conta, em seu catálogo de originais, com maior número de produções seriadas. Diferentemente do esquema tradicional praticado pelas emissoras televisivas de disponibilizar cada episódio semanalmente, discutiu-se aqui sobre a Netflix lançar todos os episódios de uma única vez, permitindo, assim, que o telespectador pratique o *binge-watching* (Saccomori, 2016). Essa prática de maratonar uma produção audiovisual também pode ser entendida como um sintoma desta época, em que o indivíduo não tem mais paciência para a espera do tempo, o que gera uma mudança comportamental em consumir produções audiovisuais seriadas e, inclusive, como ressalta Buonanno (2019) usurpa a ideia da narrativa seriada de contar uma história que perdura por um longo tempo.

Assim como foi preciso entender o papel da televisão na sociedade para, então, buscar compreender a Netflix como uma tecnologia do século XXI, optou-se por, no segundo capítulo, conhecer o crime contado nas narrativas modernas até o advento das narrativas próprias Netflix sobre o tema. O romance policial adapta-se de acordo com o contexto social. Se, no início do século XIX com o crescimento das cidades, era necessário criar no imaginário do espectador um herói capaz de restaurar a ordem, com a ascensão do romance *noir*, na metade do século XX, há uma ruptura na sacralidade da figura detetivesca, na ideia do bem contra o mal, pois o detetive do romance *noir* está imbricado no próprio sistema do crime, é apresentado como personagem do indivíduo comum, capaz de errar, se corromper, bem como também acertar, se arrepender. As narrativas Netflix fazem uma hibridização dos formatos do romance policial, tendo cada vez menos o protagonismo do detetive, que desde o romance *noir* perde sua posição como único detentor da verdade. Nas narrativas atuais, a verdade é posta em dúvida inclusive no momento da confissão, afinal, é possível através da confissão manipular as instâncias de poder e a opinião pública. É essa manipulação que ganha

protagonismo em narrativas que dão visibilidade para a performance do acusado, transformando sua versão dos fatos em espetáculo e esse espetáculo em produto midiático.

Hoje, a narrativa do crime está longe de refletir as angústias e esperanças do cidadão. Investe-se, então, em histórias de indivíduos comuns, em que a culpa não confessada torna-se um elemento difícil de ser julgado devido ao limite humano de desvendar mistérios, de errar, acertar, de mostrar-se corrupto, além de contar com fatores ambíguos e provas que podem ter sido adulteradas. Talvez, se antes o medo do indivíduo estava na nova dinâmica social da cidade urbana com a presença da multidão capaz de esconder o criminoso; o medo do indivíduo atual pode estar presente inclusive na confiança que deveria ser depositada nas instâncias capazes de julgar e condenar, também no medo de ser enganado, medos esses que começam a ser apresentados com a ascensão do romance *noir*. Nas narrativas atuais, acrescenta-se ainda o aumento do poder do elemento público na participação dos rumos da história, pois através das redes sociais, o telespectador pode demonstrar sua indignação e mobilizar outros telespectadores ou até observadores da rede.

Apesar de a história principal permanecer centrada no protagonista suspeito, o contexto é melhor explorado no decorrer dos episódios, nos casos das produções seriadas, ampliando o campo de conhecimento do telespectador sobre a trama e explorando questões sociais, de gênero, explicando tanto a reação do público quanto do veredicto. Afinal, aparentemente não é tarefa fácil explicar como alguém que parecia tão evidentemente culpado na época agora é considerado inocente. Para isso, deve-se revelar em detalhes sobre as circunstâncias do julgamento e os troços da acusação.

De acordo com Partridge (2018), o telespectador é iludido a dar seu veredicto sobre a culpa ou inocência do protagonista suspeito:

Os cineastas nos empurram para a opinião deles, mas dão ao telespectador a ilusão da escolha de fazer a decisão parecer legítima no final. Essa fórmula aparece nessas produções sobre casos reais em que o objetivo é convencer o espectador a acreditar na culpa ou inocência enquanto ainda lhe dá a ilusão de escolha. Essa fórmula fornece uma montanha-russa de emoções e crenças contraditórias, contando uma história em torno de um personagem central, criando altos e baixos na percepção do telespectador com relação ao protagonista suspeito. Essa fórmula expande as convenções do gênero adaptando suas características para proporcionar uma

experiência participativa do telespectador, que interage nas redes sociais contra ou a favor do protagonista (Partridge, 2018, p.97, tradução livre).

Para o autor, a inevitabilidade da tragédia do crime real deve-se ao fato de tratar de crimes que afetaram pessoas que vivenciaram a situação de maneira negativa. Embora as produções mostrem vislumbres do luto na perspectiva da família da vítima – como ocorre em *Making a Murderer* e *Amanda Knox* –, e a presença em depoimentos no tribunal, mesmo que de relances, acaba por reforçar a determinação de culpa no protagonista, pois é o momento que o telespectador percebe que pessoas reais foram feridas (Partridge, 2018, p.101).

Além é claro do crime em si que afetou a vítima e por isso a necessidade de punir o culpado, nessas narrativas que trazem o suspeito como protagonista, podemos entender que, ao não ter certeza sobre a culpa do acusado, um inocente ainda pode ser preso injustamente ou um assassino pode ser solto. Esse fato em cima dos protagonistas suspeitos traz ao telespectador essa ideia de também estar “afetando pessoas reais de maneira negativa”, afinal, a justiça pode não ter sido realizada da maneira correta. Esse fato acaba por reduzir ainda mais a importância do crime em si, pois promove-se a discussão sobre a justiça em cima do suspeito.

Muda-se a ideia do senso comum sobre os modos de narrar que contavam com o mocinho, o bandido e a vítima. É preciso cada vez mais pensar criticamente as formas discursivas do crime, pois é uma questão que afeta a sociedade à medida que o crime atinge as políticas públicas, sensibiliza o indivíduo, transmite medo à sociedade e coloca em risco a ordem social. Talvez por essas razões a temática criminal é vista como mobilizadora das audiências desde suas origens. A mídia, através dos folhetins no século XIX, trouxe a narrativa de investigação criminal associando literatura e jornalismo. Se, notícias de jornais inspiraram autores como Edgar Allan Poe e ganharam as páginas dos folhetins em forma de romance; hoje, a ficção seriada também se apropria de histórias que compõem os principais jornais e, mais que isso, pautam a própria imprensa sobre casos que até ganharem as telas eram desconhecidas do grande público, como foi o caso das produções analisadas.

Finalmente, no último capítulo, apresentou-se *Making a Murderer*, *Alias Grace* e *Amanda Knox* como objetos de estudo e, através de uma tabela (presente

no Anexo desta pesquisa), compilou-se as principais emoções expressas pelos protagonistas, tendo medo e tristeza as que mais ganharam notoriedade.

Nesta pesquisa, o intuito não foi discutir sobre a justiça ou julgamento sobre o protagonista vítima do sistema judiciário ou culpado de assassinato. Mas entender o investimento nessas narrativas como um reflexo desta época, buscando analisar as emoções que perpassam os protagonistas de casos reais sobre crime. Foi então que percebeu-se que os três protagonistas apresentam os traços de um anti-herói contemporâneo, pois trazem uma ambiguidade moral. Os três em algum momento apresentaram um certo maquiavelismo que justificava determinados fins.

Steven Avery é conhecido em Manitowoc como um rebelde, que na adolescência maltratava animais. Ao mesmo tempo, ao longo da série, é apresentado o quanto ele amadureceu, o amor e o cuidado que tem pela família, a vontade de fazer os negócios do pai prosperarem. Amanda Knox é apresentada como a jovem que aproveita a liberdade de viver sozinha longe dos pais para usar drogas e ter uma vida sexual mais ativa, chegando a ser chamada pela imprensa de “Knox safada”. Ao mesmo tempo que essas características são álibis usados para a incriminação, no documentário é mostrado também o lado da menina que quer conhecer o mundo por ter sido muito protegida pela família, e aproveita seu momento de independência para viver experiências diferentes. Já em *Alias Grace*, Marks ora se apresenta como ingênua e indefesa, vítima da opressão social e masculina, ora revela uma identidade dominadora, que precisa ser forte e usar da astúcia para sobreviver em uma época que, por ser mulher e não ter posses, não teria chances, sendo capaz de qualquer coisa, inclusive de assassinato.

É neste contexto que as emoções parecem ser as únicas capazes de salvar os protagonistas. Se desde Platão (1999) discute-se que em um júri é mais importante persuadir do que dizer a verdade, estariam os protagonistas performando em nome da liberdade? Grace Marks usa o medo pelas situações vividas com o pai, com os padrões, com os médicos e durante o tempo que esteve presa como forma de mostrar seu lado inocente, a solidão e o desamparo sentidos, aproximando aqueles que chegam próximo a ela de que precisa de proteção. Essa proteção finalmente é alcançada na narrativa em seu desfecho, quando o personagem Jamie Walsh casa-se com ela, proporcionando, após sua absolvição, um futuro considerado correto

para as mulheres da época. Contudo, ele estaria casando para amenizar a culpa sentida por depor contra Grace no tribunal? Teria se arrependido de seu depoimento? Como visto, a incerteza sobre a culpa, pode gerar outras culpas que, quando sentidas, provocam reações.

Para entender o sucesso e crescimento dessas narrativas, foi preciso considerar suas origens e refletir sobre o contexto no qual emergem, nos deixando a reflexão sobre as emoções sentidas pelos protagonistas serem também um reflexo das angústias do nosso tempo, tema que inicia esta conclusão. Aparentemente, a sociedade estaria envolta em protestar contra as injustiças capazes de condenar um inocente e absolver um culpado. Afinal, para Sartre (2014), uma emoção pode transformar o mundo e, como visto, a tristeza e o medo de um protagonista de uma narrativa de caso real (quando entendido pelo telespectador de que houve uma injustiça), pode levar o espectador a agir no ambiente on-line e, a partir deste, até se mobilizar no off-line, levando a ficção para a vida real.

6. Referências bibliográficas

ACIERNO, Margherita. **A tuttattv! Nuovi modi di guardare:** la televisione al tempo di internet. Milano: Lupetti, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Santa Catarina: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. **Política**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

_____. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Martin Claret, 2016.

ATTWOOD, Shaun. **Un-Making a Murderer:** The Framing of Steven Avery and Brendan Dassey. EUA: Gadfly Press, 2017.

AUBERT, Nicole; HAROCHE, Claudine. **Tiranias da visibilidade:** o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas. São Paulo: Fasp-Unifesp, 2013.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV:** sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Editora da USP, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **Consuming life**. Cambridge: Polity Press, 2007.

BARKER, Cory; WIATROWSKI, MYC. (Eds.). **The Age of Netflix:** Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2017.

BARTHES, Roland; GREIMAS, A.J.; BREMOND, Claude; ECO, Umberto; GRITTI, Jules; MORIN, Violette; METZ, Christian; TODOROV, Tzvetan; GENETTE, Gerard. **Análise estrutural da narrativa:** pesquisas semiológicas. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade do consumo**. Lisboa: Edições 70, 2011 [1970].

BECKER, Howard S. **Falando da sociedade:** ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire:** um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas, v.3. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht:** A estética do teatro. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1992.

BRAGA, Adriana. Netnografia: compreendendo o sujeito nas redes sociais. In: NICOLACI-DA-COSTA, Ana Maria; ROMÃO-DIAS, Daniela. **Qualidade faz diferença:** métodos qualitativos para a pesquisa em psicologia e áreas afins. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora PUC-Rio/Loyola, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão:** seguido de a influência do jornalismo e os jogos olímpicos. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

BROOKER, Will. Television out of time: watching cult shows on download. In: PEARSON, Roberta. (Ed.). **Reading Lost: perspectives on a hit television show**. London: I. B. Tauris, 2009.

BUONANNO, Milly. Serialidade: continuidade e ruptura no ambiente midiático e cultural contemporâneo. **Revista Matrizes**, v.13, n.3, set./dez. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/32u5B7G>. Acesso em: 22/012019

BUTING, Jerome F. **Ilusão de justiça: Os bastidores do julgamento que deu origem à série Making a Murderer**. São Paulo: Best Seller, 2018.

CALDWELL, John Thornton. **Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television Communication, Media, and Culture**. New Jersey: Rutgers University Press, 1995.

CAMPANELLA, Bruno. O fã na cultura da divergência: hierarquia e disputa em uma comunidade on-line. **Contemporânea**, v.10, n.3, p.474-489, 2012.

_____. Tirando as máscaras: o reality show e a busca pela autenticidade no mundo contemporâneo. **E-compós**, Brasília, v.16, n.1, jan./abr., 2013.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

CANNITO, Newton Guimarães. **A TV.5: A televisão da era digital**. Tese (Doutorado em Ciências da Computação), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CAPANEMA, Letícia. A Televisão Expandida: das especificidades às hibridizações. **Revista Estudos de Comunicação**, Curitiba, v.9, n.20, p.193-202, set./dez., 2008.

CASSETI, Francesco e ODIN, Roger. De la paléo- à la néo-télévision – approche sémiotique. **Communications**, n.51. p.9-26, 1990.

CASTELLANO, Mayka. “I do marathons (on Netflix)”: as práticas dos fãs nas novas formas de ver e compartilhar TV. **Intercom**, set., 2015.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. Netflix, discursos de distinção e os novos modelos de produção televisiva. **Contemporânea**, v.14, n.2, p.193-209, 2016a.

_____. Binge-watching is the New Black: as novas formas de espetatorialidade no consumo de ficção seriada televisiva. **II Jornada Internacional GEMInIS**, São Carlos, UFSCar, p.1-12, 2016b.

_____. O consumo da experiência na ficção seriada televisiva: *Girlmore Girls* e a cidade de Star Hallow. **Lumina**, v.11, n.2, p.234-252, mai-ago, 2017a.

_____. Produção televisiva e instrumentalização da nostalgia: o caso Netflix. **Revista GEMInIS**, São Carlos, UFSCar, v.8, n.1, p.60-86, jan./abr., 2017b.

CASTELLANO, Mayka; PINHO, João Pedro; NORONHA, Lara. “Netflix, eu te amo!”: o capital emocional no relacionamento entre a empresa de streaming e os consumidores-fãs. **Revista Fronteira**, Unisinos, set./dez., 2018a.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. “Mulheres difíceis”: A anti-heroína na ficção seriada televisiva americana. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v.25, n.1, jan./abr., 2018b.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. **O poder da Comunicação**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Analia Cochar. **Literatura brasileira**. São Paulo: Atual, 2000.

CHRISTIE, Agatha. **Sócios no crime**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

CESAR, Pablo; GEERTS, David. Understanding social TV: a survey. In: **Proceedings of networked and electronic media summit**. Torino, 2011.

CICCHINI, Miachel. **Convicting Avery: The Bizarre Laws and Broken System behind “Making a Murderer”**. EUA: Prometheus, 2017.

_____. **Anatomy of a False Confession: The Interrogation and Conviction of Brendan Dassey**. Nova York: Rowman & Littlefield Publishers, 2018.

COELHO, Maria Claudia. **O valor das intenções: dádiva, emoção e identidade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

_____. Narrativas da Violência: a dimensão micropolítica das emoções. **Mana - Estudos de Antropologia Social**, v.16, n.2, p. 265-285, out., 2010.

COMOLLI, Jean-Luc. **Voir e Pouvoir: L’innocence perdue - cinéma, télévision, fiction, documentaire**. Paris: Éditions Verdier, 2004.

COHEN, C. FoMO: do you have fear of missing out?. **The Telegraph**, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2T3tHCX>. Acesso em: 21/10/2019.

COSSETTI, Melissa Cruz. Quantos filmes têm na Netflix? **Tecnoblog**, out., 2018. Disponível em: <https://bit.ly/386qHdi>. Acesso em: 28/12/2018.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: UBU Editora, 2016.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente**. Bauru: Edusc, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?**. São Paulo: Editora 34, 2016.

DOCKTERMAN, Eliana. UnREAL and the Arrival of the Totally Dark, Utterly Irresistible Female Anti-Hero. **Time**, ago, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/397QYtk>. Acesso em: 30/03/2018.

DOYLE, Arthur Conan. **Sherlock Holmes**: edição completa. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

DURKHEIM, Émile; MAUSS, Marcel. Algumas formas primitivas de classificação. In: **Ensaio de Sociologia**. São Paulo: Perspectiva, 1990 [1903].

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **La guerre du faux**. Paris: Grasset, 1985.

_____. **Sobre espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ESQUENAZI, Jean Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FALLON, Kevin. Why we binge-watch television? **The Daily Beast**, jan., 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2TISVeJ>. Acesso em: 24/01/2018.

FARINACCIO, Rafael. Netflix é a empresa de internet que mais investe em conteúdo próprio. **Tecmundo**, fev., 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3cddylY>. Acesso em: 27/08/2019.

FECHINE, Yvana. Transmídiação e cultura participativa: pensando as práticas textuais de agenciamento dos fãs de telenovelas brasileiras. **XXIII Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca. **Literatura e sociedade**, v.1, n.1, p.88-93, 1996.

_____. **Os crimes do texto**: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/7Letras, 2010.

_____. O gênero policial como máquina de narrar. **Dispositiva**, v.2, n.1, mai./out., 2013.

_____. Ficção e resistência na cultura de arquivo. **Revista Matrizes**, São Paulo, p.57-70, v.11, n.3, set./dez., 2017.

FINGER, Cristine; SOUZA, Fábio Canatta de. Uma nova forma de ver TV no sofá ou em qualquer lugar. **Revista Famecos**. Porto Alegre, 2012.

FISKE, John. The cultural economy of fandom. In: LEWIS, Lisa. (Ed.). **The adoring audience**. London/New York: Routledge, p. 30-49, 2001.

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

_____. **A Verdade e as Formas Jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1999.

_____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **Os Anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRANÇA, Andréa. O cinema, seu duplo e o tribunal em cena. **Revista Famecos**, v.15, n.36, 2008. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2008.36.4420> Acesso em: 22/01/2020.

FREIRE FILHO, João. A felicidade na era de sua reprodutibilidade científica: construindo pessoas “cronicamente felizes”. In: _____. (Org.). **Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 49-82, 2010.

_____. O circuito comunicacional das emoções: a Internet como arquivo e tribunal da cólera cotidiana. **Encontro Anual da ANPOCS**, Caxambu, 2014.

FREVERT, Ute. **Emotions in history: lost and found**. Budapeste: Central European University Press, 2011.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 2: estudos sobre a histeria [1893-1895]**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GALLAS, Daniel. Como a Netflix driblou a pirataria e fez do Brasil seu “foguetinho”. **BBC**, nov., 2015. Disponível em: <https://bbc.in/2I37Mps>. Acesso em: 18/02/2020.

GANCHÓ, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

GARCÍA, Alberto N. (Ed.). **Emotions in Contemporary TV Series**. Londres: Palgrave MacMillan, 2016.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas: Papirus, 2011.

GAY, Peter. **O Cultivo do Ódio: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

GEERTZ, Clifford. **The interpretation of Cultures**. Nova York: Basic Books, 1973.

GIDDENS, Anthony. **Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age**. Cambridge: Polity, 1991.

GLAMOUR. **Netflix mostra qual tipo de programa é assistido na parte da manhã, tarde e noite**. mai., 2017. Disponível em: <https://glo.bo/2TnppVV>. Acesso em: 16/10/2019

GOFFMAN, Ervin. **Interaction Ritual: Essays in Face-to-Face Behavior**. Garden City: Doubleday, 1967.

_____. **Frame Analysis: los marcos de la experiencia**. Madri: Siglo XXI, 2006.

_____. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2008.

GOMES, Renato Cordeiro. Janelas indiscretas e ruas devassadas: duas matrizes para a representação da cidade. **Dispositiva**, v.1, n.1, 2012.

GOMES, Itania Maria Mota; ANTUNES, Elton. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. **Galáxia**, São Paulo, 2019.

GORDON, Ian. **Marketing de Relacionamento**. São Paulo: Futura, 2001.

GORMLEY, Paul. **The new-brutality film**: race and affect in contemporary Hollywood culture. Bristol: Intellect Books, 2005.

GRANOVETTER, Mark. The strength of weak ties. **American Journal of Sociology**, v.78, n.6, p.1930-1938. Chicago: University Chicago Press, 1973.

_____. Threshold models of collective behavior. **American Journal of Sociology**, v.83, n.6, p.1420-1443. Chicago: University Chicago Press, 1978.

GRIESBACH, Michael. **Indefensible**: The Missing Truth about Steven Avery, Teresa Halbach, and Making a Murderer. EUA: Pinnacle, 2017.

GROSSBERG, Lawrence. **Cultural Studies in the Future Tense**. London: Duke University Press, 2010a.

_____. Affect's Future: rediscovering the virtual in the actual. In: GREGG, M.; SEIGWORTH, G. J. (Eds.). **The Affect Theory Reader**. Durham: Duke University Press, 2010b.

_____. **Under the cover of chaos**: Trump and the Battle for the American Right. Londres: Pluto Press, 2018.

GUISE, René. La diffusion du roman français du XIXe siècle dans le monde. Le cas des "Mystères de Paris". **L'année balzacienne**, n.14, Paris, 1993.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HEGEL, Georg Willhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Petrópolis: Vozes, 1998.

HELBING, Dirk et al. Will democracy survive big data and Artificial Intelligence? **Scientific American**, fev., 2017. Disponível em: <https://www.scientificamerican.com/article/willdemocracysurvive-big-data-and-artificial-intelligence/>. Acesso em: 01/08/2018.

HOLMES, Tiago. Netflix é o serviço de streaming que mais investe em conteúdo original. **Megabite**, out., 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3a9cHRv>. Acessado em 28/12/2018.

HUFFPOSTBRASIL. **A intrigante história real por trás de "Alias Grace", série baseada no livro de Margaret Atwood**, nov., 2017. Disponível em: <https://bit.ly/32uO9Qm>. Acesso em: 05/05/2019.

IBGE. Pesquisa realizada pelo IBGE e divulgada em 26 de abril de 2018a. **Portal G1**. Disponível em: <https://glo.bo/2VqjcLB>. Acesso em: 28/12/2018

_____. Pesquisa realizada pelo IBGE e divulgada em 26 de abril de 2018b. **Biblioteca IBGE**. Disponível em: <https://bit.ly/2HWVoXY>. Acesso em: 28/12/2018.

INSIDE TV. **House Of Cards is Netflix's most-watched program**, fev., 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2TkrGkL>. Acesso em: 02/09/2019.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1996a.

_____. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996b.

JACK, R. E., SUN, W., DELIS, I., GARROD, O. G. B. and SCHYNS, P. G. Four not six: revealing culturally common facial expressions of emotion. **Journal of Experimental Psychology: General**, v.145, n.6, p.708-730, 2016.

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

JAMES, William *apud* SCHÜTZ, Alfred. Dom Quixote e o Problema da Realidade. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas Fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1975.

JAMES, Phyllis Dorothy. **Segredos do Romance Policial**. São Paulo: Três letras, 2012.

JENKINS, Henry. **Textual poachers: television fans and participatory culture**. London: Routledge, 1992.

_____. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry et al. **Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável**. São Paulo, Aleph, 2015.

JENNER, Mareike. Is this TVIV? On Netflix, TVIII and bingewatching. **New Media & Society**, v.18, n.2, p.257-273, 2016a.

_____. **American TV Detective Dramas: Serial Investigations**. Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2016b.

_____. **Netflix & the Re-Invention of Television**. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.

JONATHAN, Watson; NETTLETON, Sarah. (Eds.). **The body in everyday life**. Londres: Routledge, 2005.

JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2004.

_____. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.

_____. **Do que as séries americanas são sintomas?** Porto Alegre: Editora Sulina, 2012.

KATZ, Jack. **Seductions of Crime: moral and sensual attractions in doing evil**. Nova York: Basic Books, 1988.

KELLNER, Douglas. Os Estudos Culturais britânicos e o seu legado. In: _____. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.

KILPP, Suzana. Televisualidades em interfaces contemporâneas. **Intercom**, Curitiba, set., 2017.

KOTLER, Philip. **Marketing 3.0**: As forças que estão definindo o novo marketing centrado no ser humano. Rio de Janeiro, Elsevier, 2010.

KRATZ, Ken. **Avery**: The Case Against Steven Avery and What “Making a Murderer” Gets Wrong. EUA: BenBella Books, 2017.

LARCKER, David F.; TAYAN, Brian. Netflix approach to corporate governance - 2018. **Netflix Investor**, mai., 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2wSCaAu>. Acesso em 16/01/2019.

LADEIRA, João Martins. **Imitação do excesso**: televisão, streaming e o Brasil. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2016.

LEMONS, André. **Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

LEVERETTE, M., OTT, B.L., BUCKLEY, C. L. (Ed.). **It's not TV**: Watching HBO in the post-television era. New York: Routledge, 2008.

LEVINSON, Paul. Making a Murderer: Showing Us the Truth about our Unjust Justice System. **Infinite Regress blog**, jan., 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3aedEb9>. Acesso em 18/05/2018.

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva**: por uma antropologia do ciberespaço. São Paulo: Loyola, 2003.

_____. Pela ciberdemocracia. In: MORAES, Denis. (Org.). **Por uma outra comunicação**. Rio de Janeiro: Record, 2003, p.367-384.

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

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. São Paulo: José Olympio, 1986.

LOTZ, Amanda. **The television will be revolutionized**. Nova York: New York University Press, 2007.

_____. **We now disrupt this broadcast**: how cable transformed television and the internet revolutionized it all. Londres: The MIT Press, 2018.

LUPTON, Deborah. Going with the flow: some central discourses in conceptualising and articulating the embodiment of emotional states. In: NETTLETON, Sarah; WATSON, Jonathan (Eds.). **The body in everyday life**, p. 83-99. Londres: Routledge, 2005.

LUTZ, Catherine; ABU-LUGHOD, Lila. (Eds.). **Language and the Politics of Emotion**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MARGETTS, Helen et al. **Political Turbulence**: How Social Media Shape Collective Action. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2016.

MARTIN, Brett. **Homens difíceis**: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1987.

_____. **Ofício de Cartógrafo:** travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

MATRIX. Sidneyeve. The Netflix effect: teens, binge watching, and on-demand digital media trends. **Jeunesse**, v.6, n.1, p.119-138, 2014.

MAUSS, Marcel. A expressão obrigatória dos sentimentos. In: OLIVEIRA, Roberto C. (Org.). **Mauss. Antropologia.** São Paulo: Ática, 1979.

MC DONALD, Kevin; SMITH-ROWSEY, Daniel. **The Netflix Effect:** Technology and Entertainment in the 21st Century. Londres: Bloomsbury, 2016.

McLUHAN, Marshall; McLuhan, Eric. Laws of Media. In: _____. **Laws of Media:** The new science. Toronto: University of Toronto Press, 1988.

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

MENCARELLI, Fernando Antonio. **Cena aberta:** a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Cinema: imagem e interpretação. **Tempo Social. Rev. Sociol. USP.** Out. São Paulo, 1996.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

MEYER, Maximiliano. Todos os títulos da Netflix que já ganharam Emmy. **Oficina da Net**, jan., 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2Tj8e89>. Acesso em: 14/10/2019.

MIGUEL, Fabiano Koich. Psicologia das emoções: uma proposta integrativa para compreender a expressão emocional. **Psico-USF**, Bragança Paulista, v.20, n.1, p.153- 162, jan./abr., 2015.

MILLER, Toby. A televisão acabou, a televisão virou coisa do passado, a televisão já era. In: FREIRE FILHO, João. (Org.). **A TV em transição:** tendências de programação no Brasil e no mundo. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MITTELL, Jason. **Genre and television:** from cop shows to cartoons in American culture. Nova York: Routledge, 2004.

_____. Narrative complexity in contemporary American television. **Velvet Light Trap**, v.58, p.29-40, 2006.

_____. **Television and American Culture.** New York: Oxford, 2010.

_____. Lengthy Interactions with Hideous Men: Walter White and the Serial Poetics of Television Anti-Heroes. In: **Storytelling in the Media Convergence Age.** Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2015a.

_____. Antenna, UnREAL: Anti-Heroes, Genre and Legitimation. **Antenna**, 2015b. Disponível em: <https://bit.ly/2T22DUS>. Acesso em: 30/03/2017.

MORETTI, Franco. **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOSSERI, Adam. News Feed Ranking in Three Minutes Flat. **Facebook**, mai., 2018. Disponível em: <https://bit.ly/32z2MSB>. Acesso em: 10/04/ 2018.

MÜNSTERBERG, Hugo. A Atenção. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A Experiência do Cinema**. Col. Arte e Cultura, v.5. Rio de Janeiro: Ed. Graal: Embrafilme, 1983.

_____. **The Photoplay: A Psychological Study**. Nova York: D. Appleton and Company, 1916.

MURRAY, Janet. **Hamlet on the Holodeck: the Future of Narrative in Cyberspace**. Cambridge: The MIT Press, 1999.

NETFLIX MEDIA CENTER. **Only on Netflix**, jan., 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2vkXI8n>. Acesso em: 04/02/2019

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

NOVAES, Adauto. (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Carol. Estagnação? Base de usuários da Netflix no Brasil cresce cada vez menos. **Exame online**. 17 jul. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2VqNspR>. Acesso em: 22/08/2019.

O'NEIL, Cathy. **Weapons of math destruction**. New York: Crown, 2016.

OGDEN, James R.; CRESCITELLI, Edson. **Comunicação integrada de marketing. Conceitos, técnicas e práticas**. São Paulo: Prentice Hall, 2007.

PALÁCIO, Fábio. Um libelo contra o determinismo tecnológico. **Revista Cult**, jun., 2019.

PARISER, Eli. **The Filter Bubble: What the Internet is Hiding from You**. Londres: Penguin Books, 2011.

PARK, Robert. A Cidade: sugestões para investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, O. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973, p. 26-67.

PARTRIDGE, Paul. **Did he do it?: Judging the suspect-protagonist in true crime documentaries**. Tese de Doutorado. Faculty of Wesleyan University. 2018.

PELLEGRINI, Tânia; JOHNSON, Randal; XAVIER, Ismail; GUIMARÃES, Hélio; AGUIAR, Flávio. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

PRZYBYLSKI, Andrew K. et al. Motivational, emotional, and behavioral correlates of fear of missing out. **Computers in Human Behavior**, v.29, n.4, p.1841-1848, 2013.

KENDALL, Kathleen. Beyond Grace. Ciminal Lunatic Woman. **Canadian Woman Studies les cahiers de la femme**, v.19, n.1-2, Canadá: Inanna Publications and Education Inc, 1999. Disponível em: <https://bit.ly/2vp8URt>. Acesso em: 05/05/2019.

PIENIZ, Mônica. Mediação estrutural da tecnicidade: o trânsito das audiências a partir do Twitter. **Matrizes**, v.9, n.1, jan.-jun. 2015.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias de Allan Poe**. São Paulo: Ediouro, 2003.

POSTER, Mark. **The Second Media Age**. Cambridge: Polity Press, 1995.

POSTMAN, Neil. The Humanism of Media Ecology. **Proceeding of the Media Ecology Association**, Nova York, 2000. Disponível em: <https://bit.ly/2T6JDOI>. Acesso em: 18/02/2018.

PUCCI, Renato Luiz. Séries de tribunal e aprendizado de argumentação persuasiva: efetividade interna e esboço de experimento. **Compós**, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2VyF1IS>. Acesso em: 31/07/2019.

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

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Lisboa: Papyrus, 2001.

_____. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. Em que tempo vivemos? **Revista Serrote**, São Paulo, n.16, p.203-222, mar., 2014.

_____. **O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RECUERO, Raquel. **Redes Sociais na internet**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

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

REUTERS. **Digital News Report**. Disponível em: <https://bit.ly/2TdQVFi>. Acesso em: 25/08/2018.

REZENDE, Claudia Barcellos. Mágoas de amizade: um ensaio em antropologia das emoções. **Mana**, v.8, n.2, p.69-89, 2002.

REZENDE, Claudia Barcellos; COELHO, Maria Cláudia. **Antropologia das emoções**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco Ribeiro. (Orgs.). **Televisão, história e gêneros**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

RIBEIRO, João Ubaldo. Por que não reescrevem tudo? **O Globo**, Rio de Janeiro, nov., 2010.

ROBERTS, Kevin; LAFLEY, A.G. **Lovemarks: the future beyond brands**. New York: Power House Books, 2005.

ROCHE, Sebastian. **Le sentiment d'insécurité**. Paris: Puf, 1993.

ROSA, Hartmut. **Social acceleration: A new theory of modernity**. Nova York: Columbia University Press, 2013.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, M. W. e GASKELL, G. (Orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2008.

ROSE, Frank. **The Art of Immersion: How the Digital Generation is Remaking Hollywood**. New York: W. W. Norton, 2012.

ROSENBERG, Charles B. 27 Years as a Television Legal Adviser and Counting... In: ASIMOW, Michael. **Lawyers in Your Living Room! Law on Television**. Chicago: American Bar Association: 2009.

SACCOMORI, Camila. **Práticas de binge-watching na era digital: novas experiências de consumo de seriados em maratonas no Netflix**. Dissertação de mestrado, PUCRS, Porto Alegre, 2016.

SACRAMENTO, Igor. Estudos televisivos em renovação. In: FREIRE FILHO, João. (Org.). **A TV em transição: tendências de programação televisiva no Brasil e no mundo**. Porto Alegre: Editora Sulinas, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. **Revista Famecos**, n.22, dez., 2003.

SANTOS, Alexandre Tadeu dos; PEREIRA, Sarah Emanuelle Marques. O uso do Spin-off e do Crossover como recurso narrativo na ficção seriada televisiva. **Intercom**, Joinville, set., 2018.

SARTRE, Jean-Paul. **Esboço para uma teoria das emoções**. Porto Alegre: L&PM, 2014 [1939].

SCOLARI, Carlos Alberto. Narrativas Transmídias: Consumidores implícitos, mundos narrativos e branding na produção da mídia contemporânea. **Dossiê Comunicação, tecnologia e sociedade**, v.1, n.3, 2015.

SÊGA, Christina Pedrazza. **Sociedade e Interação: um estudo das diferentes formas de interagir**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

SELLA, Marshall. The Remote Controllers. **New York Times**, out., 2002.

SEYEDIAN, Michael. Free Steven Avery. **Change**. Disponível em: <https://bit.ly/2Tjhpls>. Acesso em: jun., 2018.

SENSACINE. **Rod Blackhurst, Brian McGinn Interview: Amanda Knox**, set., 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2T4xzUo>. Acesso em: 02/05/2019.

SHIFMAN, L. **Memes in digital culture**. Cambridge: Mit Press, 2014.

SICILIANO, Tatiana Oliveira. **O Rio de Janeiro de Arthur Azevedo: cena de um teatro urbano**. Rio de Janeiro: Mauad e Faperj, 2014.

_____. Pintura e teatro: a pedagogia do olhar n' *O Tribofe* de Arthur Azevedo. **Sociologia & Antropologia**, v.4, jan./jun., 2014.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Compós**, Bahia, jun., 2013.

_____. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galaxia**, São Paulo, v.14, n.27, jun., 2014, p.241-252. Disponível em: <https://bit.ly/2T1yOnc>. Acesso em 20/02/2019.

SILVA, Marcel; FONTENELE, M. 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: <https://bit.ly/2PsxZBI>. Acesso em: jun./2018.

SILVA, Victor Hugo. Netflix é quatro vezes maior que o Globo Play no Brasil. **Tecnoblog**, out., 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2T6nPsN>. Acesso em: 03/09/2019.

SILVERSTONE, Roger. **Television and everyday life**. London: Routledge, 2003.

SIMMEL, Georg. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983 [1911].

SMITH, Murray. **Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema**. Oxford: Clarendon Press, 1995.

SMITH, Murray. Gangsters, cannibals, aesthetes, or apparently perverse allegiances. In: PLANTINGA, Carl; SMITH, Greg M. (Eds.). **Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

SOLOMON, Robert C. **The passions: emotions and the meaning of life**. Indianápolis: Hackett Publishing, 1993.

TOMLINSON, John. **The culture of speed: the coming of immediacy**. Londres: Sage, 2007.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

THOMPSON, Ethan; MITTELL, Jason. **How to watch television**. Nova York: New York University Press, 2013.

TRILLING, Lionel. **Sinceridade e autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do Eu**. São Paulo: É Realizações, 2014.

TRYON, Chuck. **On-Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies**. Camden: Rutgers UP, Print, 2013.

VANDERBILT, Tom. The science behind the Netflix algorithms that decide what you'll watch next. **Wired Magazine**, jul., 2013. Disponível em: <https://bit.ly/399xe8w>. Acesso em: 02/09/2019.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. **Comunicação e Informação**, v.7, n.2, p. 180-187, jul./dez., 2004.

WAKKA, Wagner. Netflix bate marca de 137 milhões de assinantes e receita de US\$ 11,3 bi ao ano. **Canaltech**, out., 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2VtexIQ>. Acesso em: 03/09/2019.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEST, Kelly. Unsurprising: Netflix Survey Indicates People Like To Binge-Watch TV. **Cinema Blend**, 2013. Disponível: <https://bit.ly/3aaHxcs>. Acesso em: 02/09/2019.

WILLIAMS, Raymond. Literature and Sociology: in memory of Lucien Goldmann. **New Left Review**, v.1, n.67, p.3-18, mai./jun., 1971.

_____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

WOLFF, Michael. **Televisão é a nova televisão: o triunfo da velha mídia na era digital**. São Paulo: Globo, 2015.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

_____. **Internet, e depois? Uma teoria crítica das novas mídias**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

XUE, S. **Drama in the TV industry: a study of new entrants, new services, and new consolidations**. Seattle: University of Washington, 2014.

Dicionários:

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, 3ª ed, totalmente revista e ampliada.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, 1ª ed.

POMBO, Rocha. **Dicionário de sinônimos da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011, 2ª ed.

Fontes primárias:

AGÊNCIA DE NOTÍCIA. Juiz manda soltar Brendan Dassey, retratado na série “Making a Murderer”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 nov., 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2wdHNZr>. Acesso em: jun./2018.

BRENTANO, L. 2011. Netflix chega ao Brasil por R\$ 15 ao mês. **G1**. São Paulo, set., 2016. Disponível em: <https://glo.bo/2vnYrFL>. Acesso em: 10/12/2018.

BRIGATTO, Gustavo. Concorrentes se preparam para desembarque da Netflix. **Valor**. São Paulo, 5 set., 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2wNjC4s>. Acesso em 4 nov. 2015.

CAMPBELL, A. Brendan Dassey’s Conviction Overturned After “Making a Murderer” Tells His Story. **The Huffington Post**. 12 ago., 2016. Disponível em: <https://bit.ly/394lBjj>. Acesso em: 02/05/2018.

CNN. **Amanda Knox: I am not a monster**. Nova York, 15 jun., 2019. Disponível em: <https://cnn.it/3ag5UWt>. Acesso em: 11/07/2019.

COLETTI, Caio. Criadoras de “Making a Murderer”: “Não importa se Steven é inocente ou não”. **Site Uol**. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2vacnmV>. Acesso em: 09/01/2020

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. **Justiça mandar soltar personagem de Making a Murderer, da Netflix, após dez anos**. Pernambuco, 14 nov. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2PwhwfT>. Acesso em: jun./2018.

ÉPOCA NEGÓCIOS. **Ex de Amanda Knox abre rede social para homenagear mortos**. São Paulo, 9 fev. 2016. Disponível em: <https://glo.bo/2vmUjWv>. Acesso em: 11/07/2019.

EXAME. Segundo dados, apenas 29% da população confia no Poder Judiciário: plataforma auxilia na busca de direito. **Revista Exame**, 03/01/2018. Disponível em: <https://bit.ly/2PvwxhX>. Acesso em: 22/09/2019.

G1. Suprema Corte da Itália critica falhas em caso contra Amanda Knox. **Portal G1**. São Paulo, 7 set., 2015. Disponível em: <https://glo.bo/2voFTtoO>. Acesso em: 11/07/2019.

GNT. **O Julgamento de Amanda Knox**. Rio de Janeiro, 06 dez., 2010. Disponível em: <https://glo.bo/386tfYS>. Acesso em: 11/07/2019.

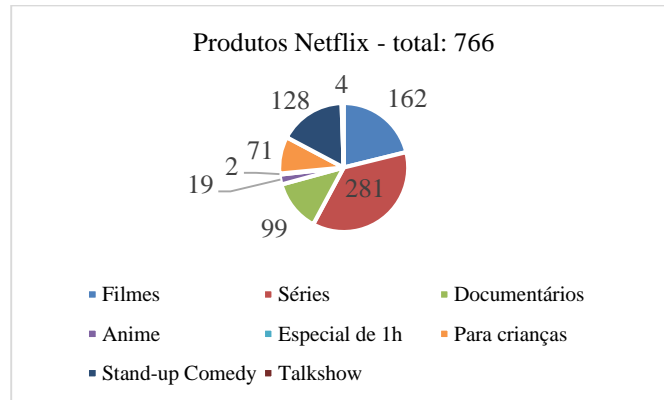
THE GUARDIAN. **Amanda Knox says media depicted her as man-eating murderer**. Londres, 15 jun., 2019. Disponível em: <https://bit.ly/386ugAc>. Acesso em: 11/07/2019.

THE GUARDIAN. **Man at Centre of Netflix's Making a Murderer Case Fails to Get New Trial**. Londres, 4 out., 2017. Disponível em: encurtador.com.br/qCNW4. Acesso em: jun./2018.

VEJA. **Amanda Knox volta à Itália “como uma mulher livre”**. São Paulo, 13 jun., 2019. Disponível em: encurtador.com.br/aruwP. Acesso em: 11/07/2019.

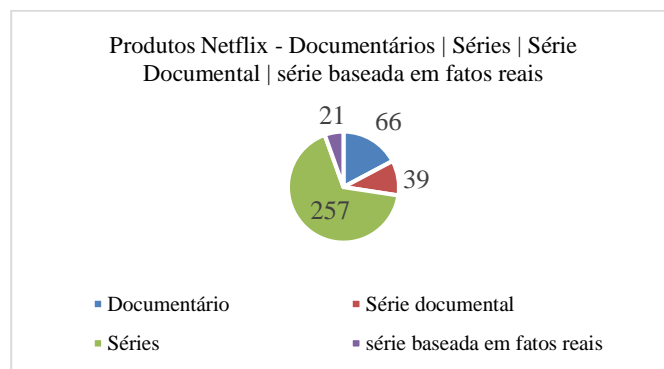
7. Anexos

Gráfico 1 – Produções originais Netflix separadas por gênero, de acordo com a classificação feita pela própria empresa



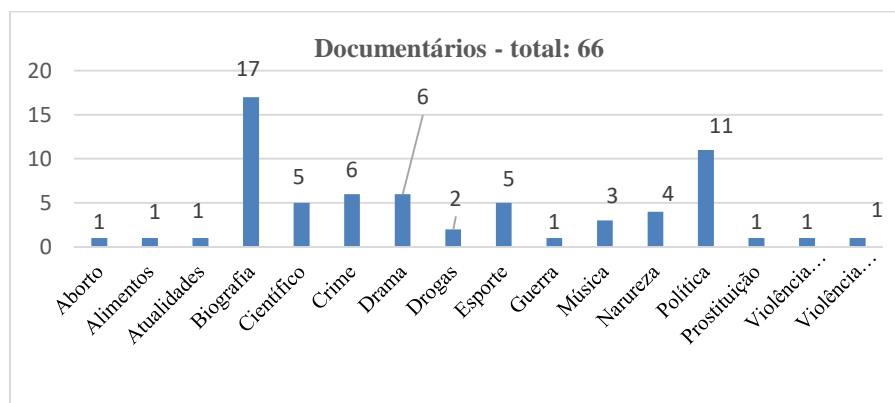
Fonte: Gráfico elaborado pela autora.

Gráfico 2 – Produções originais Netflix considerando os gêneros: documentário, séries, série documental e série baseada em fatos reais



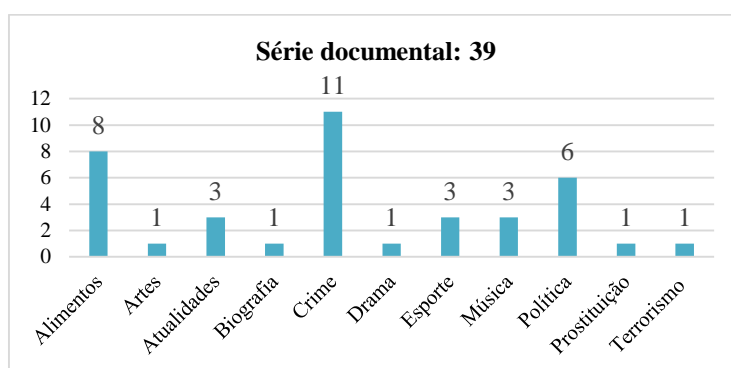
Fonte: Gráfico elaborado pela autora.

Gráfico 3 – Produções originais Netflix classificadas como documentários e divididas por temas



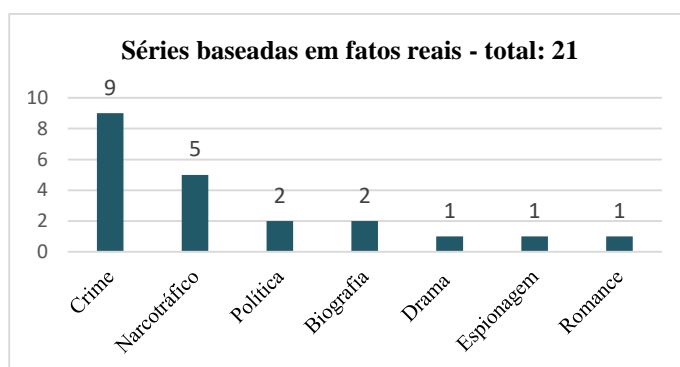
Fonte: Gráfico elaborado pela autora.

Gráfico 4 – Produções originais Netflix classificadas como série documental separadas por temas



Fonte: Gráfico elaborado pela autora.

Gráfico 5 – Produções originais Netflix classificadas como série baseada em fatos reais separadas por temas



Fonte: Gráfico elaborado pela autora.

Tabela 1 – Trechos de *Making a Murderer* utilizados para análise (unidades narrativas x emoções transmitidas).⁴³

<i>Making a Murderer</i>		
E/T	Síntese do trecho analisado	Expressão das emoções
2/1	Durante o julgamento, Steven chora no tribunal de justiça ao falar sobre sua família, como era o relacionamento deles, a rotina, e ao relatar suas preocupações em deixar seus pais sozinhos.	Tristeza
7/1	Durante uma das audiências no tribunal de justiça, o microfone é passado para Steven que afirma sua inocência e diz que todos sabem que ele é inocente, então, por conta disso, não teria motivos para depor. Ele faz essa declaração perante ao juiz.	Confiança (Esperança)
8/1	Steven conversa com a mãe pelo telefone, os dois riem da frase sem sentido que a mãe fala sobre o canal de televisão americano que aborda a situação de Steven. Depois, eles torcem para a decisão sair na próxima semana, pois, assim, segundo a mãe de Steven, o júri teria mais tempo para analisar todas as informações do caso e chegar a um veredicto positivo para Steven. Os dois se apegam a essa esperança, de que o tempo ajudará o júri na decisão a favor de Steven.	Esperança
8/1	“Se me declararem culpado, vai ser difícil. É duro pegar prisão perpétua por algo que eu não fiz. Por que fazer minha família passar por isso novamente? É mais fácil tomar outro rumo, eu tomar outra saída para acabar logo com isso”, diz Steven em tom de pesar ao telefone com a mãe.	Amargura, frustração, injustiça (Raiva)
8/1	Foco da câmera na expressão de tristeza/desolação e olhos marejados de Steven ao ouvir a sentença do júri, que o condena pela morte da fotógrafa Teresa Halbach.	Tristeza, desolação
10/1	“Depois que provar minha inocência, vou limpar meu nome, o de Brendan e de toda a família”, depoimento de Steven para a série documental Netflix. Na cena, o som é coberto por imagens da cadeia.	Esperança
10/1	“A gente sempre se decepciona com o sistema de justiça”, fala de Steven no presídio após saber que foi deixado sem advogado e após receber a notícia de que o Supremo Tribunal de Wisconsin recusou a revisão do caso.	Decepção (Tristeza)
10/1	Steven fala sobre o futuro ao lado da namorada, com quem ele pretende se casar, e ao lado dos pais: “Vou cuidar deles”, relata Steven no presídio.	Proteção (Amor)
1/2	Steven se emociona ao receber cartas de apoio e fala da felicidade e surpresa com a comoção dos telespectadores e de quantas vezes chorou ao ler as cartas. “Parece que o mundo todo torce por mim”.	Alegria
1/2	Steven fica arrasado ao ficar novamente sem advogados e decide fazer tudo sozinho.	Desamparo (Tristeza)
1/2	Ao ver a advogada Zellner, na televisão do presídio, ganhando casos que pareciam impossíveis e casos similares ao dele, Steven volta a ter esperanças e telefona para a advogada em busca da ajuda dela.	Esperança
2/2	Steven fica esperançoso com uma nova tecnologia mais desenvolvida que o polígrafo. A advogada Zellner explica que a máquina revela se a pessoa oculta ou não uma informação no cérebro, sendo por isso mais potente que o polígrafo. Steven brinca e fica bem-humorado ao passar no teste.	Alegria, esperança
2/2	Steven sofre com o término do noivado e fica decepcionado por ser deixado por alguém que o acalentava quando ele não via mais chances de liberdade.	Tristeza, decepção
2/2	Steven arruma uma nova namorada e volta a planejar o futuro.	Alegria, esperança
3/2	No presídio, Steven revela que teme perder os pais sem antes dar a eles a alegria de terem a família unida e feliz de novo.	Medo

⁴³ Na primeira coluna da tabela, é utilizado E/T para identificação do Episódio/Temporada relatado.

3/2	Steven chora ao saber que a mãe está doente e não foi visitá-lo no dia de seu aniversário.	Tristeza, desamparo
4/2	No dia do aniversário da mãe, Steven escreve cartão de aniversário para ela e recebe a visita dela na penitenciária para comemoração.	Alegria, cumplicidade
4/2	Steven fica chateado com os comentários maldosos da imprensa e das pessoas que torcem por ele sobre sua nova namorada.	Chateação, tristeza
4/2	Steven descobre que a nova namorada estava aproveitando da fama do caso para se promover, pois ao ligar para ela cai em um programa de televisão, o que o faz desconfiar que ela está ganhando dinheiro através do caso dele.	Decepção (Tristeza)
6/2	Preocupado com os pais, Steven pede para o irmão cuidar dos pais e dar remédios para eles. O irmão obedece e leva a mãe no médico para ela fazer os procedimentos médicos necessários.	Proteção, cuidado, amor
8/2	Steven recebe a visita dos pais em seu aniversário de 55 anos. Allan (pai de Steven) e Dolores (mãe de Steven) dirigem três horas para passar o aniversário com o filho.	Alegria, sentiu-se amado (Amor)
10/2	Steven acredita que ir novamente a julgamento será bom para ele, pois terá nova chance de liberdade.	Esperança
10/2	Steven e a irmã Barb brigam por telefone e ela confessa que o outro filho sabia que a fotógrafa Teresa Halbach (vítima) ia para o trailer de Steven (local onde a acusação diz que a vítima foi assassinada). A advogada de Steven culpa o sobrinho dele de envolvimento no crime.	Raiva por saber que sua família está envolvida, decepção, traição
10/2	Steven teme por seu futuro e liberdade, já que, segundo ele, a história se tornou famosa e o Estado não vai querer admitir publicamente que errou.	Medo, descrença
10/2	Steven espera por provas que o inocentem; assim como da primeira vez com o exame de DNA.	Resignação, esperança

Fonte: Tabela desenvolvida pela autora.

Tabela 2 – Trechos de *Amanda Knox* utilizados para análise (unidades narrativas x emoções transmitidas).⁴⁴

Amanda Knox		
Tempo	Síntese do trecho analisado	Emoções transmitidas
0:06	Amanda Knox fica animada ao saber que conseguiu a aprovação para estudar na Itália. Para ela, isso significa também uma certa independência dos pais.	Alegria, entusiasmo
0:07	Ao chegar em Perúgia, na Itália, Amanda grava vídeos animada com a colega de casa (Meredith Kercher). Nos vídeos, ambas estão se divertindo ao conhecer a cidade.	Alegria, amizade
0:09	Amanda fica encantada ao conhecer Raffaele Sollecito em um concerto de música clássica.	Paixão, encanto (Amor)
0:11	Amanda Knox e Raffaele Sollecito se abraçam e se beijam do lado de fora da casa, logo após a descoberta do assassinato de Meredith Kercher, ao mesmo tempo em que aguardam a perícia terminar a investigação e coleta de material da casa.	Indiferença ao caso
0:18	Para a câmera do documentário, Amanda Knox relata que ficou assustada com o caso, com medo que fosse com ela, e diz que o que fizeram com a colega foi brutal.	Medo, susto
0:19	Amanda relata o momento em que entrou na casa após o assassinato da colega de casa e quando percebe que não está sozinha e que há algo de errado na casa e, principalmente, no quarto da colega.	Medo
0:25	Amanda relata que ficou nervosa ao ver gaveta com facas.	Nervosa, medo
0:29	Amanda conta sobre o momento em que foi chamada para um interrogatório na delegacia e fica irritada com a interpretação dos policiais sobre a mensagem que encontraram no celular dela. Segundo ela, eles interpretaram de forma errada a mensagem que trocou com o dono do bar em que trabalhava.	Raiva, injustiça
0:30	Amanda anda sozinha e desprotegida até a casa de Raffaele após uma conversa tensa com os policiais.	Solidão
0:34	Imagens da sala da delegacia e sobre o som do áudio da conversa de Amanda com a mãe. A menina chora e conta para a mãe que está com medo do que pode acontecer com ela. Ela lembra de quando era criança e confessa que gostaria da mãe perto dela.	Medo, desamparo (solidão)
0:35	Amanda fica sabendo que o namorado a acusou de ter matado Meredith e a menina não entende o motivo de ter sido acusada por Raffaele.	Traição
0:58	No dia do julgamento, no tribunal de justiça, após ser condenada, Amanda fica triste e família chora.	Tristeza
1:01	Para o documentário da Netflix, Amanda confessa que, enquanto esteve presa (4 anos), pensou em suicídio na prisão e chora.	Desamparo, desesperança (Solidão e Tristeza)
1:15	Em novo julgamento, Amanda se alegra ao ouvir que será absolvida.	Alegria, alívio
1:17	Amanda se emociona ao falar da família e agradece a todos que acreditaram em sua inocência.	Gratidão

Fonte: Tabela desenvolvida pela autora.

⁴⁴ A primeira coluna representa o tempo de início do trecho analisado.

Tabela 3 – Trechos de *Alias Grace* utilizados para análise (unidades narrativas x emoções transmitidas).⁴⁵

<i>Alias Grace</i>		
E/T	Síntese do trecho analisado	Emoções transmitidas
1/1	Pessoas olham para Grace enquanto ela faz a limpeza da casa do Governador. Por ela ser acusada de assassinato, causa curiosidade nas visitas.	Desconforto
1/1	Grace sozinha na cela da prisão sussurra “assassina”, lembrando de cenas curtas do assassinato.	Solidão, desamparo
1/1	Grace entra em pânico ao passar por exames médicos/psicológicos em que precisam medir sua cabeça.	Medo, desespero
1/1	Grace lembra do castigo/penalidade na prisão ao ser colocada dentro de um caixão de madeira apenas com um buraco para respiração.	Medo, solidão
1/1	Ao encontrar com o médico que veio para ajudá-la a receber a absolvição, Grace come a maçã dada pelo médico, assim que se conhecem, mostrando sua confiança.	Confiança
1/1	Grace se irrita com as insinuações e tratamento dos guardas do presídio ao tirá-la da cela.	Raiva
1/1	Grace relata o sofrimento com a morte da mãe no navio durante o trajeto da Irlanda para o Canadá e teme por não ter conseguido liberar o espírito da mãe, pois acredita na superstição que lhe é contada ainda no navio, de que é preciso abrir a janela para o espírito sair e seguir seu destino.	Tristeza, culpa
1/1	Ao chegar no Canadá, Grace se vê sozinha com três irmãos mais novos e um pai que a maltrata e tenta abusar dela.	Medo, desamparo
2/1	Grace lembra das brincadeiras com Mary (sua única amiga, que a ensina o trabalho de doméstica), principalmente do jogo em que se casaria com alguém que começasse com a letra J.	Nostalgia (Alegria)
2/1	Grace e Mary trocam presentes significativos no natal.	Cumplicidade, amizade
2/1	Grace ajuda a encobrir a gravidez de Mary.	Cumplicidade, amizade
2/1	Com a morte de Mary (após o aborto), Grace fica arrasada e sozinha, já que perde sua única amiga.	Desamparo (Solidão)
2/1	Após a morte de Mary, Grace se lembra que novamente esqueceu de abrir a janela para o espírito ir embora.	Medo, culpa
3/1	Grace se surpreende com o novo patrão, novo local de trabalho e os outros empregados da casa, além da nova relação empregado x patrão.	Surpresa, espanto (Medo)
3/1	O menino Jamie Walsh (jovem filho de um fazendeiro vizinho que trabalha para o Sr. Kinnear) alegra Grace ao tocar flauta para ela.	Alegria
4/1	Grace é obrigada a matar uma galinha para o jantar que o patrão oferecerá para os amigos, mas a menina não consegue matar já que suas crenças não permitem. Ela chora sozinha ao se ver sem saída.	Tristeza
4/1	Grace se irrita com as ordens da governanta Nancy, manda ela mesma limpar o chão e leva um tapa na cara.	Rebeldia (Raiva)
4/1	Grace escuta os planos de James McDermott (empregado do Sr. Kinnear) para matar o patrão e a governanta e guarda para si.	Cumplicidade
4/1	No dia de seu aniversário, Grace passeia sozinha.	Solidão
4/1	Grace se anima ao receber a companhia de Jamie Walsh durante o passeio.	Alegria
4/1	Ao voltar para a casa do patrão, Grace é ofendida por ter tido a companhia de Jamie durante seu passeio. Ela descobre que estava sendo vigiada.	Decepção
4/1	Grace recebe a visita de Jeremiah e é convidada a sair da cidade com ele.	Alegria
4/1	Jeremiah diz que fugiria com Grace, mas não se casaria com ela.	Decepção (Tristeza)

⁴⁵ Na primeira coluna da tabela, é utilizado E/T para identificação do Episódio/Temporada relatado.

4/1	Grace se vê sozinha no quarto em noite com chuvas fortes e trovões.	Desamparo
4/1	Grace sozinha no quarto tem medo do futuro e, no presente, relata para o médico uma situação de sonambulismo.	Medo
5/1	Grace relata o momento em que viu Nancy morta e o medo que sentiu.	Medo
5/1	Grace seduz o médico/psicanalista e, em uma noite em que sonha com Grace, ele a confunde com a dona da hospedagem em que está alojado.	Sedução
5/1	Grace aceita ser hipnotizada por Jeremiah.	Confiança
5/1	Grace é surpreendida com o depoimento de Jamie contra ela no tribunal.	Traição, decepção (Tristeza)
5/1	James McDermott é bruto e violento com Grace durante a fuga.	Medo
6/1	O advogado conta para o médico que também se sentiu atraído por Grace.	Sedução
6/1	Grace parenta ser sincera e verdadeira e, mesmo treinando as expressões em frente ao espelho antes de encontrar com o médico, ela deixa escapar algum sinal que, ao mesmo tempo que faz o médico acreditar nela, o faz também duvidar.	Sedução
6/1	Grace mostra que cortaram o cabelo dela como forma de punição.	Raiva, injustiça
6/1	Grace revela que teve medo ao entrar em desespero pela vida despedaçada.	Desalento (Tristeza)
6/1	Grace recebe o perdão da justiça e é liberada do presídio.	Alegria
6/1	Jamie Walsh é quem espera por Grace e a pede em casamento.	Surpresa (Medo e Alegria)
6/1	Grace relata que ao invés de despertar medo e horror ao ser considerada assassina, agora será vista como vítima e injustiçada pela sociedade.	Conforto

Fonte: Tabela desenvolvida pela autora.