

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL STRICTO  
SENSU**

**CAMILA PRADO FURUZAWA**

**COMUNICAÇÃO E INDÚSTRIA AUDIOVISUAL:  
CRIME, COMPENSAÇÃO SIMBÓLICA E OUTRAS QUESTÕES SOBRE AS  
SÉRIES POLICIAIS TELEVISIVAS**

Porto Alegre  
2014

CAMILA PRADO FURUZAWA

COMUNICAÇÃO E INDÚSTRIA AUDIOVISUAL:  
CRIME, COMPENSAÇÃO SIMBÓLICA E OUTRAS QUESTÕES SOBRE AS  
SÉRIES POLICIAIS TELEVISIVAS

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva

Porto Alegre  
2014

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

F992 Furuzawa, Camila Prado

Comunicação e indústria audiovisual : crime, compensação simbólica e outras questões sobre as séries policiais televisivas / Camila Prado Furuzawa – 2014.

153 fls.

Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul / Faculdade de Comunicação Social / Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Porto Alegre, 2014.

Orientador: Profº Dr João Guilherme Barone Reis e Silva

1. Comunicação em massa. 2. Séries televisivas. 3. Séries policiais. I. Silva, João Guilherme Barone Reis e. II. Título.

CDD 791.457

CAMILA PRADO FURUZAWA

COMUNICAÇÃO E INDÚSTRIA AUDIOVISUAL:  
CRIME, COMPENSAÇÃO SIMBÓLICA E OUTRAS QUESTÕES SOBRE AS  
SÉRIES POLICIAIS TELEVISIVAS

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Orientador: Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva – PUCRS

---

Prof. Dr. Roberto Tietzmann - PUCRS

---

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini - UFRGS

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao professor João Guilherme Barone Reis e Silva o estímulo, a atenção e também as indicações e os apontamentos.

Agradeço ao José Félix Ladeira Rodrigues a valiosa revisão e o apoio incondicional.

Agradeço à Aline Talavera e à Patrícia Cristina Barbosa do Prado o apoio amigo e paciente.

Agradeço à Vanessa Amália Dalpizol Valiati que me ajudou muito no início da minha mudança para Porto Alegre.

Agradeço à Jenara Miranda Lopes que me recebeu em sua casa durante um ano.

Agradeço aos professores e aos colegas do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação Social que colaboraram com sugestões e informações.

Muito obrigada!

O que é um justo? É alguém que põe sua força a serviço do direito, e dos direitos, e que, decretando nele a igualdade de todo homem com todo outro, apesar das desigualdades de fato ou de talentos, que são inúmeras, instaura uma ordem que não existe, mas sem a qual nenhuma ordem jamais poderia fazer. (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 94-95)

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo pesquisar as séries de ficção policiais contemporâneas, sobretudo as séries de origem norte-americana, com o intuito de analisar e verificar como este produto audiovisual, que apresenta em seu conteúdo assuntos que perpassam pelo entendimento de justiça, entre outros temas que concernem à sociedade, se adequa a um interesse comercial da televisão. Para tanto, realiza-se neste trabalho um levantamento das origens do gênero policial na literatura, no cinema e na televisão, na qual se destacam as principais características do gênero em cada meio. Este histórico possibilita ver como a televisão se apropriou desse gênero. Após esta exposição teórica, realiza-se um mapeamento das séries do gênero policial disponíveis na televisão brasileira (aberta e codificada) para compreender como as séries policiais são colocadas na programação dos canais e, finalmente, uma análise da narrativa policial e suas particularidades, por meio de um aprofundamento dos temas abordados nas séries e correlacionando os aspectos mercadológicos e sociológicos deste gênero seriado.

Palavras-chave: Ficção seriada. Gênero policial. Séries policiais televisivas.

## **ABSTRACT**

This dissertation aims contemporary TV crime drama series, specially the ones with origin in USA, in order to analyze and verify how this audiovisual product, that presents its content in matters that underlie the understanding of justice, among other topics that concern society, fits a commercial interest television. To do so, this work searches into the very origins of the detective genre in literature, film and television, highlighting its main characteristics. This research is important, because it enables to see how television has appropriated this genre. After this theoretical exploration, it will be produced a complete mapping of which TV crime dramas are available in brazilian TV (broadcast and cable/satellite) to understand how the police series are placed in the channel programming, and finally an analysis of police narrative and its features, exploring the topics covered in the series and correlating marketing and sociological aspects of this genre.

Keywords: Fictional series. Police genre. TV crime drama.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Dra. Watson, personagem da série <i>Elementary</i> .....	22
Figura 2 - Castle e <i>Pacto Sinistro</i> .....	40
Figura 3 - D. B. Russell, personagem da série <i>CSI: Crime Scene Investigation</i> .....	67
Figura 4 - Kate Beckett e Richard Castle .....	70
Figura 5 – Jane mostra a cova ao suspeito.....	107
Figura 6 – Nick Stokes de CSI libertando as formigas .....	124
Figura 7 – Imagem do quadro dos terroristas mais procurados da série <i>NCIS</i> .....	127
Figura 8 – Foto de Bin Laden sendo substituída. ....	128

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Esquematização dos arqui gêneros duplicada .....	64
---	----

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Exibição de CSI/.....	68
Tabela 2 – Séries da AXN.....	69
Tabela 3 – Séries do canal Sony.....	69
Tabela 4– Séries do canal Sony Spin.....	71
Tabela 5 - Séries do canal Warner.....	71
Tabela 6 - Séries do canal Universal.....	73
Tabela 7 – Séries do canal FX.....	73
Tabela 8 – Séries do canal Fox.....	74
Tabela 9 – Séries do canal Space.....	74
Tabela 10 – Séries do canal Studio Universal.....	75
Tabela 11 – Séries do canal A&E.....	75
Tabela 12 – Quantidade de séries por canal.....	76
Tabela 13 – Séries da Rede Globo.....	77
Tabela 14 – Séries do SBT.....	78
Tabela 15 – Séries da Rede Record.....	78
Tabela 16 – Comparação de Períodos.....	79

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
1.1	ESTRATÉGIAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS .....	16
<b>2</b>	<b>AS ORIGENS DO GÊNERO POLICIAL</b> .....	20
2.1	O GÊNERO POLICIAL NA LITERATURA.....	20
2.2	GÊNERO POLICIAL NO CINEMA.....	31
2.3	O SURGIMENTO DAS SÉRIES E A APROPRIAÇÃO DO GÊNERO POLICIAL PELA TELEVISÃO .....	42
<b>3</b>	<b>PANORAMA DA EXIBIÇÃO DAS SÉRIES POLICIAIS NOS SISTEMAS DE TELEVISÃO DO BRASIL</b> .....	55
3.1	TELEVISÃO, GÊNEROS E INDÚSTRIA AUDIOVISUAL .....	55
<b>3.1.1</b>	<b>Programação</b> .....	<b>58</b>
<b>3.1.2</b>	<b>Gêneros na televisão</b> .....	<b>61</b>
3.2	MAPEAMENTO DOS CANAIS .....	65
<b>3.2.1</b>	<b>Canais da televisão por assinatura</b> .....	<b>66</b>
<b>3.2.2</b>	<b>Canais da televisão aberta</b> .....	<b>77</b>
3.3	CONSIDERAÇÕES SOBRE O MAPEAMENTO .....	80
<b>4</b>	<b>SÉRIES POLICIAIS: NARRATIVAS E CARACTERÍSTICAS</b> .....	88
4.1	AS NARRATIVAS DAS SÉRIES POLICIAIS .....	88
4.2	ELEMENTOS DAS SÉRIES POLICIAIS .....	95
<b>4.2.1</b>	<b>O realismo</b> .....	<b>95</b>
<b>4.2.2</b>	<b>O herói</b> .....	<b>99</b>
<b>4.2.3</b>	<b>O íntimo dos personagens</b> .....	<b>102</b>
<b>5</b>	<b>JUSTIÇA E COMPENSAÇÃO SIMBÓLICA</b> .....	105
5.1	JUSTIÇA E SÉRIES POLICIAIS.....	105
5.2	MEDO E VIOLÊNCIA NAS SÉRIES POLICIAIS .....	111
5.3	SÉRIES POLICIAIS: ESPAÇO DE REFLEXÃO SOBRE A SOCIEDADE .....	121

<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>132</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>138</b>
	<b>APÊNDICE A – LISTA DE CANAIS POR ASSINATURA DE SÉRIES E FILMES OFERECIDOS NO BRASIL (CONFORME INFORMAÇÕES DO SITE WWW.GM.COM.BR)</b> .....	<b>152</b>
	<b>APÊNDICE B – LISTA DE CANAIS ABERTOS ANALISADOS</b> .....	<b>153</b>

## 1 INTRODUÇÃO

As séries policiais televisivas podem ser consideradas um fenômeno mundial, especialmente as norte-americanas que gozam de bastante popularidade e prestígio. Jonathan Nichols-Pethick (2012) destaca que a série *Law & Order* (WOLF, 1990) foi vendida para 220 regiões e que o sucesso internacional do programa levou ao surgimento de versões da série ambientadas em outros países, como a França (*Paris Enquêtes Criminelles*), o Reino Unido (*Law & Order: UK*) e a Rússia (*Law & Order Special Victims Unit: Russia*).

As séries televisivas de todos os gêneros têm conquistado amplo espaço nas grades de programação. No início da década de 1990, afirmam Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2009) que os filmes representavam metade dos programas de maior audiência na televisão francesa. Todavia, assinalam os autores que em 2001 o número de filmes com grandes públicos já era escasso, sendo substituídos, principalmente, pelos seriados e telefilmes que em 2004 representavam 51 das 100 maiores audiências.

Em 2006, segundo Lipovetsky e Serroy (2009, p. 217): “[...] um episódio de *Prison Break* obteve a maior audiência do M6 em dois anos e a quarta maior audiência desse canal francês desde sua criação em 1987”. Os autores destacam ainda que o canal TF1 no mesmo ano suspendeu provisoriamente a consagrada exibição de um filme no domingo à noite pela série *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000), série policial sobre uma equipe de investigadores forenses treinados para resolver crimes através da análise de evidências.

Nichols-Pethick (2012) afirma que o gênero policial é um dos mais recorrentes do formato seriado, fazendo sucesso, possivelmente, porque a série policial em todas as suas manifestações incorporaria, mais do que qualquer outro gênero, inúmeras questões atuais relacionadas a temas políticos e sociais. Além disso, as séries policiais são estruturadas para um sistema comercial como a televisão que depende da repetição do produto e de uma temática que seja familiar ao telespectador.

A narrativa policial ou detetivesca surgiu na literatura, mas foi logo adaptada para a televisão. A primeira série policial foi *Dragnet* (WEBB, 1951) e seu sucesso foi tão grande que, segundo Jean-Pierre Esquenazi (2011), as duas primeiras séries

televisivas, *Dragnet* (WEBB, 1951) e *I Love Lucy* (CARROL et al., 1951), se tornaram referências para toda produção televisiva e não apenas para seus gêneros. Além disso, desde o seu surgimento, o gênero policial foi consagrado na televisão, sobretudo na televisão norte-americana. A quantidade de produções é tão grande que existem obras para catalogar as melhores séries policiais como propõe o livro *101 best TV crime series: bad guys, spies & private eyes* (2010), de Mark Timlin.

No Brasil, por outro lado, a realidade é distinta. Apesar das produções estrangeiras presentes, principalmente, nos canais da televisão por assinatura que dedicam a maior parte da sua programação para a exibição de séries norte-americanas, a televisão aberta não costuma exibir com frequência séries policiais importadas. Afirma Elisabeth Bastos Duarte (2012) que o tipo de ficção seriada predominante na televisão aberta é a telenovela, que há décadas continua sendo muito assistida, apesar das mudanças pelas quais o país passou ao longo deste tempo. Já no tocante às séries, ressalta a autora que é o gênero cômico que predomina na programação, existindo produções nacionais que são exibidas no horário nobre após as telenovelas. Percebe-se, a princípio, que as séries policiais não possuem tanto destaque na televisão aberta como outros produtos audiovisuais.

Porém, observa-se nos últimos anos que a Rede Globo e a Rede Record têm demonstrado maior interesse pelo gênero policial com produções próprias. Além disso, a Rede Record vem exibindo as séries da franquia *CSI* [*CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000), *CSI: Miami* (ZUIKER, 2002) e *CSI: NY* (ZUIKER, 2004)] desde 2010 durante o horário nobre de segunda a sexta-feira por volta das 21 horas, já tendo alcançado índices expressivos de audiência para o canal.

Luiza Lusvarghi (2012a) destaca que este aparecimento do gênero policial na televisão brasileira se intensificou a partir da década de 2000 com a produção e exibição das séries nacionais: *9mm São Paulo* (D'AVILA; CANNITO; AMORIM, 2009), *Mandrake* (FONSECA, J. H.; FONSECA, R.; 2005), *Força-Tarefa* (AQUINO; BONASSI, 2009), *A Lei e o Crime* (MORAES, 2009) e *Fora de Controle* (MORAES, 2012). Além das séries citadas pela autora também foi exibida na última década a

série *Na Forma da Lei* (CALMON, 2010). E há ainda a previsão de novas exhibições<sup>1</sup> e produções<sup>2</sup> do gênero para 2014.

Antes de *Força-Tarefa* (AQUINO; BONASSI, 2009), que foi exibida de 2009 a 2011, a última série do gênero policial produzida e exibida pela Rede Globo foi *A Justiceira* (CALMON, 1997), conforme informações publicadas no site<sup>3</sup> do canal, o que demonstra a falta de interesse pelo gênero por anos. Entretanto, conforme destacado na página online, *Força-Tarefa* (AQUINO; BONASSI, 2009) foi lançada em uma época em que a penetração de tramas policiais estava em alta junto aos telespectadores, fazendo referência direta ao filme *Tropa de Elite* (PADILHA, 2007).

O aparecimento destas séries policiais nacionais estimula a realização de uma pesquisa sobre quais são os motivos para uma maior oferta deste conteúdo televisivo no Brasil nos últimos anos, uma vez que este gênero tem conquistado espaço nas emissoras nacionais. Para tanto, é importante estabelecer um paralelo entre as motivações mercadológicas e sociológicas, verificando os interesses comerciais que este gênero pode suprir e também compreender o que ele pode revelar sobre algumas questões do convívio social, uma vez que nas séries policiais são abordados temas como medo, justiça, corrupção, criminalidade, violência, instituições governamentais, terrorismo, entre outros.

É possível identificar algumas problemáticas que orientaram esta pesquisa. Primeiramente, por que se quer que esta narrativa policial televisiva seja contada, ou seja, o que sustenta o interesse pela história policial? Quais conteúdos e temas estas séries policiais narram em seus episódios? Como este gênero está sendo oferecido nas grades de programação da televisão (aberta e codificada) no Brasil? Quais as razões do sucesso comercial deste produto na indústria audiovisual? Como essas histórias policiais ajudam a entender a sociedade, e fomentam debates sobre crimes, sobre a comunidade em que vivemos e nossas identidades como cidadãos?

Portanto, diante deste cenário, pretende-se neste estudo compreender como o gênero policial se insere na mídia televisiva, levando em conta não só os aspectos sociológicos do gênero, mas também os interesses da indústria audiovisual do

---

<sup>1</sup> Disponível em <<http://redeglobo.globo.com/series/vem-ai/a-teia/noticia/2013/04/teia-assista-uma-previa-da-nova-serie-policial-que-estreia-neste-ano.html>> - Acesso em 28/11/2013.

<sup>2</sup> Disponível em <<http://natelinha.ne10.uol.com.br/noticias/2013/11/13/nova-temporada-de-a-lei-e-o-crime-abordara-o-pcc-entenda-68089.php>> - Acesso em 28/11/2013.

<sup>3</sup> Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/forca-tarefa/curiosidades.htm>> - Acesso em 13/07/2013.

Brasil. O objetivo geral da pesquisa é verificar sob quais circunstâncias as séries policiais circulam nas operações de televisão deste país.

Assim, para discorrer com propriedade sobre o gênero policial na televisão e suas implicações sociais, esta dissertação aborda no capítulo introdutório o surgimento do gênero policial na literatura e no cinema, destacando os meios que foram fontes de inspiração para a televisão e que também deram formato às primeiras séries policiais, identificando quais elementos do gênero foram adaptados para a ficção televisiva. A intenção é realizar um breve histórico do gênero contextualizando-o e demonstrando suas modificações ao longo do tempo.

Após este levantamento sobre as origens do gênero, o capítulo seguinte analisa como as emissoras planejam a exibição dos seus conteúdos e apresenta um panorama geral destas séries policiais nas grades televisivas brasileiras, mapeando e analisando a oferta disponível para o telespectador, como são exibidas nos canais, frequência, horários e continuidade, abrangendo tanto os canais da televisão aberta como os canais da televisão por assinatura.

Os últimos capítulos procuram verificar como é construída a narrativa policiaesca, quais são seus elementos constitutivos e como esta narrativa se relaciona com temáticas correlatas à investigação de um crime. Nota-se que a resolução de crimes é o objetivo principal deste gênero, variando quem cometeu o crime e como ele é solucionado. Dificilmente o criminoso não é capturado, possivelmente porque este é um dos motivos que ensejam o interesse do público pelas séries, interesse análogo ao que possivelmente alavancou o sucesso dos romances policiais entre o final do século XIX e começo do XX. Logo, um questionamento relevante seria sobre a forma como a justiça é idealizada nas séries policiais, o que nos leva ao cerne da conjectura sobre a existência de uma possível compensação simbólica presente na construção e na leitura de uma série policial, que remete a questão do realismo das ficções seriadas.

Então, uma análise da estrutura das séries policiais é necessária para compreender os elementos que compõe este produto de ficção, sendo importante a observação da abordagem dos temas sociais e a ideia de justiça nos episódios das séries por meio do aprofundamento no objeto de estudo com a análise do texto audiovisual de séries policiais atuais com os ensinamentos apreendidos por Nichols-Pethick (2012) que considera que as séries policiais proporcionam uma arena ou um

fórum cultural para a discussão sobre o crime, a comunidade e o cidadão. Além disso, o produto audiovisual é analisado para verificar como o crime e as temáticas correlatas são abordadas pelos produtores, sopesando os possíveis valores que as séries visam transmitir ao público.

Portanto, os esclarecimentos deste trabalho são realizados por meio de duas investigações: um mapeamento que situa este produto audiovisual na televisão, procurando entender o seu papel e a sua presença nas grades de programação e uma análise das séries policiais, identificando como são abordados os temas correlatos ao crime e à justiça e o que este gênero pode comunicar sobre a sociedade contemporânea.

### **1.1 ESTRATÉGIAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS**

É fundamental esclarecer as estratégias teórico-metodológicas adotadas nesta pesquisa para sua melhor compreensão. Entende-se que uma análise do produto audiovisual deve ser contextualizada, portanto é apresentado um breve histórico do surgimento do gênero policial até sua apropriação pela mídia televisiva, mapeando a presença deste produto na televisão brasileira e finalmente analisando as relações que esta narrativa audiovisual possui com a sociedade. Neste sentido, François Jost (2012b) assinala que para entender o funcionamento de um processo comunicacional é “[...] necessário levar em conta o seu contexto em sentido amplo e as contribuições advindas da história e das condições sócio-econômicas de sua produção” (2012b, p. 36).

Ora, se a análise dos programas e da programação televisiva pressupõem que se leve em conta o contexto em seu sentido lato, parece-me que, para um justo retorno das coisas, o dever do teórico das mídias é articular sua significação com a sociedade em que elas se desenvolvem. [...] Não é suficiente apenas mostrar como se produz o sentido; é necessário também interrogar-se sobre o seu porquê. (JOST, 2012b, p. 37)

Jost (2012b) propõe que a análise de um produto televisivo não deve se restringir apenas à obra em si, mas buscar correlações entre o conteúdo televisivo e a sociedade, indagando, por exemplo, os motivos pelos quais alguns programas fazem sucesso e outros não. Em *Do que as séries americanas são sintoma* (2012), o autor busca respostas para o sucesso alcançado pelas séries norte-americanas. Por sucesso, ele refere-se àquelas séries com alta popularidade e não às séries

aclamadas pela crítica. Para Jost (2012a), as séries televisivas nos permitem uma compensação simbólica da realidade ao nos possibilitar “[...] uma consolação para a perda definitiva da transparência nas sociedades democráticas” (2012a, p. 69). Entretanto, o teórico assinala que este “sintoma”, mencionado no título, não é um sinal transparente, portanto é necessário o aprofundamento do objeto estudado para entender a que ele se refere.

Considerar os programas como sintomas, é, portanto, considerá-los ao mesmo tempo como signos de um objeto que eles não manifestam explicitamente, mas por meio de uma significação latente, e considerar em que medida eles dizem **alguma coisa** sobre um estado da sociedade, da política ou dos telespectadores, essa alguma coisa sendo, em alguns casos, um mau funcionamento, uma doença ou a parte sombria de nós mesmos. (2012b, p. 38)

Desta forma, esta pesquisa se baliza pelas teorias propostas por François Jost em suas obras: *Do que as séries são sintomas* (2012a), *Por uma semiologia das mídias* (2012b) e *Compreender a televisão* (2007), para tentar entender a presença das séries policiais na televisão procurando contextualizar este produto audiovisual na nossa realidade contemporânea e buscando descobrir se as séries policiais são sintomas de alguma coisa. Ao longo deste trabalho as estratégias metodológicas são descritas e aprofundadas, trazendo maior clareza sobre a abordagem teórico-metodológica escolhida.

Quanto aos referenciais bibliográficos, estes abordam tanto o gênero policial como as séries televisivas. O material que trata de ambas as temáticas é parco, tornando necessário um encadeamento entre os autores para integrar a dissertação. Além do autor François Jost, apoia este trabalho o teórico americano Jonathan Nichols-Pethick, que abordou a questão das séries policiais na sociedade contemporânea em seu recente livro *TV Cops: The Contemporary American Television Police Drama*, de 2012.

A obra de Nichols-Pethick (2012) desmistifica a ideia de que a televisão age como uma propagadora de ideologias e que seu público está à mercê do que ela transmite por não ser capaz de questionar o conteúdo da veiculação. O autor é um importante referencial teórico por abordar o gênero policial, especificamente, na ficção seriada e contribui com as estratégias metodológicas da pesquisa. O autor americano defende que as séries policiais são um espaço em que são discutidos temas que concernem à sociedade e aos cidadãos.

Já no tocante ao histórico do gênero em outros meios, as obras *Elementares: notas sobre a história da literatura policial* (2007) e *Segredos do Romance Policial* (2012), respectivamente, dos autores Mário Pontes e P. D. James são fundamentais para dar um panorama geral do gênero policial na literatura, uma vez que as histórias de detetives foram primeiramente idealizadas no meio impresso para depois serem levadas ao meio audiovisual. O que nos leva aos autores A. C. Gomes de Mattos e sua obra *O outro lado da noite: filme noir* (2001) e Fernando Mascarello que escreveu o capítulo *Film Noir* na obra *História do Cinema Mundial* (2011), irão nos contextualizar como o gênero policial foi apropriado pelo cinema.

Para nortear o mapeamento dos canais, a ferramenta de pesquisa escolhida foi baseada em parte da técnica metodológica usada por José Carlos Aronchi de Souza (2004) na sua obra *Gêneros e formatos na televisão brasileira*, que consiste em eleger uma semana da grade de programação da televisão brasileira que não esteja em um período atípico, como os especiais de Natal.

A programação está sempre sujeita à mudança, mas as alterações pontuais não servem como exemplo do que é exibido na televisão brasileira aberta. Mesmo a televisão codificada possui certo padrão de exibição, com trocas sazonais de séries inéditas e com reprises em outros horários de séries antigas ou séries cuja temporada já terminou. Segundo Souza (2004), as prováveis alterações de grade horária são orientadas para uma adaptação circunstancial, mas em geral é difícil uma reformulação total da programação de uma emissora que possa contrastar radicalmente com o que era exibido antes.

Os sites dos canais televisivos brasileiros também são fontes para indicar a penetração do gênero, uma vez que disponibilizam sua grade horária completa e a sua programação. Observa-se, contudo, que a escassez de material sobre o assunto justifica o acesso a sites de notícias sobre a programação da televisão brasileira. Por mais que se tenha procurado evitar o uso de referenciais da internet, informações recentes são difíceis de encontrar em outro meio de comunicação.

Além disso, outro autor que norteará o trabalho é Jean-Pierre Esquenazi com *As séries televisivas* (2011). Esquenazi, assim como Jost (2012a), possui uma obra que aborda as séries como um todo, fornecendo ensinamentos que podem ser aplicados ao gênero policial nas reflexões sobre as estruturas narrativas e a importância conferida ao realismo neste formato.

Importante ressaltar ainda que a análise dos conteúdos televisivos se concentra nas séries de origem norte-americana, isto porque, conforme dispõe Marcel Vieira Barreto Silva (2013), o epicentro da produção de séries é os Estados Unidos, que exporta seus produtos televisuais para outros países, assim como a fórmula narrativa das séries.

Também é necessário apontar o autor Cássio Scarling Carlos que aborda as séries televisivas e que adentra a questão do gênero policial em seu livro *Em tempo real: Lost, 24 Horas, Sex and The City e o Impacto das Novas Séries de TV* (2006). Carlos, Jost e Esquenazi oferecem o material para traçar o histórico do surgimento das séries televisivas, que contextualiza a migração do gênero policial para a televisão.

Por derradeiro, entende-se que os autores mencionados dão o norte para a elaboração deste estudo. Através deles e das demais obras e autores elencados nas referências bibliográficas, tem-se material suficiente para a elaboração da dissertação.

## 2 AS ORIGENS DO GÊNERO POLICIAL

### 2.1 O GÊNERO POLICIAL NA LITERATURA

O gênero policial é tão popular na televisão que muitas vezes esquece-se que ele a antecede. Muito antes do surgimento da televisão, no século XIX surgiram as primeiras narrativas detetivescas. Desta maneira, não é possível abordá-lo com propriedade em nenhum meio de comunicação sem voltar à sua origem, que é a literatura.

Antes mesmo do surgimento da televisão e do cinema, as duas máquinas narrativas mais pesadas em ação ao longo do século passado, a literatura já oferecia o esqueleto e o princípio central de funcionamento dos relatos em série. (CARLOS, 2006, p. 7-8)

As séries televisivas são herdeiras dos gêneros narrativos, especialmente, da ficção popular surgida no início do século XIX, afirma Jean-Pierre Esquenazi (2011), sendo seus produtores descendentes dos romancistas e dramaturgos. O romance policial em si teve seus precursores no final do século XVIII, segundo Mario Pontes (2007), foi neste século que ocorreram diversas ramificações do romance convencional. A imprensa desta época também publicava histórias reais de crimes que eram divulgadas serialmente nos jornais, entretanto, foi no século XIX que o gênero policial se consolidou.

Uma das explicações para o surgimento do gênero policial por volta dos séculos XVIII e XIX deve-se ao aparecimento de uma civilização urbana, afirma Boileau-Narcejac (1991). As cidades urbanas possuem um ar soturno e anônimo, que inspira medo e insegurança, tornando favorável o surgimento de narrativas que abordassem esse sentimento de intranquilidade que pairava nas novas formas de se viver em sociedade.

A autora inglesa P. D. James (2012) afirma que o primeiro romance policial foi *A Pedra da Lua*, escrito em 1868 por T. S. Eliot, pois ele possuía as principais características do gênero, como o destaque nas pistas concretas, transferência da suspeita de um personagem para o outro, criação de um detetive profissional e preocupação na descrição do ambiente. Enquanto que, para Mario Pontes (2007), o

marco definitivo da literatura seria o conto de Edgar Allan Poe, em 1841, *Os assassinatos da rua Morgue*.

Um autor não contradiz o outro. James (2012) se referia exclusivamente aos romances policiais, já Pontes (2007) referia-se a toda literatura policial, o que inclui os contos. Mas, a autora inglesa, de fato, credita a Poe o surgimento da compilação de recursos das histórias de detetive, que apesar de não ser um autor de romances policiais, escreveu contos que possuem vários elementos das histórias policiais.

Em “A carta roubada” (1844), temos um exemplo do autor do crime como o suspeito mais improvável, um recurso que viria a se tornar comum com Agatha Christie, correndo o risco de se tornar um clichê, de forma que os leitores cujo maior interesse na história era identificar corretamente o assassino só precisavam escolher o suspeito menos provável para assegurar de que estavam certos. (JAMES, 2012, p. 35)

Por outro lado, caso se queira fazer referências às histórias de detetive, é possível remontar a longínquas narrativas. Dispõe o autor Muniz Sodré (1978, p. 106) que é “[...] impossível traçar origens absolutamente precisas”. A própria história de Édipo é uma investigação para a resolução de um mistério. Todavia, resta claro que no século XIX já era possível falar em uma ficção genuinamente policial.

Pontes (2007) assinala que a literatura policial mudou pouco desde seu surgimento. Segundo o autor (2007, p. 20), “[...] a literatura policial passou apenas por mudanças de pequeno porte entre o final do século XIX – o primeiro de sua efetiva existência – e os dois decênios iniciais do século XX”. E foi entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, que surgiram as histórias de um dos detetives mais lembrados quando o assunto é desvelar mistérios: Sherlock Holmes. O famoso detetive britânico, segundo James (2012), apareceu pela primeira vez na obra *Um estudo em vermelho* de Arthur Conan Doyle, publicada em 1887.

Conan Doyle é um dos escritores mais populares do gênero policial, influenciado pelo próprio precursor do gênero, Edgar Allan Poe, destaca James (2012). Seu personagem Sherlock Holmes foi imortalizado em diversos filmes e séries, alguns mais fiéis que outros às suas histórias. *Elementary* (DOHERTY, 2012), por exemplo, série norte-americana exibida no canal CBS nos Estados Unidos e no Brasil pelo canal Universal Channel, é uma releitura moderna de Sherlock Homes. Na série, Dr. Watson não é mais um homem, mas sim uma mulher (Figura 1).

Ampliando a grande popularidade de que gozaram durante a vida do autor, as aventuras de Sherlock Holmes têm sido um tesouro para o rádio, a televisão e o cinema, e milhões de espectadores que se arrepiaram com *O cão dos Baskerville* nunca leram o romance. (JAMES, 2012, p. 36)

Figura 1 - Dra. Watson, personagem da série *Elementary*



Fonte: Universal Channel Brasil, 2013.

O personagem possui diversas características que o tornam popular - é um intelectual, que prefere recorrer à inteligência ao invés da força para resolver seus crimes, corajoso e também apaixonado pela justiça. Afirma James (2012) que esta característica marcante de Holmes vem do próprio Conan Doyle: “[...] ele era incansável em dedicar tempo, dinheiro e energia ao combater as injustiças, onde quer que elas surgissem” (JAMES, 2012, p. 37). Por sinal, a justiça, como valor moral e não como um conjunto de leis, será estendida também para inúmeros heróis de séries policiais.

Por outro lado, o mundo retratado por Conan Doyle em suas histórias é composto por nobres e burgueses, a alta classe inglesa da época. Segundo Pontes

(2007), os romances não contemplavam as pessoas do povo, que só apareciam para ilustrar papéis secundários. O autor postula que a razão por trás da literatura policial é o crime, sobretudo o homicídio, que pode ser cometido por indivíduos de qualquer classe social, mas, por um tempo considerável, apenas a elite e a burguesia eram retratadas neste mundo criminoso. De acordo com Pontes (2007), este fato não era aleatório: havia uma relação estreita com o próprio público-alvo desta literatura, ainda que houvesse interesse das classes mais baixas pelos livros de Conan Doyle.

As histórias consideradas com menos requinte eram publicadas em forma de folhetim nos jornais. Voltadas para um público de menor poder aquisitivo, elas não desfrutavam do mesmo prestígio que alguns autores. Uma prova disso é que foram criadas regras na Inglaterra e nos Estados Unidos para afastar autores pouco refinados. Afirma Pontes (2007) que dois clubes que determinavam como deveriam ser os romances policiais são destaques neste quesito: o *Detection Club* em Londres e outro em Nova York formado por S.S. Van Dine.

Preocupados em não se contaminar com os gostos da plebe, alguns dos mais proeminentes autores de ficção policial da Inglaterra e dos EUA chegaram ao ponto de criar regras estritas, rígidas, que eles mesmos deviam seguir em sua produção literária. (2007, p. 33)

As tentativas de estabelecer regras para determinar se um conto ou romance seria considerado ou não literatura policial eram bastante rígidas, mas que por sinal foram burladas até pelos próprios escritores que as determinavam. James (2012) menciona alguma dessas regras:

O criminoso deve ser mencionado na primeira parte da narrativa, mas não deve ser ninguém cujos pensamentos o leitor teve oportunidade de acompanhar. Nenhum agente sobrenatural é admitido. Não deve haver mais de um quarto ou passagem secretos. Nenhum veneno ainda desconhecido deve ser usado ou, de fato, qualquer aparelho que exija uma longa explicação científica. Nenhum chinês deve fazer parte da história. Nenhum acaso deve auxiliar o detetive, assim como ele não deve possuir uma intuição inexplicável. O próprio detetive não pode cometer o crime ou contar com qualquer pista que não tenha sido imediatamente apresentada ao leitor. O amigo bobo do detetive, o Watson, deve ser ligeiramente, mas não mais que ligeiramente, menos inteligente que o leitor médio e seus pensamentos não devem ser ocultados. E, por fim, irmãos gêmeos ou sócias em geral não devem aparecer, a menos que o leitor tenha sido devidamente preparado para eles. (2012, p. 54)

Seguir estas regras pode até ser um desafio para um escritor, evitando que ele recaia em recursos simplórios, por outro lado algumas delas soam despropositais e a delimitação também cerceia a criatividade do autor. De toda forma, a interpretação delas pode ser mais ampla ou mais restritiva. Além disso, destaca Pontes (2007) que existia pouca preocupação com a composição psicológica dos personagens, em prol da construção de uma narrativa que privilegiasse “enganar” o leitor sobre quem seria o assassino. A respeito dos escritores “clássicos” da literatura policial, afirma Pontes (2007, p. 32): “Deles é lícito dizer que eram psicólogos de terceira, mas primeiríssimos como construtores de enredo”.

Notadamente as classes mais baixas não conseguiam se identificar neste mundo retratado pelos romances policiais da elite, assinala Pontes (2007), pois seus cotidianos não se aproximavam nem um pouco daqueles esboçados pelas narrativas detetivescas, inverossímeis a seus olhos. Assim, destaca o autor, uma nova leva de escritores surgia em revistas dedicadas à ficção. Sem as amarras das regras estipuladas por alguns autores do gênero, muitos destes escritores estavam familiarizados com o mundo real do crime, como Dashiell Hammet, que havia sido detetive particular.

James (2012) diferencia o que ela denomina a escola de durões americanos (*hard-boiled*<sup>4</sup>) e os autores da Era Dourada. Segundo ela (2012, p. 76-77), “A história de detetive britânica preocupa-se em transformar a desordem em ordem, uma espécie de reconciliação e cura social [...]”, enquanto do outro lado do Atlântico, os autores esmiuçavam o submundo, abordando a corrupção e a máfia, muitas vezes agindo como críticos sociais.

Eu afirmaria que, com muito poucas exceções, são principalmente os escritores de histórias policiais modernas que passaram não apenas a proporcionar um mistério verossímil e empolgante, mas a examinar e criticar o mundo habitado por seus personagens. (JAMES, 2012, p. 24)

O comissário Maigret, herói de Georges Simenon, exemplifica bem este ponto. “Para Simenon não há indivíduos absolutamente bons nem completamente maus; há pessoas que, como quase todos nós, tentam equilibrar-se entre os extremos” (PONTES, 2007, p. 107). Seus assassinos não são indivíduos

---

<sup>4</sup> Termo usado para retratar os escritores americanos como Dashiell Hammet que prezam por um romance policial mais realista.

essencialmente maus, que já nasceram com uma má índole, pelo contrário, toda uma sequência de acontecimentos, situações e fatalidades levaram alguns indivíduos a cometer um crime.

Para Esquenazi (2011), as séries policiais são herdeiras das ficções populares que estavam ligadas ao surgimento de um público alfabetizado na Era Industrial e que se interessava cada vez mais por literatura e espetáculos. É nesta linha que Pontes (2007) destaca que a origem de autores mais realistas está relacionada com a consciência de que as mudanças no mundo do crime estão intimamente conectadas às mudanças ocorridas na sociedade. O mundo do crime deixava de ser asséptico.

Portanto, o interesse por histórias de detetive aumenta na medida em que o leitor se identifica com a situação. Se o ambiente não lhe parece de alguma forma familiar, não cativa sua atenção. “De todas as nossas formas culturais atuais, a ficção popular parece ser a que se mostrou mais apta a reagir às situações sociais, por vezes com uma prontidão incrível, como veremos” (ESQUENAZI, 2011, p. 79).

Ressalta Pontes (2007) que o mundo do crime na atualidade, ainda que quisesse o escritor, dificilmente seria restringido, já que o crime está em toda a parte e em todas as classes sociais. Estabelecendo um paralelo com as séries policiais, nelas a diversidade de histórias é imensa, apesar da restrição dada pela localidade como uma série que se passa em Nova York, com a instituição sendo a polícia de Nova York, a gama de situações diferentes que podem ocorrer em uma cidade desta amplitude é surpreendente.

Aliás, as grandes metrópoles sempre estiveram no imaginário dos escritores. “Uma função do cenário é acrescentar credibilidade à história e isso é especialmente importante na literatura do crime” (JAMES, 2012, p. 119). Portanto, o lugar precisa estar em sintonia com o crime cometido ou estar totalmente em dissonância, causando um estranhamento, colocando um crime onde supostamente não é esperado.

O gênero está sempre situado em função das circunstâncias econômicas, culturais e sociais, afirma Esquenazi (2011). Ainda assim, o gênero policial possui grande capacidade de adaptação, sendo que qualquer paisagem cultural é possível acolher a questão do bem e do mal, pois qualquer lugar está sujeito à existência de uma desavença que acaba em crime.

Entretanto, um dos mandamentos do *Detection Club* era de que o cenário para o romance policial deveria ser preferencialmente Londres, afirma Pontes (2007). Mas, Agatha Christie, autora inglesa que fazia parte do clube, usou como local de suas narrações várias cidades interioranas, demonstrando talvez a insensatez destas regras.

Agatha Christie é outra expoente do gênero, representante da Era Dourada. Seus detetives mais conhecidos são Poirot e Miss Marple, uma das poucas mulheres detetives da Era Dourada, como assinala James (2012). Agatha Christie não deixa ninguém fora de suspeita em suas histórias de detetive, diferente do que acontecia com alguns escritores que hesitavam em colocar determinados perfis como assassinos. Afirma James (2012) que, para ela, não há preferência para assassinos ou vítimas.

Nos romances da autora, sempre parte do pressuposto de que todos os suspeitos estão mentindo, devendo o detetive não desprezar qualquer pista, ainda que pareça irrelevante. A ficção de Agatha Christie, como destaca Pontes (2007), revela o senso de justiça inglês. Na Inglaterra a lei protege o acusado e a polícia deve provar a sua culpa. Portanto, o ato de confessar dos assassinos aparece como uma redenção. No Brasil, também há o *in dubio pro reo*, ou seja, existindo dúvida se o suspeito realmente cometeu o crime, ele é solto. Dessa maneira, a confissão é uma atenuante do crime, se o réu confessar espontaneamente, ele tem direito a uma diminuição da pena, o que demonstra a importância da confissão na narrativa, tanto que muitos episódios das séries policiais terminam com a confissão do criminoso.

Conforme já mencionado, um aspecto relevante na literatura da Agatha Christie é a opção por vilarejos em detrimento de uma cidade urbana. “Porque lá o crime não era uma instituição, mas apenas o fruto de paixões e situações individuais sempre fáceis de definir” (PONTES, 2007, p. 85). Em uma cidade pequena do interior, o crime pode ser uma exceção que após a descoberta do assassino trará novamente paz para o lugar.

O leitor típico de Agatha Christie talvez seja alguém que com ela se identifique no desejo de preservar, restaurar pelo menos no plano simbólico, um mundo em que até o crime era discreto e no qual a ordem sempre acabava por prevalecer. E a julgar pelo êxito comercial que seus livros continuam a alcançar, os leitores mais ansiosos por permanência do que por mudança ainda formam um respeitável contingente. (PONTES, 2007, p. 89)

Destaca-se ainda que nas primeiras literaturas de ficção policial, o detetive particular era o investigador do crime. Afirmar Álvaro Lins (1953) que uma predileção por amadores e detetives particulares estava relacionada ao fato do público não simpatizar com a polícia enquanto instituição. Já na maioria das séries policiais, o papel da instituição policial é absurdamente relevante, difícil não haver sua presença no enredo. Dispõe James (2012) que na Era Dourada dos romances policiais, que compreendeu aproximadamente as duas décadas entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, os detetives já tinham uma profissão e geralmente alguma ligação com a polícia.

O romance negro de Dashiell Hammett também influenciou essa mudança na figura do herói. Afirmar Pontes (2007) que os autores influenciados por Hammett dividiram-se em dois perfis: o policial honesto, dedicado e trabalhador ou mantiveram o detetive profissional, mas o dotou das características realistas do ofício duro e perigoso.

O que nos romances policiais é tão atraente que levou a existência da sua Era Dourada? James (2012) postula que eles são romances de escapismo. Não seríamos levados a ter pena da vítima, uma vez que algumas histórias preferem atrair o leitor por meio de um bom enigma a fazê-lo se identificar com a vítima. Da mesma forma a empatia pelos assassinos está fora de cogitação, bem como dar importância aos falsamente acusados. Pois, no final, tudo é ordenado e a justiça é feita.

Para Esquenazi (2011, p. 80), a narrativa policial é a “[...] articulação de duas histórias, a história da investigação e a história do crime”. Além disso, é necessário três tipos de personagens: o investigador, o criminoso e os representantes da sociedade. Parece algo simplório e muitos críticos afirmaram que o gênero estaria fadado ao seu esgotamento exatamente por sua estrutura. Já para Sodré (1978, p. 106), o romance policial tem como característica geral “[...] a superação metódica de um enigma ou a identificação de um fato ou pessoa misteriosos”.

Contudo, as histórias de detetive não só não se esgotaram como começaram a dar espaço maior para os romances, afirma James (2012). Os contos ainda eram escritos; todavia, os leitores estavam preferindo narrativas mais longas, com as tramas mais rebuscadas e personagens melhor trabalhados. É possível verificar uma tendência semelhante nas recentes séries policiais em que os personagens são

complexos e as histórias se desenvolvem por temporadas, exigindo dedicação do telespectador.

Afirma Pontes (2007) que a ficção policial não se esgotou, mas adaptou-se com o passar do tempo. Os detetives não são mais seres excepcionais com qualidades incomensuráveis e reputação ilibada, mas sim heróis comuns em busca da solução do crime. Diferente dos detetives da Era Dourada, que não poderiam demonstrar falhas de caráter e menos ainda ficarem inabilitados fisicamente no romance deixando que seus ajudantes assumissem a investigação enquanto ele se recuperava.

Uma questão bastante importante sobre a literatura policial que não podemos deixar de destacar é a ausência de unanimidade entre os críticos, afirma James (2012). Os principais argumentos relacionados à ética são: moralidade de direita, reforço dos privilégios dos mais ricos em relação aos mais pobres e uma forma de vingança da comunidade. Além disso, a ficção policial usaria um crime hediondo e sofrimento alheio para proporcionar diversão ao povo, explica James (2012). E pior, este tipo de literatura poderia incentivar criminosos reais a copiarem os métodos usados pelos assassinos fictícios.

Sodré (1978) assinala que por trás da literatura policial existe um motivo ideológico que seria demonstrar que todos estão sujeitos à lei e à ideologia penalista, pois ainda que o criminoso seja absurdamente hábil, há um representante do sistema judiciário que irá conseguir incriminá-lo. Não importando se o romance é de Agatha Christie ou Dashiell Hammett, a ideia geral seria sempre a mesma: demonstrar a estranheza do crime. O autor traça um paralelo entre o surgimento do romance policial e o fim das execuções públicas dos criminosos, que não mais produzia efeito no povo para dissuadi-lo de cometer crimes, dessa forma o romance policial apareceria como alternativa para realizar essa dissuasão.

Já Antonio Gramsci (1978) divide os romances policiais entre aqueles que possuem um viés artístico, como *Conde de Monte-Cristo* e *Os Miseráveis*, e os romances de aventura que são desprovidos dos ideais democráticos, retratando apenas a luta entre o aparato judiciário, calcado na lei escrita e a delinquência profissional.

Apesar das questões levantadas pelos críticos, James (2012) coloca que os romances policiais são lidos como entretenimento, buscando um alívio para os

problemas reais, sendo mais populares em momentos de inquietação social - não é por acaso que a Era Dourada ocorreu entre as duas guerras mundiais. Segundo Pontes (2007), a literatura policial reflete a insegurança das grandes cidades e a ansiedade do mundo das máquinas, um medo que surge das grandes mudanças que ocorrem ao redor dos indivíduos que se sentem impotentes.

Boileau-Narjcejac (1991) entende que os romances policiais até podem expressar o sentimento de uma época. “Otimista até a Segunda Guerra Mundial, releva, em seguida, um certo desassossego” (1991, p. 87), mas diz que o cerne do romance policial é a busca por tentar compreender aquilo que desconhecemos, aguçando a curiosidade, a sede do conhecimento.

O centro da história de detetive é um crime, geralmente o assassinato, e sua razão de ser, dirá James (2012, p. 155-156), é a busca pela verdade, ainda que ela seja amarga. A narrativa policial ainda “[...] se ocupa de grandes absolutos – morte, vingança, castigo -, mas ao fornecer pistas, faz uso, como instrumentos dessa justiça, dos artefatos e incidentes triviais da vida cotidiana”.

O gênero policial, calcado na literatura, tem como mote mais amplo a existência do crime de homicídio, em razão da sua gravidade e da óbvia comoção que surge quando se perde uma vida. Este crime é o preferido dos escritores. Nas séries policiais televisivas essa também é a regra. Poucas séries não se focam nos homicídios, é possível que um ou outro episódio esparsos aborde um roubo ou sequestro. Uma das poucas exceções é a série *White Collar* (EASTIN, 2009), que aborda crimes do colarinho branco e está na quinta temporada. Já a série *Common Law* (WIBBERLEY, C.; WIBBERLEY, M., 2012) que retratava a investigação de crimes contra o patrimônio, não foi renovada para uma segunda temporada.

Neste sentido também se posiciona Lins (1953) quando afirma que o núcleo do romance policial é o assassinato. Para o autor, o roubo não causa o interesse suficiente por parte dos leitores e a inclinação seria sempre para o lado do policial, exceto quando o roubo é retratado pela perspectiva do ladrão.

No romance escrito do ponto de vista do policial, o roubo como motivo do crime provoca um certo desequilíbrio ou desajustamento, retirando o duelo entre o criminoso e o detetive, daquele necessário plano de igualdade de condições, uma vez que, sendo o roubo antipático e incapaz de explicação grandiosa, toda a simpatia do leitor inclina-se para o lado da polícia, enquanto o criminoso fica inteiramente abandonado como um cão raivoso que se fosse perseguido a pedradas. (LINS, 1953, p. 19)

Décadas após o auge da literatura policial, pergunta-se o que mudou. James (2012) assinala que escritores da Era Dourada e de décadas posteriores não se preocupavam muito com a investigação forense, ou seja, não existia um comprometimento em retratar com fidelidade um laboratório criminal, os romancistas pouco se ocupavam disto. Segundo a autora, a descoberta do DNA foi uma das mais importantes para a investigação criminal e os escritores não poderiam deixar de incluir em suas ficções um dado que revolucionou o mundo do crime real.

Nota-se que esta investigação científica, pouco explorada na época do surgimento do gênero policial, tomou ares muito importantes nas séries televisivas. Não é por acaso que a série *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000) é a série mais popular do mundo e outras produções também usam de recursos tecnológicos para ajudar no desvelamento dos crimes.

As séries televisivas e o cinema inspiram-se nas histórias de detetive surgidas na literatura, algumas obras são baseadas integralmente em romances policiais e outras apenas se baseiam na ideia geral. Há até homenagens aos escritores, como na série *Castle* (MARLOWE, 2009) e *Bones* (HANSON, 2005), em que os protagonistas são romancistas do gênero policial que fazem consultoria para departamentos de polícia (respectivamente, para a Polícia de Nova York e para o FBI). Richard Castle acompanha as investigações para basear seus livros e também colabora com a polícia por meio da sua mente perspicaz de escritor policial. Já a protagonista de *Bones* (HANSON, 2005), Temperance Brennan é uma antropóloga forense que com sua equipe ajuda a solucionar crimes junto ao FBI quando os corpos das vítimas estão muito degradados.

Filmes e séries de televisão que, embora acompanhem em geral a forma clássica da história de detetive, combinam pistas e ação são os de procedimento policiais altamente bem-sucedidos. O serviço policial tem fornecido material para filmes e programas de televisão há décadas. (JAMES, 2012, p. 166)

Mas, se é possível notar o efeito da literatura no cinema e na televisão, o oposto é mais difícil de verificar, afirma James (2012). Segundo a autora, ainda há inúmeros romances policiais recentes mais preocupados com o realismo em suas obras, talvez herdeiros dos escritores como Dashiell Hammett, que teve seu romance *O Falcão Maltês* (1930) adaptado para o cinema, sendo reconhecido como o primeiro filme do gênero *noir*. Ainda assim, há obras policiais que surgiram em

decorrência do produto ficcional televisivo, os livros de Castle são exemplos. Algumas obras que o personagem escreveu na série também foram publicadas sob o seu pseudônimo.

Além de influenciar outras mídias, destaca Pontes (2007) que a literatura policial propiciou a existência de outro gênero, a história de espionagem, que pode ser entendida como uma ramificação da literatura policial. Afirma o autor que o romance de espionagem seria a internacionalização do romance policial, em que um crime não é cometido contra uma pessoa, mas contra um país.

Na televisão, há, por exemplo, a série *Covert Affairs* (CORMAN; ORD, 2010) que trata do dia a dia de uma agente da CIA, demonstrando suas incursões em outros países com o intuito de descobrir segredos de Estado. Afirma Sodré (1978, p. 117) que mesmo nas histórias de espião “[...] há um enigma ou uma identidade desconhecida, cuja detecção fictícia constitui a trama romanesca”.

Assim, a literatura formar  as bases para o gênero policial e de espionagem que será desenvolvido no cinema e na televisão. No entanto, como veremos, eles não se limitarão apenas a revisitar as estruturas da literatura. Por fim, valeremos da compreensão de Pontes (2007) sobre as histórias de detetive para classificar amplamente o gênero policial, do crime como  bvvia razão da literatura policial, que enseja seu desvendamento. Ainda que o autor do crime já seja conhecido,   necessário juntar provas para condená-lo, o que não torna a história menos interessante.

## 2.2 GÊNERO POLICIAL NO CINEMA

A literatura tem influenciado enormemente as histórias contadas no cinema. Assinala James (2012) que existem pessoas que conhecem o personagem Sherlock Holmes por meio do cinema e da televisão sem nunca ter lido uma obra de Conan Doyle, pois diversas adaptações são levadas para o cinema desde seus primórdios até a atualidade.

Segundo a pesquisadora brasileira Luiza Lusvarghi (2012a), os filmes sobre investigações policiais existem desde o começo do século XX: “*A Career of Crime* (Arthur Marvin, 1900) e *The adventures of Sherlock Holmes* (J. Stuart Blackton, 1905)

são alguns dos títulos que compõem a vasta filmografia do gênero" (2012, p. 115-116).

No Brasil, o gênero policial no cinema também está presente desde o início do século XX. Segundo Almeida (2010, p. 140): “Os *Estranguladores*, de Giuseppe Labanca e Antonio Leal, que estreou em 1908, pode ser considerado o filme pioneiro, já apresentando características de película policial”. Baseado em fatos reais, o filme conta o trágico assassinato de dois meninos por uma quadrilha de contrabandistas.

Além disso, durante as décadas de 1930 e 1940, eram muito populares os cinesseriados (séries produzidas para serem exibidas no cinema) do gênero *western*, que possui muitos elementos do gênero policial, mas ambientado nas áreas rurais. Podemos citar: *O Expresso do Oeste* (*The Lightning Express* - MACRAE, 1930), *O Tesouro do Passado* (*The Vanishing West* - THORPE, 1928), entre outros. O autor A. C. Gomes de Mattos (2013) elenca em sua página Histórias de Cinema<sup>5</sup> inúmeros seriados que foram exibidos no cinema e que eram levados a sério pela indústria cinematográfica.

José Carlos Arouchi de Souza (2004, p. 69) assinala que dentre “[...] todos os gêneros criados pelos americanos, nenhum teve declínio tão rápido quanto o *western*”. Isto porque, dirá o autor, sua narrativa é obsoleta, dando espaço para o gênero policial e as histórias de espião que podem ser melhor adaptadas para cenas urbanas e contemporâneas.

O livro *O Falcão Maltês* (1930) foi uma história de detetive escrita por Dashiell Hammett que, ao ser levada para o cinema por John Huston em 1941, inaugurou uma vertente importante do gênero policial no cinema com o filme *The Falcon Maltês* (No Brasil, o filme recebeu o nome de *A Relíquia Macabra*). Antonio Costa (2003) destaca que este filme é considerado um dos precursores dos filmes denominados *noir*. O escritor do livro ficou tão conhecido que foi convidado para virar roteirista em Hollywood, como conta James (2012).

De acordo com Costa (2003), *noir* é um gênero que abrange muitos outros gêneros como o policial, os filmes de gangster, as histórias de detetive e os *thrillers*. Isto porque todos eles têm em comum as diferentes perspectivas que um crime pode apresentar.

<sup>5</sup> Disponível em <<http://www.historiasdecinema.com/2013/09/seriados-mudos-americanos-europeus-no-brasil-ii/>> – Acesso em 28/11/2013.

Sob a etiqueta *noir* podem ser abrangidos vários gêneros, ou melhor, subgêneros: policiais, filmes de gângster, histórias de detetives, thrillers etc. Traço comum desses subgêneros é o pôr em cena, sob vários pontos de vista, atos criminosos e criar em torno do crime acentuado clima de suspense: sobre o sucesso da ação criminosa, sobre a descoberta do culpado, sobre a motivação do delito. (COSTA, 2003, p. 102)

Como postulam Laurent Jullier & Michel Marie (2009, p. 98): “Os gêneros, na verdade, funcionam como paradigma de expectativas, cujas cláusulas às vezes compreendem elementos de estilo e de técnica narrativa”. O gênero serve para dar uma orientação, antecipar ao público o que ele espera, mas não necessariamente tem que ser algo rígido, com características imutáveis. Portanto, para entender a apropriação do gênero policial pelo cinema, é necessário compreender o que são os filmes *noir* grandes expoentes dos dramas criminais e muito estudados pelos teóricos do cinema.

De todo modo, não é uma tarefa simples discorrer sobre um gênero, seja cinema, literatura ou televisão. A constituição e a classificação de um gênero pode inclusive ser uma ocorrência póstuma, aproximando obras com características similares. Edgar Allan Poe provavelmente não imaginava que seus contos seriam considerados as primeiras histórias de detetives. Mesmo os filmes *noir* foram assim denominados após sua exibição por teóricos franceses. Sobre esta questão, afirma Marco Antônio de Almeida:

Os gêneros ficcionais, tanto na literatura como no cinema, configuram um espaço relativamente aberto e flexível, onde muitas vezes as fronteiras não estão claramente delimitadas. Essas fronteiras são construídas e desconstruídas ao longo do tempo, através da criação de um *corpus* em permanente mutação, baseado no jogo de repetição e diferença. (ALMEIDA, 2007, p. 138)

Dessa forma, não é estranho que haja pesquisadores que refutam o termo *noir* como gênero. Afirma Fernando Mascarello (2011) que esta rejeição ocorre exatamente porque ele seria abrangente demais ao incluir diversos gêneros com particularidades distintas sob a sua égide. Nesta linha expõe Alexandre Rossato Augusti (2013, p.16): “Dentre as diversas classificações, teríamos *noir* como um gênero, um estilo, um ciclo, um movimento, uma estética, etc”. O próprio *noir* surge como uma possibilidade que transcende a questão do gênero.

O autor A. C. Gomes de Mattos (2001), distintamente de Costa, entende que o filme *noir* é um desvio ou uma evolução dentro do gênero drama criminal, ou seja, ele não inclui o gênero criminal, mas também não faz parte deste, é uma ramificação

do gênero criminal que ocorreu durante o período que abrange a Segunda Guerra Mundial e a década seguinte, levantando questões que envolvia a sociedade naquele período.

Nele se combinariam, basicamente, as formas da ficção criminal americana produzida por escritores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Cornell Woolrich e seus descendentes ou semelhantes literários, com um estilo visual inspirado nos filmes expressionistas alemães. (2001, p. 23)

Os filmes que não se enquadram na classificação proposta por Mattos (2001), mas possuem alguns dos elementos dos filmes *noir*, são, para o autor, filmes *noir* impuros, ou seja, os filmes que não estão no período destacado por Mattos, por mais que possuam todas as características identificadas em um filme *noir*, não são puros. Mascarello (2011) também afirma que os filmes *noir* não são um gênero, mas não os compreende como pertencentes a outro gênero, eles seriam um fenômeno, pois despertam uma fascinação enorme em um público, que se dedica a compreendê-lo e estudá-lo.

Entretanto, este trabalho não pretende esmiuçar as celeumas classificatórias dos filmes *noir*, mas sim discutir as inegáveis características das histórias de detetives que eles possuem, visto que eles bebem da fonte da literatura policial. Assim, esta pesquisa segue a classificação de Mattos (2001), entendendo os filmes *noir* como pertencentes, ainda com suas particularidades, ao gênero criminal ou policial, aqui tratados como sinônimos, mantendo a interpretação ampla de Mario Pontes (2007) para a literatura de que a estrutura básica da história de detetive é a existência de um crime, não importa se ela é investigada por um detetive particular ou por um policial.

O termo *noir* é uma criação francesa, afirma Mattos (2001), que surgiu inspirado na *Série Noire*, coleção francesa de romances policiais que possuíam a capa preta. Segundo o autor, entre os escritores desta coleção estavam Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, entre outros. Apesar do termo se referir à produção americana compreendida entre as décadas de 1940 e 1950, essa atribuição foi dada pelos críticos franceses. Segundo Mascarello (2011), o termo só foi posteriormente incorporado pelos americanos. Antes, eles eram comercializados como filmes que pertenciam ao gênero drama criminal, postula Mattos (2001).

Ainda de acordo com Mattos (2011), no livro *Panorama Du Film Noir Américan (1941-1953)*, os autores afirmaram que o fenômeno *noir* é como uma série que pode perdurar durante anos. Além disso, assinalam que a principal característica dos filmes *noir* é a existência de um crime, seguida por outras características como um relativismo moral dos personagens, a figura do anti-herói, a *femme fatale* e o tema da violência. E haveria ainda outro elemento que seria as contradições e confusões existentes nas histórias criando uma atmosfera de pesadelo.

Esse cinema é pautado pelo artificial, pois necessita de todo um aparato para traduzir a fragmentação desse homem, que tenta juntar os estilhaços do espelho, reconstruindo ou resgatando sua história, num mundo oco, sem consistência, sem memória, onde as verdades desabaram. (ORTEGOSA, 2010, p. 58)

Mascarello (2011) também destaca o crime como o tema central do filme *noir*, isto porque o crime criaria um campo simbólico para discutir as questões oriundas da segunda guerra, ou seja, uma sensação permanente de pessimismo em um ambiente sombrio.

A caracterização eticamente ambivalente da quase totalidade dos personagens *noir*, o tom pessimista e fatalista, e a atmosfera cruel, paranoica e claustrofóbica dos filmes, seriam todos manifestação desse esquema metafórico de representação do crime como espaço simbólico para a problematização do pós-guerra. (MASCARELLO, 2011, p. 181)

Este retrato de um crime surge da literatura que conforme já foi mencionado serve de inspiração e adaptação para os filmes *noir*. Foram as *pulp magazines* com suas histórias de detetive que inspiraram este desvio do gênero criminal. Assim como na literatura, havia diferenciações entre os romances policiais “limpos” e as histórias de detetives das revistas, sendo possível entender este contraste também no cinema, onde o gênero criminal pode estar mais alinhado aos romances policiais como os da Era Dourada, enquanto os detetives da escola *hard-boiled* inspiraram os filmes *noir*. Além disso, estes filmes também possuem uma influência cinematográfica, o expressionismo alemão.

Os filmes *noir* eram filmados em preto e branco, valorizando esse contraste de cor. Além disso, têm forte ligação com a cinematografia do expressionismo alemão, em que se recorriam à distorção do espaço cênico,

à performance, aos recursos da maquiagem – muitas vezes exagerada, se relacionada aos padrões normalmente considerados hoje – e da fotografia, por exemplo. (AUGUSTI, 2013, p. 17)

Este estilo expressionista ajuda a conferir o tom melancólico e pessimista que o filme *noir* pretende passar, uma vez que ele acaba retratando um período obscuro da História e revelando diversos sentimentos negativos dos indivíduos face aos horrores da guerra. Segundo Mattos (2001), vários aspectos da sociedade podem ter contribuído para a visão depressiva constante nos filmes *noir*, entre eles estariam: a desilusão e o descontentamento da população após o fim da Segunda Guerra Mundial, o medo e a insegurança em razão da Guerra Fria, a desconfiança dos homens com as mulheres que tiveram que ir trabalhar fora, a revelação pela mídia das atrocidades cometidas, entre outras questões.

Os crimes, conflitos sociais ou políticos, métodos policiais, esportes violentos, enfermidades, acidentes diversos, brutalidades nos contatos humanos do cotidiano compunham esse cenário real que o cinema *noir* soube tão bem representar. (AUGUSTI, 2013, p. 39)

Conforme mencionado, o filme *noir* tem o crime como elemento de destaque, que será investigado por um detetive, que diferentemente das obras clássicas da literatura policial, está envolvido de alguma forma com o crime, muitas vezes sendo suspeito de tê-lo cometido. A ambiguidade moral é presente no detetive do enredo como assinala Costa (2003). Os detetives não são confiáveis para a polícia, mas também não estão alinhados com os valores dos bandidos, vivem na linha tênue entre o certo e o errado.

O tema mais comum, diretamente oriundo da escola *hard-boiled*, é o do protagonista – ingênuo, ambicioso, amargurado ou obsessivo – envolvido em um crime pelas artimanhas de uma mulher corrompida, de quem o destino o aproximou. (MATTOS, 2001, p. 38)

Neste sentido, defende Marcia Ortigosa (2010) que o herói dos filmes *noir* é um homem sem referenciais, tentando recompor sua identidade. Destaca a autora (2010, p. 22) que “[...] na tentativa de recompor sua imagem encontra os estilhaços do espelho. A totalidade não se constrói. As imagens lhe escapam. Vive-se num universo fragmentado, que assinala a crise de representação”. O detetive do filme *noir* não é como Sherlock Holmes, distanciado dos crimes que investiga, frio e

calculista, pelo contrário, ele está no centro da trama, suscetível aos acontecimentos, como o encontro com a *femme fatale* que também é um ponto de desestrutura para o protagonista.

Entretanto, consideremos que no *noir* não temos mais a figura mítica do herói, mas sim a ideia de uma personagem masculina ambígua, falível e que por si só se torna vulnerável, não podendo ter sua falta de sorte atribuída somente à *femme fatale*. (AUGUSTI, 2013, p. 61)

A mulher fatal é outro elemento necessário para caracterizar um filme *noir*. Representada como sedutora e envolvente, capaz de tudo para conseguir o que quer, ela ludibria os homens que estão a sua volta. De acordo com Mattos (2001), as personagens femininas podem levar os homens à destruição moral e até à morte, embora, no final elas sempre sejam punidas pelo comportamento repudiável.

Esta mulher fatal representa a independência alcançada pela mulher no período pós-guerra, afirma Mascarello (2011), uma vez que com a guerra muitas delas tiveram que assumir posições na sociedade, como trabalhar fora, antes ocupadas apenas por homens. Assim, a *femme fatale* vem demonstrar a fragilidade em que a figura masculina se encontrava neste período.

Assim como na literatura, outro elemento destacado no filme *noir* é o espaço urbano, especificamente as grandes cidades americanas nos casos dos filmes *noir* puro, conforme classificação de Mattos (2001). A metrópole traz a sensação de solidão e medo para caracterizar ainda mais este sentimento de suspensão em que os personagens se encontram. A atmosfera das metrópoles são tensas e pesadas. “A grande cidade é um lugar inquietante, com seus becos e ruas escuras invadidas pela neblina ou molhadas pela chuva, onde a morte ou a violência podem irromper a cada instante” (MATTOS, 2001, p. 42).

Essa compreensão de um meio urbano que mais amedronta que acolhe é vista também nas palavras de Georg Simmel (1973) no começo do século XX ao destacar o caráter mercantil presente em uma metrópole que retira dos indivíduos sua subjetividade.

O indivíduo se tornou um mero elo em uma enorme organização de coisas e poderes que arrancam de suas mãos todo o progresso, espiritualidade e valores, para transformá-los de sua forma subjetiva na forma de uma vida puramente objetiva. (SIMMEL, 1973, p. 26)

Após a década de 1950, o filme *noir* entrou em declínio, segundo Mattos (2001), e um dos motivos seria o surgimento do filme a cores. Para o autor, o filme *noir* funciona melhor em preto e branco, as cores podem afastar a ideia de pessimismo. Além disso, o advento da televisão, as intenções comerciais dos estúdios com as superproduções e uma mudança social, já que o clima angustiante do pós-guerra já tinha se esvaído, afastaram o surgimento de novas produções.

A difusão em larga escala das pequenas telas, as competitivas produções de série A, mais espetaculares e menos comprometedoras ideologicamente, relegando conseqüentemente o cinema criminal à série B, tiveram efeito determinante. (AUGUSTI, 2013, p. 82)

No entanto, afirma Mattos (2001), na década de 1980 e 1990, novos filmes surgiram com elementos dos filmes *noir*, motivados, talvez por questões sociais que alarmavam o povo. “Decorrente dessa noção, geralmente se entende por *neonoir* os *remakes* que surgiram depois dessa época, servindo também para a atualização do gênero” (AUGUSTI, 2013, p. 16). Os elementos foram inclusive encontrados em produções diversas do cinema. “A influência da estética *noire* estendeu-se também para outros domínios criativos. Primeiramente, para as histórias em quadrinhos e programas de mistério no rádio e na televisão” (MATTOS, 2001, p. 49).

Assim, apesar das séries policiais contemporâneas em sua estrutura básica se assemelharem mais aos romances policiais da Era Dourada, é precoce dizer que elas não possuem elementos dos filmes *noir*. Sobretudo no que caracteriza seus protagonistas e até mesmo pela opção de cores escuras e sóbrias que predominam em algumas séries policiais.

Kate Beckett da série *Castle* (MARLOWE, 2009), apesar da aparência inabalável, é uma mulher fragmentada e abalada, que vive em busca de descobrir o assassino de sua mãe. Assim como Leroy Jethro Gibbs da série *NCIS* (BELLISARIO, 2003), homem de poucas palavras, que vive à sombra da morte de sua esposa e filha, buscando redenção na captura de criminosos. As duas séries abordam ao longo de suas temporadas os dramas vividos pelos personagens e como eles estão suscetíveis a ultrapassar a linha entre o certo e o errado em busca de justiça.

Menções e homenagens a filmes *noir* ocorrem com frequência na série *NCIS* (BELLISARIO, 2003) pelo personagem Anthony DiNozzo que é um cinéfilo. No 11º

episódio da oitava temporada, *Ships in the Night* (*Navios na noite*, tradução nossa), DiNozzo menciona o herói de Agatha Christie, Hercule Poirot, do filme *Murder on the Orient Express* - LUMET, 1974 e do livro *Murder on the Orient Express* – CHRISTIE, 1934: *Assassinato do Expresso Oriente*.

No 18º episódio da décima temporada, *Seek* (*Procura-se*, tradução nossa), o personagem imita o ator Humphrey Bogart que interpretou no cinema San Spade, protagonista do livro (1930) e do filme de Dashiell Hammet, *Relíquia Macabra* (*The Falcon Maltese* - HUSTON, 1941). E no mesmo episódio, DiNozzo faz referência a outro protagonista, Philip Marlowe de Raymond Chandler, também da escola *hard-boiled*.

Há também inspirações diretas nas histórias dos filmes *noir*, como acontece com o filme *Pacto Sinistro* (*Stranger on a Train*) de 1951, dirigido e produzido por Alfred Hitchcock. Nele o personagem Bruno Anthony propõe ao personagem Guy Haines que ele mate seu pai, enquanto Anthony matará a esposa de Haines. Um favorecendo o outro e encobrindo seus crimes.

Existem diversas séries que se inspiraram neste enredo para compor um de seus episódios. Uma delas é a própria série *Castle* (MARLOWE, 2009), anteriormente mencionada, que no segundo episódio da segunda temporada, denominado *The Double Down* (*Aposta dobrada*, tradução nossa), dois assassinatos sem nenhuma correlação a princípio são cometidos e os seus principais suspeitos possuem álibis para o horário do crime. No entanto, com o avançar da investigação, percebe-se que os criminosos combinaram os assassinatos para não levantar suspeita. Na conversa a seguir é revelado o momento em que eles descobrem os assassinos de seus casos.

Figura 2 - Castle e *Pacto Sinistro*



Fonte: MARLOWE, 2010.

- É que já vimos esses casos tantas vezes, que é difícil ver além. Certo, recomeçaremos com novos olhos. Vocês pegam nosso assassinato e nós pegamos o seu. [A personagem Kate Beckett reflete.]
- Certo. [Diz o detetive Javier Esposito.]
- Diga de novo. [Fala Richard Castle.]
- Vocês pegam nosso assassinato e nós pegamos o seu. [Beckett repete.]
- Poderia ser simples assim? Você pega o meu. Eu pegarei o seu. [Questiona Castle.]
- O que houve, Castle? [Pergunta Esposito.]
- Pacto Sinistro. [Responde Castle.], (MARLOWE, 2009, tradução nossa<sup>6</sup>)

Neste episódio fica clara a influência da história do filme *Pacto Sinistro* (HITCHCOCK, 1951) com menção direta no episódio ao filme e também ao livro. Na sequência do diálogo, os detetives investigam e descobrem que realmente houve um acordo para o cometimento dos crimes a exemplo da história de *Pacto Sinistro*.

Este mesmo tema será visto na série *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000) no segundo episódio da 12<sup>a</sup> temporada que se chama *Tell-Tale*

<sup>6</sup> Diálogo original

- It's just we've been over these cases so many times, it's hard to see straight anymore. Alright. We'll start over. Fresh eyes. You take our murder, we'll take yours.
- Alright.
- Whoa, whoa, whoa, whoa. Say that again.
- You take our murder, we'll take yours.
- Could it be that easy? You take mine, I'll take yours.
- What are you getting at, Castle?
- *Strangers on a Train*.

*Hearts* (*Corações Reveladores*, tradução nossa), o qual também faz uma homenagem ao conto policial homônimo de Edgar Allan Poe. Neste episódio, uma família inteira é morta e surgem três suspeitos que confessam o crime. Nenhuma das versões apresentadas pelos suspeitos confere com o que os peritos criminais analisaram, criando assim uma dúvida razoável que pode implicar na falta de evidências para formalizar uma acusação.

Todavia, o personagem D. B. Russell percebe que os três podem ter confabulado para cometer o crime, lembrando a ideia presente no filme *Pacto Sinistro* (HITCHCOCK, 1951), além de citar também o nome do filme no episódio. Dessa forma a investigação toma novos rumos e descobre-se que os três estranhos realmente se uniram para matar a família.

Por outro lado, na contemporaneidade, além da influência *noir* nos filmes e na televisão, a situação cultural da sociedade também fez surgir filmes com uma temática irmã ao gênero criminal: os filmes de tribunal. Essa relação muito próxima entre a investigação e o julgamento será tema de uma das séries policiais mais famosas: *Law & Order* (WOLF, 1990).

Segundo Lipovetsky e Serroy (2009), a nova situação político ideológica da era hipermoderna é a legitimação dos direitos humanos e é exatamente por este motivo que a justiça vira o ator central da vida pública. Dessa forma, não é de estranhar também a quantidade de filmes relacionados à justiça.

A multiplicação de filmes de tribunal, thrillers judiciários como *Tempo de Matar* [Joe Schumacher, 1996], o interesse para grandes causas a defender – o negro injustamente acusado por um sistema racista (Em nome da honra [Philip Noyce, 2007]), a jovem mulher atacando uma poderosa empresa que distribui água contaminada (Erin Brockovich, uma mulher de talento [Bruce Beresford, 2003]) ou mesmo os locatários notificados a abandonar o imóvel (Le Grand Appartement [Pascal Thomas, 2006]) – são inúmeros os filmes que falam da necessidade crescente de justiça (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p. 195-196).

Esta busca pela justiça surge como uma forma de conseguir assegurar os direitos individuais conquistados, especialmente após a Segunda Guerra Mundial com a promulgação da Declaração Universal dos Direitos Humanos, em 1948. Busca que começou de uma forma completamente distinta nos filmes *noir*, que apesar da aparência pessimista emanada destes filmes, traz um senso de justiça, ainda que não seja aquele visto nos filmes atuais.

Portanto, conclui-se que no cinema, o gênero policial não é tão bem delimitado quanto na literatura, que possui leves distinções. No cinema, é possível que o gênero receba várias denominações *noir*, criminal, filme de ação, neopolicial, filme de gangster e cada um desses gêneros pode ser enquadrado como subgênero um do outro, dependendo do autor que os analisar.

Contudo, percebe-se que apesar de no cinema os filmes que envolvem a solução de um crime estar mais diluídos e espaçados, possuindo denominações distintas, eles são permanentes, tendo seus momentos de destaque em algumas épocas, mas nunca sumindo completamente, o que demonstra a força desta temática na sociedade.

### 2.30 SURGIMENTO DAS SÉRIES E A APROPRIAÇÃO DO GÊNERO POLICIAL PELA TELEVISÃO

As séries surgiram no começo dos anos 1950 junto com a popularização da televisão. No entanto, o formato seriado tem suas origens nos folhetins, como afirma Carlos que “[...] a literatura já oferecia o esqueleto e o princípio central de funcionamento dos relatos em série.” (2006, p. 7). Este mesmo formato foi levado para o rádio e para o cinema, que também exibia séries muito populares na década de 1930 e 1940.

No caso do formato seriado produzido para a TV, é preciso saber que se trata de um derivado, como muito da programação que ocupou a tela da TV nos primeiros tempos. Ou seja, a TV aproveitou formatos preexistentes em outras mídias – como o rádio e o cinema, mas não só -, os reprocessou, desenvolveu algumas soluções específicas para esses híbridos e agora parece ter alcançado um ponto de maturação considerado ótimo. (CARLOS, 2006, p. 8)

A televisão também se apropriou dos gêneros já consolidados na literatura, ou seja, toda a constituição de uma série, seja no formato ou no gênero, remete a outros meios de comunicação. Segundo Esquenazi (2011), as séries nascem com os gêneros contemporâneos constituídos que são uma combinação de determinadas convenções culturais e de uma forma de narrativa mais geral que serão adaptadas ao contexto industrial e cultural televisivo. De acordo com Machado (1999, p. 153): “[...] foi a televisão, sem dúvida, que deu expressão audiovisual e forma significativa à serialização, antes praticada em outros meios de maneira apenas marginal”.

A série considerada a pioneira na consagração do formato é *I Love Lucy* (CARROL et al., 1951), *sitcom* protagonizada por Lucille Ball que estreou em 1951, uma transposição de uma série do rádio realizada pela mesma atriz. Na televisão, ao longo de várias temporadas, a *sitcom* trouxe inovações. De acordo com Carlos “[...] o que *I Love Lucy* (CARROL et al., 1951) inventa é uma nova forma narrativa ao incorporar uma dimensão até então ausente: o tempo” (2006, p. 15).

A gravidez da atriz foi incorporada na série demonstrando a evolução dos personagens no mesmo tempo que o do telespectador. Séries que duram mais de dez anos não poderiam deixar de incorporar em seu enredo o fato dos seus personagens estarem envelhecendo e foi esta iniciação que ocorreu com *I Love Lucy* (CARROL et al., 1951). Em séries com atores essa situação é inevitável, uma vez que é natural o passar do tempo, ficando irrealista a manutenção da idade, enquanto nitidamente se observa nos traços físicos as mudanças. Obviamente, em séries animadas isso pode não ocorrer, já que os seus personagens não estão à mercê do tempo se seus criadores assim optarem.

Assinala Carlos (2006) que foi esta evolução no tempo colocada na estrutura narrativa das séries que possibilitou o sucesso que elas alcançaram, porque não é simplesmente o tempo que passa, mas parte do pressuposto que os personagens têm que evoluir junto, seja em idade e/ou psicologicamente. Esta mudança psicológica nos personagens também é um diferencial que as séries possuem em relação ao cinema e à literatura.

Se *I Love Lucy* (CARROL et al., 1951) deu o pontapé inicial no surgimento das séries televisivas, *Dragnet* (WEBB, 1951), também de 1951, pode ser considerada a primeira série policial da televisão americana, inspirada nos filmes *noir*, que por sua vez foram inspirados nos policiais durões da literatura. Segundo Souza (2004, p. 69), “a fórmula dos seriados de faroeste veio do cinema e sua produção começou junto com a televisão americana”, logo, não seria diferente esta relação estreita com os filmes de temática policial.

O início do episódio começa com um crime e o episódio desenrola em uma investigação que culmina na prisão e/ou descobrimento do criminoso. De acordo com Esquenazi (2011), o criador de *Dragnet* (WEBB, 1951), Jack Webb (que também é escritor e ator da série), escrevia para o rádio, onde tinha um programa

que levava o mesmo nome. A série era inspirada nos diários de bordo da polícia de Los Angeles.

Os elementos característicos das séries policiais atuais já estavam presentes em *Dragnet* (WEBB, 1951), sua estrutura narrativa repetitiva com o mesmo ritmo e desenvolvimento e também com personagens cativantes que serviram de modelo para outras séries policiais.

*Dragnet* revelar-se-á um exemplo a seguir pelos futuros autores de policiais televisivos. Cada episódio começa com a descoberta de um crime ou de uma atividade criminosa, prossegue com o acompanhamento do trabalho de investigação e termina com a detenção ou morte dos criminosos. A narração é dividida segundo quatro atos impostos pelos três cortes publicitários. (ESQUENAZI, 2011, p. 91)

*Dragnet* (WEBB, 1951) tem como pano de fundo a cidade de Los Angeles. Segundo Esquenazi (2011), a história policial tem como uma de suas características o ambiente urbano que necessita do estabelecimento de uma ordem social, elemento presente nos filmes *noir* e também na literatura policial, o que justifica a preferência das séries policiais por grandes cidades. Nova York e Los Angeles despontam neste quesito exercendo fascínio e terror. Segundo o autor (2011, p. 81), a narrativa do crime “[...] pode encarnar-se na paisagem da fronteira do Oeste americano para constituir o *western* ou estabelecer-se no mundo urbano da industrialização para fundar o policial”.

Apesar da fórmula, não necessariamente as séries atuais mantêm sempre essa estrutura. *The Mentalist* (HELLER, 2008), por exemplo, não traz apenas grandes cidades como cenário, e não raro, as séries policiais apresentam em suas temporadas sequências em que não há o fechamento da trama em um único episódio e séries. Além disso, a série *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000) já apresentou um episódio na perspectiva do criminoso, por exemplo.

No episódio 14º da sexta temporada *Killer* (*Assassino*, tradução nossa), o público de antemão sabe quem cometeu o crime e acompanha sua tentativa de escapar da polícia, que no final resta infrutífera. Outros episódios também revelaram a não intencionalidade do cometimento do crime, o que geralmente leva o espectador à empatia com o acusado.

Os interesses pelas séries aumentaram nas décadas seguintes, isto porque, segundo Carlos (2006), a geração do *baby boom* dos anos 1950 alcançava a idade

adulta na década de 1970 e deixava de ver sua representação nas telas de cinema. Afirma o autor (2006, p. 24) que “não por acaso a mutação das séries rumo a temas adultos e a tratamentos mais complexos se dá por volta do mesmo período”.

As séries então se apropriam do recurso *cliffhanger*<sup>7</sup>, um mecanismo narrativo que deixa o final em aberto com um acontecimento excepcional. Afirma Carlos (2006) que os altos índices de audiência das novelas brasileiras se devem a este recurso. O *cliffhanger* será uma das principais armas para manter o espectador fiel à série. “[...] muito usado nos filmes B exibidos em capítulos e nos quadrinhos e nas novelas diárias” (CARLOS, 2006, p. 25). A série *Dallas*<sup>8</sup> (JACOBS, 1978), exibida de 1978 a 1991, foi uma das séries que se apropriou do *cliffhanger* e trouxe também o recurso surgido com *I Love Lucy* (CARROL et al., 1951), a evolução temporal, tornando-se uma referência na evolução histórica das séries norte-americanas.

A longa duração, com a possibilidade de se estender em várias temporadas, é que serve de princípio eficaz para a complexidade. Ela permite aos criadores de série ampliar o número de personagens, desenvolver suas personalidades, temperamentos e ações em um nível extremo de detalhe e, ao mesmo tempo, estabelecer inúmeros laços dramáticos entre eles. (CARLOS, 2006, p. 26)

Neste período, há a migração de muitos escritores para a televisão, pois nela é possível um acúmulo muito maior de informações sobre uma situação ou um personagem, o que não é possível no cinema pelo limite que a duração de um filme impõe, mas que é possível com a renovação de temporadas de uma série. “Com a porta aberta por *Dallas*, os anos 80 vão ficar marcados por uma profusão de novas séries, os chamados ‘dramas de qualidade’” (CARLOS, 2006, p. 26).

É diante deste cenário que surge *Hill Street Blues*<sup>9</sup> (BOCHCO, 1981) em 1981, uma série predominantemente policial, mas que incorpora elementos de outros gêneros, como o melodrama característico das telenovelas e um pouco dos elementos das comédias de situação.

Nela se misturavam humor e crítica social, dramas pessoais e intriga policial, um conjunto de mais de dez personagens, tudo descrito com uma imagem granulada mais comum em registros semi-improvisados de documentários. (CARLOS, 2006, p. 27)

<sup>7</sup> A tradução de *cliffhanger* no contexto de seriados é gancho.

<sup>8</sup> Apesar de *Dallas* não ser uma série policial é importante mencioná-la neste trabalho, pois ela representa um marco na evolução das séries televisivas, assim como *I Love Lucy*.

<sup>9</sup> No Brasil, a série ficou conhecida como *Chumbo Grosso*.

*Hill Street Blues* (BOCHCO, 1981), segundo Nichols-Pethick (2012), surge como uma das séries mais ousadas e desafiadoras da televisão norte-americana. Ainda com índices de audiência considerados baixos, ela foi renovada, pois o canal que a transmitia tinha pouco a perder ao tentar investir em um produto diferenciado e, ademais, a série foi aclamada pela crítica, recebendo 21 indicações ao Emmy, ressalta o autor norte-americano.

Esta série atraiu o público predominantemente adulto, órfão do cinema, que se ocupava, neste mesmo período, com produções voltadas para adolescentes, assinala Carlos (2006). Além disso, afirma o autor, as inovações de *Hill Street Blues* (BOCHCO, 1981) tiveram como um de seus efeitos a vinda de cineastas, na década de 1980, para a televisão trabalhando na criação e no desenvolvimento de produções para a TV. “[...] nomes como Steven Spielberg, Robert Altmann, Michael Mann e John Sayles, que haviam iniciado carreira na TV e depois migraram para o cinema, retornaram ao veículo, trazendo consigo um olhar carregado de desejo e originalidade” (2006, p. 31).

Carlos (2006) ainda aponta outra novidade trazida por *Hill Street Blues* (BOCHCO, 1981): a narrativa em estrutura modular, os chamados *ensemble shows*. “Cada episódio possui uma trama principal completa e uma ou várias tramas secundárias, que serão desenvolvidas ao longo da temporada ou até mesmo ao longo da série” (CARLOS, 2006, p. 27). De acordo com Nichols-Pethick (2012), esta série combina a estrutura serial típica do melodrama com episódios que encerram uma história em um ou mais episódios.

Os argumentos de A Balada de Hill Street serão compostos de histórias múltiplas, de que cada episódio apresenta um fragmento. O aperfeiçoamento desta técnica, dita arcos narrativos, torna obrigatório o trabalho coletivo: um mesmo episódio pode conter várias histórias, cada uma com um autor, que devem ser articuladas entre si. (ESQUENAZI, 2011, p. 66)

O surgimento de séries inspiradas nas ideias ousadas de *Hill Street Blues* (BOCHCO, 1981) estabeleceu parâmetros para as séries seguintes que tentam superar a qualidade e o sucesso desta. Segundo Carlos (2006), é o parentesco literário que fornece às séries televisivas a complexidade e conseqüentemente seu

sucesso. Isto porque as narrativas televisivas e literárias podem aprofundar muito mais na história do que outras mídias.

No “folhetim” televisivo, tramas complexas são fundamentais para atrair a atenção do telespectador. Carlos (2006) afirma que a complexidade é a qualidade central que nos faz acompanhar semanalmente uma série, mantendo os fãs em casa ao invés de ir ao cinema, transformando um leve interesse em verdadeiro vício. “Para profissionais da narrativa, é a complexidade que demarca o vigor das séries de TV em comparação com outras formas de narrativa populares” (CARLOS, 2006, p. 34).

Além disso, na década de 1990, a HBO inicia a produção de suas próprias séries prezando muito pela qualidade, consagrando o famoso slogan: “Não é TV, é HBO”. Assim, começaram a surgir competições entre os canais da televisão aberta e os codificados, estes últimos cresciam cada vez mais nos lares norte-americanos, o que obrigou os canais abertos a investir na qualidade das suas obras de ficção.

Esquenazi (2011) assinala, por outro lado, que apesar da ideia da HBO de diferenciar suas séries das demais, elas não podiam ser tão diferentes assim, pois poderiam afastar o público. Portanto é equivocado acreditar em uma quebra de paradigmas com as produções do canal.

De resto, utilizam muito bem esta herança, tanto mais que a maioria dos autores da HBO foi formada no seu trabalho para a CBS, NBC e ABC. Por último relativizar uma afirmação de Avi Santo (p. 32), a HBO não foi promotora de uma política de qualidade para as séries televisivas: as grandes séries de inícios dos anos 1990 – *Balada de Nova Iorque*, *Lei e Ordem*, *Ficheiros Secretos*, etc. – produzidas por diferentes redes, demonstram já grande ambição. (ESQUENAZI, 2011, p. 54)

Nesta história do surgimento e da evolução das séries televisivas, em especial as policiais, não é possível deixar de mencionar a série *Law & Order* (WOLF, 1990), uma das séries mais longas da história da televisão, ressalta Nichols-Pethick. *Law & Order* (WOLF, 1990) se tornou um grande sucesso, contabilizando 20 temporadas, gerando diversos *spin-offs*<sup>10</sup> e inspirando séries no mundo todo. No Brasil, a série é exibida pelo canal Universal Channel.

---

<sup>10</sup> Termo utilizando quando uma série dá origem a outras séries similares formando uma franquia daquele produto televisivo. Não é uma regra, mas é comum os personagens principais da nova série serem apresentados na série originária.

Dick Wolf foi quem idealizou a série, sendo que ele também foi um dos escritores de *Hill Street Blues* (BOCHCO, 1981). De acordo com Esquenazi (2011), a produção das últimas temporadas da série foi confiada a ele. Distintamente de *Hill Street Blues* (BOCHCO, 1981) que destacava os seus personagens, *Law & Order* (WOLF, 1990) tem seu foco nos casos apresentados em cada episódio. Segundo Carlos (2006, p. 49), *Law & Order* (WOLF, 1990) é um *plot-driven*, ou seja, a série é conduzida pela trama e não *character-driven*, em que a narrativa é conduzida pelo desenvolvimento psicológico dos personagens. Ainda que retome as características dos *cop shows* antigos, ela inova ao não se ater apenas ao descobrimento de um criminoso, mas mostra como os promotores tentam assegurar que aquele criminoso não saia impune.

Contudo, afirma Esquenazi (2011), antes de alcançar o seu sucesso, a série foi recusada por outras emissoras, sob a alegação de que a narrativa era demasiado complexa e não havia um personagem principal. Isto porque, postula Nichols-Pethick (2012), os episódios são idealizados para ter apenas seis personagens regulares, dois detetives, um tenente, dois promotores e o seu superior, o *District Attorney*<sup>11</sup>. E a vida dos personagens é muito pouco trabalhada, “[...] nenhuma personagem aparece durante mais de metade do episódio” (ESQUENAZI, 2011, p. 58).

Dividida em duas partes, a série na primeira parte do episódio coloca o foco nos detetives que investigam um crime, ou seja, a estrutura básica das séries policiais, uma investigação que nos leva ao criminoso. Já na segunda parte, o foco está na tentativa de condenação deste criminoso. O interessante é que nem sempre no julgamento há a condenação do indivíduo. Segundo Nichols-Pethick (2012), apesar da estrutura aparentar simplicidade e rigidez, o episódio é concebido para apresentar ângulos diferenciados do caso em destaque, podendo cada um dos seus personagens regulares ter opiniões diversas sobre o mesmo caso.

Outro aspecto interessante de *Law & Order* (WOLF, 1990) que pode parecer insignificante, é a frase que inicia todos os seus episódios e também dos *spin-offs* com algumas alterações: “No sistema judiciário criminal, o povo é representado por dois grupos distintos, porém igualmente importantes: a polícia, que investiga os

---

<sup>11</sup> A tradução literal seria promotor distrital, no Brasil não existe esta posição. Similarmente temos os promotores de justiça, procuradores de justiça e procurador-geral de justiça, que mais se aproximaria da posição ocupada pelo District Attorney.

crimes, e os promotores de justiça que processam os autores. Estas são as suas histórias<sup>12</sup>” (tradução nossa).

Essa frase possui uma leve semelhança com a frase que iniciava *Dragnet* (WEBB, 1951): “Senhoras e senhores, a história que agora irão ver é verdadeira. Os nomes foram alterados para proteger os inocentes<sup>13</sup>” (tradução nossa). As duas frases demonstram a intenção de aproximar a série do público com a verossimilhança entre a ficção e o mundo real.

Mais que tudo, emana da série uma visão profundamente pessimista da sociedade, em que o crime deixa de ser uma prática de poucos indivíduos, marginais ou incapazes de obedecer a regras. O crime se torna uma prática comum, em que matar pode prescindir de motivos torpes, em que o assassino deriva quase sempre de uma percepção seja egoísta, seja ambiciosa, seja meramente individualista. *Law & Order* é um retrato justo de uma sociedade que cultiva como um de seus valores centrais a competição. (CARLOS, 2006, p. 50)

*Law & Order* (WOLF, 1990), assim como *Dragnet*, também se inspira em casos reais<sup>14</sup> para construir seus episódios. De acordo com Esquenazi (2011), *Dragnet* (WEBB, 1951) foi a primeira série a compor um ritual para a inserção do público na trama, o que ocorreu exatamente através da frase supracitada. Contudo, ao anunciar uma passagem do real para o ficcional, não significa que o realismo foi abandonado, pelo contrário, as frases destas séries policiais vêm reforçar que apesar de ser um produto fictício, as situações relatadas poderiam muito bem ocorrer na realidade. Este foco no realismo é grande, pois, segundo Carlos (2006), o realismo é a linguagem predominante no universo da ficção de TV.

A opção predominantemente realista das séries deve ser vista, em primeiro lugar, como o recurso que torna mais rico e impactante o chamado “storytelling”. Para ganharem proximidade com a “realidade”, as histórias narradas nas séries buscam no realismo de cena e na duração seus dois pontos de sustentação. (CARLOS, 2006, p. 42)

Uma das explicações proposta pelo autor para esta inclinação para o realismo estaria no fato das equipes que se dedicam a criar e escrever uma série estarem se

<sup>12</sup> In the criminal justice system, the people are represented by two separate yet equally important groups: the police, who investigate crime; and the district attorneys, who prosecute the offenders. These are their stories.

<sup>13</sup> Ladies and gentlemen: the story you are about to hear is true. Only the names have been changed to protect the innocent.

<sup>14</sup> Disponível em <<http://www.chron.com/entertainment/article/Law-Order-SVU-uses-real-case-for-inspiration-1478268.php>> - Acesso em 04/06/2012.

(CARLOS, 2006, p. 43): “[...] transformado no mais fiel espelho de sociedade hoje disponível na cultura de massas”. É neste sentido que um drama policial não poderia deixar de buscar a proximidade com a realidade, especialmente quando discute relações de poder, justiça e criminalidade em sociedades aterrorizadas. Nos capítulos seguintes, o elemento realista presente nas séries policiais é aprofundado.

Finalmente, nos anos 2000, surge a série *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000) que irá impulsionar novamente o gênero policial na televisão norte-americana. Nota-se que neste ano e durante toda a década ainda será exibida a série *Law & Order* (WOLF, 1990), mas *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000) traz para a tela da televisão outra perspectiva de uma investigação criminal. Esta série é considerada a mais popular do mundo, de acordo com o *The International Audience Awards* do festival de TV de Monte Carlo. A série venceu cinco vezes nos últimos sete anos na categoria programa mais assistido do mundo, sendo o último deles em 2012<sup>15</sup>.

*CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000) está na exibição da 14ª temporada em 2013, um sucesso alcançado por poucas séries, além da penetração imensa que possui fora do território norte-americano. As séries que compõem a franquia de *CSI* são distribuídas em 200 países para uma audiência global de dois bilhões<sup>16</sup>. Este tipo de penetração mundial ocorreu com poucas séries nos últimos tempos. Cerca de 60 milhões de americanos sintonizam os três shows por semana.

A franquia *CSI* possui tanta penetração no mercado televisivo em todo mundo que no sudeste asiático, composto por países com culturas consideravelmente diferentes do ocidente, as últimas temporadas da série *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000) e *CSI: NY* (ZUIKER, 2004) exibidas pelo canal AXN desbancaram a concorrência atingindo o topo da audiência<sup>17</sup>.

A 12ª temporada de *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000), exibida entre 2011 e 2012 nos Estados Unidos, teve uma audiência crescente no sudeste asiático e seu apelo nunca foi tão grande. Em Cingapura, por exemplo, a 12ª temporada da série atraiu mais que o dobro da audiência da programação de outros

---

<sup>15</sup> Disponível em <<http://www.thefutoncritic.com/ratings/2012/06/14/csi-crime-scene-investigation-is-the-most-watched-show-in-the-world-again-325113/20120614cbs02/>> - Acesso em 10/11/2012.

<sup>16</sup> Disponível em <<http://www.independent.co.uk/news/media/csi-the-cop-show-that-conquered-the-world-429262.html>> - Acesso em 10/11/2012.

<sup>17</sup> Disponível em <<http://www.onscreenasia.com/article/csi-franchise-tops-ratings-in-southeast-asia/9909>> - Acesso em 09/06/2012.

canais inclusive em relação a canais que exibem somente filmes. Na França, segundo Esquenazi (2011), o *Télécâble Sat Hebdo* de 7 de fevereiro de 2009, destacava como um fenômeno o gosto pelas séries americanas. Assinala o autor que as séries da franquia *CSI* continuavam a ganhar audiência.

No Brasil, na televisão aberta, a série *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000) foi exibida pela Rede Record, que no mesmo horário também já transmitiu *CSI: Miami*<sup>18</sup> (ZUIKER, 2002) e *CSI: NY* (ZUIKER, 2004). Exibidas por volta das 21 horas, as séries da franquia *CSI* disputam telespectadores com a consolidada telenovela brasileira que faz muito sucesso. “[...] as telenovelas no Brasil continuam sendo muito apreciadas e assistidas diariamente pela maioria da população, independentemente de classe social, idade e até mesmo sexo” (DUARTE, 2012, p. 12-13). O que demonstra audácia da Rede Record ao transmitir a série em horário nobre. A 11ª temporada que estreou no dia 6 de junho de 2012<sup>19</sup> ocupou o terceiro lugar na audiência, não alcançando um índice de audiência alto, mas o programa já foi considerado, em 2011, uma das maiores audiências do canal<sup>20</sup>.

Na TV por assinatura, a Sony (2013) detém os direitos de transmissão do *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000) e *CSI: Miami* (ZUIKER, 2002), enquanto a AXN (2013) também transmite *CSI: Miami* (ZUIKER, 2004) e *CSI: New York* (ZUIKER, 2004). Os novos episódios das três séries eram transmitidos às 21 horas nos dois canais, na segunda, quarta e quinta-feira, respectivamente, conforme dados disponibilizados pelas emissoras em suas páginas da internet no mês de julho de 2012. Já no período de 1 a 7 de julho de 2013, o mesmo horário e dia são mantidos, com exceção de *CSI: Miami* (ZUIKER, 2004) que exibiu sua última temporada em 2012.

*CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000) é uma série altamente padronizada no que se refere à estrutura básica do roteiro e as estratégias de narrativa, afirma Nichols-Pethick (2012). Ela possui seus peritos criminais, denominados *CS/Is*, que com o auxílio de investigadores, muitas vezes exercendo o

<sup>18</sup> Disponível em <<http://rederecord.r7.com/video/nova-temporada-de-csi-miami-estreia-neste-sabado-15-na-record-51b9dd320cf27179ea090102/>> - Acesso em 03/07/2013.

<sup>19</sup> Disponível em <<http://tvfoco.pop.com.br/audiencia/11a-temporada-de-csi-estreia-em-terceiro-lugar-na-record/>> - Acesso em 03/07/2012.

<sup>20</sup> Disponível em <<http://entretenimento.r7.com/famosos-e-tv/noticias/series-policiais-conquistam-ibope-com-acao-e-misterio-20110128.html>> - Acesso em 16/06/2012.

mesmo papel que estes, solucionam crimes através das evidências. Além disso, a série constrói uma representação ultrarrealística da evidência, o que serviria para legitimar a autoridade do roteiro televisivo, que neste caso traria a autoridade para uma visão particular do crime e do sistema criminal.

[...] simplesmente porque ela dá a ver um modo de expressão do real mais sofisticado, enquanto que, na verdade, cada uma delas corresponde a um dado estágio de desenvolvimento dos modos de apreensão do real, mais do que a uma melhor representação do real. (JOST, 2012, p. 44)

A série possui estreita relação com o desvelar da verdade, afirma Nichols-Pethick (2012). Ainda na primeira temporada é dito pelo CSI Gil Grissom que as pessoas mentem, mas as provas nunca mentem. É razoável afirmar que as evidências também são protagonistas da série, pois elas garantem um julgamento imparcial dos acontecimentos. Tom Gunning (2001) assinala que a fotografia foi usada por muitos filmes do início do cinema como provas em investigações, “[...] sua evidência tem um crédito correspondentemente maior à verdade, uma vez que o ‘aparelho não pode mentir’” (2001, p. 66), similarmente ao que ocorre em *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000).

De acordo com Nichols-Pethick (2012), no episódio *Who are you* (*Quem é você*, tradução nossa) da primeira temporada, uma testemunha alega que viu um policial atirando em um indivíduo, contradizendo o policial que afirmara não ter efetuado o disparo. A evidência provou que o policial era inocente. Este caso demonstra como a verdade pode ser uma questão de perspectiva para os humanos. Dessa forma, a série estabelece a importância do conhecimento científico em face do conhecimento baseado na experiência tácita.

Todos os episódios de *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000) possuem o mesmo padrão de narrativa - inicia-se com alguma história que culminará em um crime ou na sua descoberta/suspeita. Geralmente o crime é um assassinato, mas nem sempre. O público quase nunca sabe de antemão quem é o culpado/assassino.

Durante o episódio os peritos criminais analisam as evidências e interrogam os suspeitos juntamente com um investigador, nos últimos minutos o assassino é descoberto em razão das provas obtidas. Dificilmente esta estrutura muda, com exceção dos episódios do início e do fim das temporadas, que podem ter um arco

maior de solução para manter o gancho para a próxima temporada ou solucionar a temporada anterior.

Um dos temas centrais da série, como de praticamente todas as séries policiais, é a importância de fazer justiça ao encontrar o culpado do crime cometido. É raro que o assassino escape impune. Esta justiça é reforçada pela ideia de que as evidências não mentem. Assim, não há possibilidade para o cometimento de injustiças em razão de um sistema falho de acusação.

Após este breve histórico das séries policiais, nota-se que a classificação das séries em policiais é diferente da literatura e do cinema. As histórias de detetive na televisão praticamente são compostas de detetives de natureza pública, ou seja, os investigadores já fazem parte de uma instituição governamental, o que não era comum nas origens do gênero na literatura e nos filmes *noir*.

Dessa forma, uma série que implica em uma investigação de um crime por uma equipe de policiais já é automaticamente classificada como policial. Todavia, existem séries, como a própria *Law & Order* (WOLF, 1990) que avançam um pouco mais na investigação, podendo ser considerada uma série híbrida, mesmo em *Hill Street Blues* (BOCHCO, 1981) o enfoque não é tanto na investigação, apesar dela sempre estar presente.

Ademais, as séries policiais se diferenciam das outras mídias, pois adapta recursos à televisão como a evolução temporal e dos personagens que pode ser visualizada e o *cliffhanger*, usado para criar a sensação de suspense e prender a atenção do público que retornará para assistir o desfecho.

As séries destacadas neste subcapítulo são uma pequena amostra da evolução do gênero na televisão. E apesar da simplicidade que a estrutura de uma série policial emana, veremos nos capítulos seguintes que a forma com que seus elementos são postos em cena denuncia algo muito maior que a simples elucidação de um crime.

Neste ponto, já é possível dizer que a presença de séries policiais na televisão está ligada a certa compensação simbólica que o público busca nelas. A romancista James (2012) defende que o gênero propicia um alívio para os problemas reais, tendo em vista que no final tudo volta a ser como era antes e a justiça é cumprida. Não é por acaso que as séries policiais norte-americanas avançam fronteiras e se fazem presentes em inúmeros países. Nos capítulos

seguintes é verificado como e por que as séries policiais estão na televisão brasileira.

### 3 PANORAMA DA EXIBIÇÃO DAS SÉRIES POLICIAIS NOS SISTEMAS DE TELEVISÃO DO BRASIL

#### 3.1 TELEVISÃO, GÊNEROS E INDÚSTRIA AUDIOVISUAL

Antes de adentrar no mapeamento das séries policiais na televisão brasileira, é importante tecer algumas considerações sobre a mídia na qual as séries policiais estão inseridas: a televisão. A intenção é verificar a importância deste meio de comunicação no desenvolvimento deste trabalho e também na compreensão do objeto de estudo.

As séries televisivas são malfadadas, isto porque, assim como o próprio termo já indica, estas séries são veiculadas na televisão<sup>21</sup>, que é malvista por muitos teóricos que a consideram um meio veiculador de conteúdos questionáveis e desprezíveis. Portanto, sob esta perspectiva, as séries televisivas, incluindo o gênero policial, mereceriam ainda menos atenção como objetos de estudo. Sobretudo o gênero policial, que ainda é debatido na literatura, é visto pelos críticos como uma narrativa conservadora e opressora. Por outro lado, como é demonstrado a seguir, existem teóricos que possuem outra visão da televisão e da narrativa seriada como Jesús Martín-Barbero (2004), François Jost (2007, 2012a, 2012b), Jean-Pierre Esquenazi (2011) e Jonathan Nichols-Pethick (2012).

O surgimento de um novo meio de comunicação sempre despertou desconfiança dos críticos, afinal, haverá ou não algum impacto social que aparecerá acompanhado de uma nova mídia? Quais transformações serão esperadas com uma nova forma de comunicar? Dúvidas assim são esperadas e podem causar apreensão na busca por compreender os aspectos positivos e negativos do novo meio de comunicação. É neste sentido que Jost (2007) irá afirmar que existem três obstáculos para análise da televisão. O primeiro deles é o julgamento de valor que é feito sobre a televisão.

Assinala Jost (2007) que nos séculos XVIII e XIX, os romances eram vistos com maus olhos, pois afetavam negativamente as mulheres com suas histórias instigantes. Depois, segundo o autor, no início século XX foi o cinema que se tornou

---

<sup>21</sup> Atualmente, existem algumas produções voltadas com exclusividade para a internet, as *web series*. Entretanto a quantidade de *web series* ainda é rarefeita, sendo o grosso das séries produzidos para a televisão.

alvo da crítica. Logo, era esperado que a televisão sofresse das mesmas apreensões por parte dos intelectuais. “Se se imagina equivocadamente que um teórico passa, ou, antes, perde tempo estudando essa mídia, é porque ele está contaminado pela imundice do meio” (JOST, 2007, p. 28).

Qual importância é possível haver em estudar um meio “questionável” voltado para o entretenimento das massas, pior, que relevância haveria em estudar o próprio entretenimento? Jost (2007) destaca que os indivíduos após passarem horas assistindo a televisão acabam formulando opiniões, que podem ser contundentes e que afastam de alguns a possibilidade de estudar a televisão e seus programas sem dar enfoque ao caráter massificado do meio com a intenção puramente de anestésiar o espectador.

Sob a análise dos filósofos da Teoria Crítica, a indústria cultural, na qual os autores inserem a mídia televisiva, embrutece o público. Neste sentido, assinala Jost (2007, p. 28): “Se Adorno e Horkheimer acusam a indústria cultural (os mídia) de alienar as massas com seus produtos serializados, é porque o próprio meio é desprezível, assim como as produções audiovisuais que faz nascer”. Nota-se neste posicionamento que a televisão e a sua programação são tomadas como um todo voltado somente para alienar os indivíduos e defender os interesses das classes dominantes.

Jesus Martín-Barbero e Germán Rey (2004) destacam que a preocupação esboçada por críticos em relação à televisão se deve menos ao dano que ela pode causar à maioria ignorante, mas mais ao dano que ela pode causar a uma minoria culta intelectual, pois são as massas que encontram na televisão um espaço de identificação e compreensão do mundo.

Além disso, como reduzir a fascinação da relação das maiorias com a televisão nos países em que a esquizofrenia cultural e a ausência de espaços de expressão política potenciam desproporcionalmente a cena dos meios de comunicação e, especialmente, da televisão, pois é nela que se produz o espetáculo do poder e do simulacro da democracia, sua densa trama de farsa e de raiva, e na qual, adquirem alguma visibilidade dimensões-chave do viver e do sentir cotidiano das pessoas, que não encontram lugar nem no discurso da escola, nem naquele que se autodenomina cultural? (MARTÍN-BARBERO e REY, 2004, p. 25)

Afirma Jost (2007) que há ainda uma confusão comum entre os teóricos de reduzir o meio a apenas uma das suas atribuições e também há quem entenda

haver uma hierarquização nos conteúdos veiculados pela televisão - programas direcionados para informação seriam mais importantes do que aqueles voltados para o entretenimento.

Assim como os gêneros pictóricos eram hierarquizados no século XVII em função do objeto representado (do mais nobre, a pintura religiosa, ao mais prosaico, a natureza morta), os estudos sobre a televisão aparecem como mais ou menos legítimos, segundo seu conteúdo temático: se todo mundo concorda com a necessidade de analisar como é tratada a informação, a ficção não parece tão digna de interesse, acusada que é por sua função de entretenimento. (JOST, 2007, p. 30)

O segundo obstáculo na análise da televisão apontado por Jost (2007) é o uso do cinema como modelo para as pesquisas. O autor entende que apesar das características que aproximam as duas mídias, a televisão possui aspectos particulares que acabam sendo excluídos quando se escolhe um exame puramente cinematográfico, descontextualizando o programa do seu meio de difusão.

Nesta pesquisa, as séries televisivas são abordadas sob dois enfoques: primeiro analisa-se o contexto em que elas estão inseridas nas grades de programação da televisão brasileira para posteriormente analisar os aspectos sociológicos do gênero. Pois, a despeito das reflexões sociológicas possíveis de serem depreendidas pelas obras seriadas, elas são concebidas para um contexto televisivo, ou seja, em função de um público, para uma determinada faixa etária e também em relação aos anunciantes. Jost exemplifica:

É importante lembrar que as *soap-operas* exibidas à tarde nos Estados Unidos (*day-time*) deram origem a ficções financiadas pelos grandes anunciantes para prender a atenção das mulheres frente à telinha, para que elas consumissem, em espaços regulares, as publicidades de seus produtos. (2007, p. 33)

Por fim, o terceiro obstáculo ao estudo da televisão é a efemeridade da mídia, assinala Jost (2007). Isto porque, muitas transmissões televisivas foram perdidas ou não conservadas. A princípio por falta de meio para guardá-las, o que foi sanado parcialmente com o videotape e também por uma divisão entre programas que poderiam ou não ser passíveis de retransmissão. Contudo, salienta-se que este não é um obstáculo a ser enfrentado nesta pesquisa que não objetiva analisar conteúdos de difícil acesso.

Posto isto, neste capítulo são abordados alguns aspectos sobre a televisão importantes para a compreensão do produto ficcional transmitido por ela: a programação e os gêneros televisivos. Portanto, a análise é direcionada para o objeto de estudo que são as séries policiais, seus aspectos sociológicos, mas também como produto da indústria audiovisual. Neste sentido, não é do interesse abordar temas não ficcionais como o jornalismo e suas características.

### **3.1.1 Programação**

A arte de programar é uma das principais características da televisão. Certamente, o rádio e o cinema também necessitam programar seu conteúdo, entretanto o nível de complexidade dos canais de televisão pode ser muito maior dependendo da quantidade de programas e do acirramento da concorrência. Postula Jost (2007) que a televisão exige maior atenção que o rádio, porque é comum ouvir o rádio e realizar outras tarefas, no entanto, há conteúdos na televisão que tornam inviável assisti-los e empreender-se em outra atividade simultaneamente.

Apesar da televisão no início ter adaptado muitos programas do rádio e até hoje existir conteúdos que “[...] fazem mais apelo ao ouvido do que aos olhos” (JOST, 2007, P. 49), estes programas são destinados a horários em que há maior dispersão, enquanto nos horários que favorecem maior concentração, como meio de tarde, fim de noite e domingo, é possível exibir programas que necessitam de mais atenção como filmes e séries. Jost (2007) destaca que a relevância na valoração da atenção do espectador ao programa é mais importante para canais da televisão aberta e não pública, tendo em vista a exibição de comerciais e enfoque em uma programação generalista.

A programação das emissoras com sinal aberto precisa ser planejada com esmero, uma vez que a disputa pela audiência e, por conseguinte, pelo anunciante, é acirrada. Souza assinala que: “Programação é conjunto de programas transmitidos por uma rede de televisão” (2004, p. 54) e que seu principal elemento é o horário em que cada programa é exibido. Uma das formas para manter o público cativo é a chamada horizontalidade da programação, que é exibir os programas sempre no mesmo horário todos os dias ou toda semana, criando o hábito no telespectador de sentar e assistir o programa naquele horário.

Desde que as emissoras passaram a funcionar todo o dia (na França, 1984), elas têm-se esforçado em combinar esses dois eixos, ou seja, exibir emissões fixas em função das horas do dia. Contrariamente ao que se poderia pensar, as grades de hoje, às vezes muito mais rígidas que aquelas das décadas precedentes, não se modificam muito de um ano a outro (os programadores não mudam o conteúdo de uma faixa horária sem antes tomar precauções). (JOST, 2007, p. 84)

Este modelo ainda funciona bem nos canais abertos brasileiros, porém é importante destacar que com a popularização da internet, há a possibilidade de assistir seus programas em outro horário através da assinatura de portais da própria televisão e também através da rede informal de fãs que disponibilizam os programas para download. Essa mudança de comportamento pode levar a alterações nesta estratégia dos canais em horizontalizar sua programação. Anderson (2006) destaca em sua teoria sobre o mercado de nicho que os canais pagos se beneficiam ao direcionar seu conteúdo para um tipo de público específico, diferenciando-os dos meios de massa.

Hoje, nossa cultura é cada vez mais uma mistura de cabeça e cauda, hits e nichos, instituições e indivíduos, profissionais e amadores. A cultura de massa não deixará de existir, ela simplesmente se tornará menos massificada. E a cultura de nicho já não será tão obscura. (ANDERSON, 2006, p. 123)

Anderson (2006) acredita que a especialização de conteúdo é o esperado para o futuro. Entretanto, Jost (2007) é menos otimista com relação à cultura de nicho. O autor destaca que na França os canais especializados têm buscado generalizar um pouco mais sua programação para atrair um número maior de espectadores. Além disso, afirma Jost que a existência de outros suportes pode sugerir o fim da televisão ou o oposto, o aumento do seu poder como plataformas que podem exibir o conteúdo televisivo fora do aparelho televisor. O aumento deste poder também pode ser notado quando os telespectadores usam uma “segunda tela” para comentar o conteúdo televisivo em tempo real na internet. Para Henry Jenkins (2009) vive-se na cultura da convergência, onde os fluxos de conteúdo não se concentram em uma única plataforma de mídia, muito pelo contrário, há diversas mídias coexistindo e muitas vezes trabalhando juntas para dar ao público novas experiências de entretenimento.

Embora existam previsões sobre as novas formas de consumo de conteúdos de entretenimento, no Brasil, as mudanças parecem ocorrer lentamente. Os canais

abertos ainda continuam investindo em sua programação horizontalizada, que é modelada em uma grade horária semanal divulgada nos outros meios de comunicação para o público saber exatamente o horário que os programas serão exibidos. Dado importante é que nos canais abertos não é comum a reprise dos programas em outros horários como ocorre na televisão por assinatura, que possui uma programação mais vertical ou diagonal; assim, o compromisso do horário é algo sério a ser seguido pelos canais para que seu telespectador não perca o programa.

Os horários escolhidos para exibir determinados programas variam de acordo com questões socioeconômicas, políticas e culturais, destaca Souza (2004). No Brasil, afirma o autor, após um período de experimentação, o horário nobre na Rede Globo sofreu poucas alterações, garimpando boa parte da audiência com telenovelas. Os demais canais tentam roubar um pouco do seu público exibindo programas ora diversos das telenovelas, ora telenovelas de produção própria ou estrangeira. Mas quem detém a maior fatia da audiência não quer correr o risco de alterar sua programação, por isto a Rede Globo pouco mudou durante os anos. Nos Estados Unidos, na década de 1980 com o crescimento da televisão por assinatura, os canais sentiram a migração do público e começaram a ousar nos seus programas, em resposta a perda de audiência.

De acordo com Souza (2004), as possibilidades visuais da televisão correspondem ao interesse econômico, os anunciantes precisam saber a que tipo de programação seus produtos serão associados, pois a discrepância do produto com o programa pode gerar repulsa por parte do telespectador. Jost (2007) exemplifica esta situação quando um canal exibe um programa sobre fome na África e a publicidade do intervalo é sobre algum produto supérfluo.

Dessa forma, como afirma Souza (2004), é preciso haver integração entre produto, comercial e emissora, que determina a identidade/imagem dos canais e a fidelização do telespectador. “A Record ficou conhecida pelas séries, o SBT, pelos programas de auditório; a Band, pelo esporte; a Rede Globo, pelas novelas; e Cultura, pelos programas infantis” (SOUZA, 2004, p. 53). É certo que algumas mudanças podem ocorrer na programação. Nos últimos anos a Rede Record e o SBT investiram em novelas para concorrer com a Rede Globo, não obstante, esta última ainda é referência neste tipo de programa e as demais não abandonaram completamente suas identidades.

Para compreender a transformação profunda que essa mutação implica, é necessário recordar os caracteres constitutivos da marca: o nome, condição necessária para que ela se identifique com uma pessoa ou personagem; uma identidade, que se constrói ao mesmo tempo por traços visuais e sonoros; sua carta gráfica; e, enfim, um campo de domínio, que confere determinados atributos ao discurso da marca (por exemplo, a eficácia, a juventude etc). (JOST, 2007, p. 51)

Jost (2007) afirma que a arte de programar não é uma decisão neutra, uma vez que corresponde aos interesses da identidade que a emissora visa passar e construir e, conseqüentemente, ao tipo de anúncio publicitário que ela pretende atrair. “Uma emissora é, ao mesmo tempo, uma empresa, regida por uma lógica econômica; uma instituição, voltada a missões no espaço público; e uma marca, em concorrência com outras emissoras, via seus programas e programação.” (JOST, 2007, p. 89-90). Além disso, como veremos, de acordo com o autor, a escolha de um gênero para classificar um programa pode ser uma estratégia do canal para atingir um determinado público, pois “[...] o programa faz uso de uma promessa, que acrescenta e modula a promessa inerente a cada gênero” (JOST, 2012b, p. 34).

### **3.1.2 Gêneros na televisão**

Jost (2007) classifica três arquigêneros nos quais estariam incluídos os demais gêneros que costumam aparecer baseados e adaptados de outros meios. São eles: mundo real, mundo fictício e mundo lúdico. Certamente alguns gêneros são fáceis de serem identificados como pertencente a um ou outro mundo, e, além disso, existem gêneros que se ligam a dois mundos. Há, por fim, o interesse da emissora em identificar de forma diversa o gênero para atingir seu propósito, como responder a interesses jurídicos e econômicos. Jost cita dois exemplos sobre esta questão: “obrigação em relação ao caderno de encargos” (2007, p. 67) e “categorização e auxílio à produção” (2007, p. 68).

O primeiro caso, obrigação em relação ao caderno de encargos, refere-se à cota que os canais devem cumprir com determinada programação. No Brasil, por exemplo, temos a Lei nº 12.485 de 2011 que dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado nos canais por assinatura. Dispõe o artigo 16 da referida lei: “Nos canais de espaço qualificado, no mínimo 3h30 (três horas e trinta minutos) semanais dos conteúdos veiculados no horário nobre deverão ser brasileiros e integrar espaço qualificado, e metade deverá ser produzida por

produtora brasileira independente”. Já o segundo caso, categorização e auxílio à produção, garante o investimento possível de ser adquirido para a produção de um determinado programa. Assim, afirma Jost: “De tudo que foi dito, pode-se concluir que o gênero é uma interface entre produtores, difusores e telespectadores, via mediadores que são os jornalistas” (2007, p. 69-70).

O gênero policial, segundo Nichols-Pethick (2012), é bastante adaptável e por esta razão a indústria do audiovisual nos Estados Unidos explora seu sucesso nas grades de programação, tendo em vista a popularidade que ele exerce. Logo, postula Souza (2004, p. 50), os gêneros, independente da mídia em que eles se encontram, não se expressam de forma pura, estando em constante redefinição. Jost (2007) assinala que a mistura dos gêneros pode ser confundida com a mistura de dois mundos, como a docuficção que combina o mundo real e o mundo fictício como, por exemplo, programas que reencenam a investigação verídica de um crime. Pode haver ainda a mistura de tons, uma série policial com tom de comédia como *Castle* (MARLOWE, 2009).

Ademais, a classificação por gênero também dá ao espectador a segurança do que ele pode esperar do programa. Jost (2007) entende que o gênero contém dois tipos de promessas, a ontológica e a pragmática. A primeira promessa, destaca o autor, está contida no nome do gênero, toda série policial pressupõe a investigação de um crime. Enquanto a segunda promessa ajuda a definir o que o canal quer que o telespectador entenda de determinado programa, ou seja, antecipa ao telespectador que aquele programa trata de determinado assunto.

Conforme os postulados de Jost (2007), as séries policiais fazem parte do mundo fictício, assim, não é esperado por parte do telespectador que elas correspondam e reflitam a realidade, mas, por outro lado, é esperado que elas sejam coerentes na construção da sua narrativa, que haja certa verossimilhança, o que não significa que elas passam pelo real. “Na medida em que o espectador admite que o realizador não é obrigado a justificar a realidade daquilo que mostra, ele suspende sua incredulidade e aceita acreditar em um mundo em parte inventado” (JOST, 2007, p. 111).

Consequentemente, nunca se pode considerar que a ficção prova um acontecimento pertencente ao mundo real: ela pode fazer compreendê-lo, interpretá-lo, representá-lo, mas jamais se constituir como prova, como o fingem acreditar todos aqueles (jornalistas, professores e realizadores) que,

para ilustrar um acontecimento histórico, recorrem ao viveiro dos filmes de ficção. (JOST, 2007, p. 116)

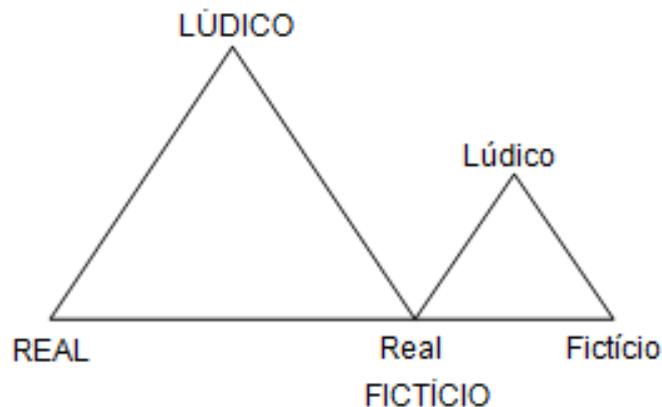
As séries policiais ao abordar uma justiça fictícia podem exercer um grande apelo sobre como é vista a justiça pelo telespectador, e por este motivo compreender como as séries policiais entendem por fazer justiça, seja através de meios fantasiosos ou reais, é importante para o entendimento geral de como a justiça tem sido compreendida na ficção seriada.

Dessa forma, a construção do imaginário em torno das séries policiais é um fator importante na sociedade, pois através dela é que os indivíduos fundam também o seu próprio imaginário de justiça. De acordo com Patrick Legros; Frédéric Monneyron; Jean-Bruno Renard e Patrick Tacussel (2007, p. 110): “a interpretação do imaginário pressupõe que seja preciso descobrir alguma coisa ‘escondida’ na ‘aparência’”.

Para François Jost (2012a), o realismo em uma obra ficcional não diz respeito à capacidade de copiar fielmente a realidade como poderia se pensar, mas sim em convencer que o que é retratado no produto audiovisual poderia acontecer. “A esse respeito, importa bem menos o fato de que os argumentos dos especialistas no *CSI* sejam epistemologicamente falsos do que a impressão que eles provocam de fazer surgir à verdade de um raciocínio” (JOST, 2012a, p. 47). Dessa forma, o autor enumera três formas de acesso à ficção: a atualidade, a universalidade e a enunciação televisual (mídiatização). Elas serão abordadas com mais cautela no decorrer desta pesquisa, pois são fundamentais para a compreensão das séries policiais.

Jost (2007) esquematiza os arquiêneros em um triângulo e, para entender as possibilidades que o mundo fictício nos traz, ele duplica o triângulo, ou seja, uma ficção pode ser mais voltada para o mundo real, outra para o mundo fictício e outra para o mundo lúdico. As séries policiais, por exemplo, estariam no ponto de contato entre os dois triângulos.

Ilustração 1 - Esquematização dos arquigêneros duplicada



Fonte: JOST, 2007, p. 119

Os canais abertos sabem que precisam trabalhar os tipos de ficção em suas grades horárias conforme o público esperado. Portanto, as ficções realistas tendem a ocupar os períodos noturnos, enquanto as fictícias e lúdicas, que costumam ter um enfoque maior nas crianças, são destinadas para a manhã ou a tarde. Esta abordagem visa maximizar a audiência de acordo com o tipo de telespectador provável para cada horário.

A ficção televisual possui ampla penetração nas grades horárias dos canais, inclusive no horário nobre. Isto porque a repetição vista nas obras ficcionais provoca um prazer que invoca um sentimento infantil similar ao que acontece quando a criança quer ouvir sempre a mesma história, assinala Jost (2007). Uma série policial com episódios modulados de forma igual toda semana aproxima o espectador deste sentimento. Além disso, os heróis são idealizados para nos serem familiares, muitos deles são retratados como solitários que precisam de acolhimento, marcando um encontro todos os dias ou toda semana no mesmo horário.

O que, em nenhum momento, pode nos ocultar que o relato telenovelesco remete também à longa experiência do mercado para captar, na estrutura repetitiva da série as dimensões ritualizadas da vida cotidiana e, juntando o saber fazer contos com a arte de contar histórias, conectar com as novas sensibilidades populares para revitalizar narrativas midiáticas gastas. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 115)

Na França, ressalta Jost (2007), os canais buscam delimitar suas identidades com base nas séries que dão altos índices de audiência e que acabaram se tornando uma linha de produto. “Daí por que as novas séries são lançadas com parcimônia e prudência” (JOST, 2007, p. 123). Elas precisam ser generalistas, criadas para serem assistidas em família, fazendo com que o herói crie empatia com a maioria dos telespectadores.

### 3.2 MAPEAMENTO DOS CANAIS

Diante do cenário apresentado, para compreender a presença das séries policiais na televisão, mapeou-se alguns canais brasileiros da televisão aberta e codificada (ou por assinatura) a partir de suas páginas eletrônicas e também através da programação dos canais apresentados na Revista Monet da edição de julho de 2013, analisando os dados disponíveis nos períodos de 1 a 7 de julho de 2013, para verificar a incidência de séries policiais de ficção na programação dos canais em exibição no Brasil, destacando, sobretudo as séries da franquia *CSI* que continuam sendo exibidas no horário nobre.

Observa-se, entretanto, que algumas séries catalogadas nas páginas dos canais podem não estar na grade horária da semana escolhida, uma vez que a série pode ainda estar com estreia prevista para as próximas semanas ou o canal encerrou a pouco tempo a exibição da última temporada produzida e decidiu não reprisá-la. Optou-se por manter estas séries listadas. Nos canais pagos, há uma variabilidade maior dos programas, contudo, como veremos adiante, foi realizado um breve levantamento quantitativo das séries em meses anteriores que demonstra uma variação pequena na quantidade de séries policiais entre os períodos.

Os canais por assinatura foram selecionados por meio da classificação proposta no livro eletrônico “Mídia Dados Brasil 2013” disponível na página [www.gm.org.br](http://www.gm.org.br) que lista todos os canais da televisão por assinatura, entre eles os canais classificados em filmes e séries, todos mencionados no Apêndice A. Além disso, consultou-se também a Revista Monet de julho de 2013, que contém a programação do grupo econômico Net/Embratel. O grupo detém, segundo dados da Anatel, da 49ª edição do Panorama dos Serviços de TV por assinatura de 2012,

53,83% do mercado da prestação de serviços de TV por assinatura em junho de 2012.

O período é de fato curto, mas, de acordo com José Carlos Aronchi de Souza (2004) é comum a mesma programação semanal ser seguida nas semanas subsequentes com mudanças pontuais. Ademais, foi escolhido um período em que os canais tendem a não mudar sua programação normal, como pode acontecer com os especiais de fim de ano.

Esta técnica de pesquisa foi baseada na mesma escolhida por Souza em *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. Por fim, optou-se por uma classificação abrangente do gênero incluindo séries que abordam a investigação e o julgamento, portanto, compilando também as séries com temáticas jurídicas. Entretanto, foram levadas em consideração para o levantamento somente ficção seriada, os *realities shows* ou programas que reencenam investigações criminais reais, que estariam mais próximas da classificação de docuficção, não foram incluídos na análise.

As alterações na grade horária das emissoras seguem a necessidade de adaptação momentânea, devido a picos de audiência da concorrência ou fatores sazonais. Porém, estudos recentes constatam que o panorama geral das grades e das programações das redes apresenta poucas modificações desde a implantação da TV no Brasil. (SOUZA, 2004, p. 63)

Desta maneira, um canal sempre estará se adaptando a sua audiência, alterando horários e programas, mas raramente essas mudanças serão drásticas. O que pode ocorrer é uma evolução comedida, adaptando-se a novas práticas culturais dos telespectadores. Apesar disto, mesmo ciente das limitações do mapeamento, não foram contemplados todos os canais abertos, desconsiderando as grades de programação das filiais e observando-se que na televisão por assinatura há uma maleabilidade maior em alterar sua programação em cima da hora em contraponto à estrutura mais rígida da televisão aberta.

### **3.2.1 Canais da televisão por assinatura**

Abaixo, apresenta-se o mapeamento realizado nas grades horárias dos canais que exibem séries na televisão por assinatura. Foram levantadas aquelas com temáticas correlatas ao gênero policial e jurídico, tendo em vista que a

programação é mais vertical e diagonal, o horário de exibição das séries não foi priorizado, mas sim a sua presença.

Em uma análise da programação da AXN (2013) no período supramencionado, constata-se que *CSI: NY* e *CSI: Miami* estão na grade todos os dias. De segunda a sexta, o canal exibiu as duas séries pelo menos três vezes na semana. Conforme demonstrado na Tabela 1, o AXN exibiu episódios da sexta temporada de *CSI: Miami* (episódio 6 ao 10) nos seguintes horários: 06:45, 13:00 e 17:00, sendo o mesmo episódio por dia. Seguindo a mesma lógica, em relação à *CSI: NY*, o canal exibiu a sétima temporada (episódio 6 ao 10) às 5:15, 11:00 e 19:00.

Na quinta-feira, o canal AXN (2013) exibiu o nono episódio da última temporada à meia-noite e às 21:00, sendo que no dia seguinte, sexta-feira, reprisou este episódio às 14:00, também exibindo às 10:00 o episódio oitavo da última temporada. No sábado e no domingo, ambas as séries reprisaram episódios exibidos durante a semana, sendo que no domingo durante o *primetime* o canal exibiu o sétimo, o oitavo e o nono episódio da última temporada de *CSI: NY*.

Figura 3 - D. B. Russell, personagem da série *CSI: Crime Scene Investigation*



Fonte: Sony Entertainment Television – Brasil, 2013.

Os canais AXN (2013) e Sony (2013) estão reprisando a última temporada no horário que eram exibidos os episódios inéditos, procedimento comum nos canais por assinatura enquanto fazem a transição para a exibição de uma nova temporada de outra série. No dia 3 de junho de 2013 foi exibido o último episódio da 13ª temporada de *CSI: Crime Scene Investigation*, conforme divulgação realizada na página do canal na rede social Facebook (Figura 3).

**Tabela 1 – Exibição de CSI<sup>22</sup>**

<b>Dias da semana</b>	<b>CSI: Miami – AXN</b>	<b>CSI: NY – AXN</b>	<b>CSI: Crime Scene Investigation – Sony</b>
<b>Segunda-feira</b>	06:45 - 13:00 – 17:00 (0606)	05:15 - 11:00 - 19:00 (0706)	00:00 – 21:00 (1303) 14:00 – 20:00 (1023)
<b>Terça-feira</b>	06:45 - 13:00 – 17:00 (0607)	05:15 - 11:00 - 19:00 (0707)	14:00 – 20:00 (1101) 15:00 (1303)
<b>Quarta-feira</b>	06:45 - 13:00 – 17:00 (0608)	05:15 - 11:00 - 19:00 (0708)	14:00 – 20:00 (1102)
<b>Quinta-feira</b>	06:45 - 13:00 – 17:00 (0609)	00:00 – 21:00 (0909) 05:15 - 11:00 - 19:00 (0709)	14:00 – 20:00 (1103)
<b>Sexta-feira</b>	06:45 - 13:00 – 17:00 (0610)	05:15 - 11:00 - 19:00 (0710) 10:00 (0908) 14:00 (0909)	14:00 – 20:00 (1104)
<b>Sábado</b>	06:45 (0609)	05:15 - 11:00 (0709)	19:00 (1303)
<b>Domingo</b>	06:45 (0610)	05:15 - 11:00 (0710) 18:00 (0907) 19:00 (0908) 20:00 - 23:00 (0909)	

Fonte: A autora, 2013.

Séries policiais e de tribunal são tão populares no canal AXN (2013) que, no período em que ocorreu o levantamento, apenas três séries do canal não estavam centradas em policiais e advogados. Além disso, de segunda a sexta, as séries *NCIS*, *CSI: NY* e *Criminal Minds* estão presentes no *primetime* a partir das 18 horas.

Pode-se verificar na Tabela 2 que o canal lista 15 séries que fazem parte da sua programação. Além das séries supracitadas, dez séries com a temática policial e duas séries sobre advogados. Isto significa que 80% das séries disponíveis

<sup>22</sup> Os números entre parênteses indicam o episódio e a temporada que foram exibidos. Os dois primeiros números se referem à temporada, enquanto os dois últimos referem-se ao episódio.

envolvem a temática policial e jurídica. As séries que não se enquadram na classificação proposta, por outro lado, podem ser inscritas em uma classificação maior, que seria o gênero dramático, o que demonstra a ausência de séries de comédia (ou cômicas) no canal.

**Tabela 2 – Séries da AXN**

Canal	Total de Séries		Séries de Tribunal e/ou Jurídicas	Séries Policiais
<b>AXN</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Body of Proof</li> <li>- Breaking Bad</li> <li>- Criminal Minds</li> <li>- Crossing Lines</li> <li>- CSI: Miami</li> <li>- CSI: New York</li> <li>- Damages</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Hannibal</li> <li>- In Plain Sight</li> <li>- Las Vegas</li> <li>- Law &amp; Order: Criminal Intent</li> <li>- NCIS</li> <li>- The Confession</li> <li>- The Firm</li> <li>- Undercover</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Damages</li> <li>- The Firm</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Body of Proof</li> <li>- Criminal Minds</li> <li>- Crossing Lines</li> <li>- CSI: Miami</li> <li>- CSI: New York</li> <li>- Hannibal</li> <li>- In Plain Sight</li> <li>- Law &amp; Order: Criminal Intent</li> <li>- NCIS</li> <li>- Undercover</li> </ul>

Fonte: A Autora, 2013.

Já o canal Sony (2013) possui 26 séries ficcionais em sua programação, segundo dados fornecidos na página da internet do canal no período em destaque, de acordo com a Tabela 3. Entretanto, apenas três delas são policiais, *Castle*, *CSI: Crime Scene Investigation* e *CSI: Miami*.

A série *CSI: Crime Scene Investigation* é exibida de segunda a sábado no período entre os dias 1 e 7 de julho de 2013 (Tabela 1). Na segunda-feira foi exibido o terceiro episódio da 13ª temporada, a última em exibição, reprisado na terça-feira e no sábado. De segunda a sexta, o canal exibiu a *season finale* da 10ª temporada e os quatro primeiros episódios da 11ª temporada, respectivamente, às 14:00 e às 20:00.

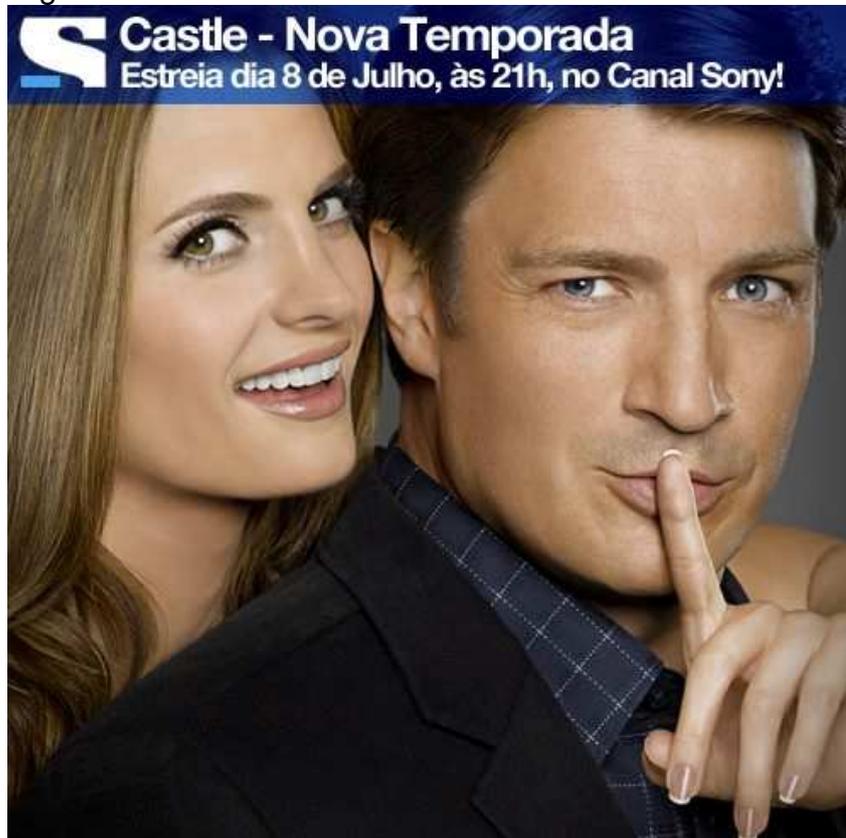
Apesar de constar na lista de séries do canal Sony (2013), *CSI: Miami* não foi exibida durante o período aferido, possivelmente porque já está sendo exibida no canal AXN (2013) que faz parte do mesmo grupo de entretenimento. Destaca-se também que a série policial *Castle* (Figura 4) tem estreia da quinta temporada prevista para o oitavo dia do mês de julho, segundo o site da Sony (2013), mas já constava como em exibição na semana pesquisada segundo a revista Monet. De todo modo, optou-se em incluí-la no rol de séries.

Tabela 3 – Séries do canal Sony

Canal	Total de Séries	Séries de Tribunal e/ou Jurídicas	Séries Policiais
<b>Sony</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 30 Rock</li> <li>- Castle</li> <li>-Community</li> <li>-Cougar Town</li> <li>- CSI</li> <li>- CSI: Miami</li> <li>- Desperate Housewives</li> <li>- Drop Dead Diva</li> <li>- Ghost Whisperer</li> <li>- Grey's Anatomy</li> <li>- Happy Endings</li> <li>- Mad About You</li> <li>- Man Up</li> <li>- Melissa and Joey</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Nashville</li> <li>- Once upon a time</li> <li>- Parks and Recreation</li> <li>- Private Practice</li> <li>- Revenge</li> <li>- Rules of Engagement</li> <li>- Scandal</li> <li>- Scrubs</li> <li>- Seinfeld</li> <li>- Switched at Birth</li> <li>- The Client List</li> <li>- Will &amp; Grace</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Drop Dead Diva</li> <li>- Castle</li> <li>- CSI</li> <li>- CSI: Miami</li> </ul>

Fonte: A autora, 2013.

Figura 4 - Kate Beckett e Richard Castle



Fonte: Sony Entertainment Television – Brasil, 2013.

O canal Sony (2013) possui uma lista de séries bastante diversificada: séries dramáticas, dramas médicos e séries policiais, além de séries cômicas, comédias e *sitcoms*. Não há um enfoque específico verificado na grade de programação do canal AXN (2013).

Se o AXN (2013) possui grande parte da programação voltada para séries policiais, o Sony Spin (2013), outro canal do grupo Sony, tem a maioria de suas séries voltadas para o público adolescente, de acordo com os dados consolidados pela Tabela 4. Estão listadas 12 séries, sendo que apenas uma aborda a temática jurídica. Os canais AXN, Sony e Sony Spin pertencem ao Grupo Sony e é possível depreender da grade horária de cada canal uma tentativa de direcionamento de público.

**Tabela 4– Séries do canal Sony Spin**

Canal	Total de Séries			Séries de Tribunal e/ou Jurídicas
<b>Sony Spin</b>	- Being Human - 90210 - Jane By Design - Joan of Arcadia - Lost	- Parker Lewis Can't Lose - Party of Five - That '70s Show - The Adventures of Merlin	- The Guardian - Tudo Que E Sólido Pode Derreter - Teen Wolf- Lost Girl	- The Guardian

Fonte: A autora, 2013.

O Wanner Channel (2009) possui 17 séries listadas (Tabela 5) em sua página na internet no período pesquisado, sendo que três delas são do gênero policial, *The Mentalist*, *Person of Interest* e *The Following*. As três séries são bastante peculiares, não seguindo tradicionalmente a estrutura de série policial, especialmente as duas últimas. No entanto, todas possuem elementos de série policial conforme discorreremos no primeiro capítulo.

**Tabela 5 - Séries do canal Warner**

Canal	Total de Séries		Séries Policiais
<b>Warner</b>	- 2 Broke Girls - Arrow - Friends - Fringe	- The Big Bang Theory - The Following - The Mentalist	- Person of Interest - The Following - The Mentalist

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Go on</li> <li>- Mike &amp; Molly</li> <li>- Person of Interest</li> <li>- Smallville</li> <li>- Suburgatory</li> <li>- Supernatural</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- The Middle</li> <li>- The Vampire Diaries</li> <li>- Two and a Half Men</li> <li>- Vida de Estagiário</li> </ul>	
--	--	---	--

Fonte: A autora, 2013.

*The Mentalist* (HELLER, 2008), a série premiada em 2013 pelo Festival de Televisão de Monte Carlo como a mais popular do mundo, é exibida apenas às 13 horas no domingo. O canal exhibe os episódios da última temporada, mas não há reprises do mesmo episódio nem de episódios de outras temporadas.

Analisando a lista de séries, verifica-se que nove delas são comédias, quase 53% do total, o que pode denotar uma predileção ou um foco neste gênero, sendo que predominam no horário nobre do canal as séries de comédia. Ademais, *Person of Interest* e *The Following* foram transmitidas às 1:30 da manhã, quarta e quinta-feira respectivamente.

Na televisão aberta, *The Mentalist* (HELLER, 2008) é exibida pelo canal SBT (2014) na madrugada de domingo para segunda às 2 horas da manhã, demonstrando que apesar do reconhecimento internacional, a série ainda não tem seu potencial explorado na televisão aberta.

O Universal Channel (2013), outro canal de filmes e séries da televisão por assinatura, tem 17 séries (Tabela 6), sendo 12 delas abordando temáticas com policiais e advogados, ou seja, 70% do total de séries. O canal exhibe a consagrada série *Law & Order* e seus *spin-offs*: *Law & Order: LA* e *Law & Order: SVU*. Assim, como ocorre com o AXN (2013), nota-se um grande enfoque em séries dramáticas e policiais. As séries policiais estiveram com frequência presentes no horário nobre do canal e as séries da franquia *Law & Order* foram exibidas de segunda a sábado em diferentes horários, desde madrugada, manhã, tarde e noite.

Nota-se ainda que nas séries exibidas pelo canal Universal, há séries do gênero policial que possuem elementos diferenciados. *Grimm* e *Beauty and Beast*, por exemplo, possuem alguns elementos de narrativas fantásticas, mas não descaracterizando o gênero policial, que é bastante adaptável e está sempre passando por experimentações.

**Tabela 6 - Séries do canal Universal**

Canal	Total de Séries		Séries Policiais
<b>Universal</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bates Motel</li> <li>- Beauty and the Beast</li> <li>- Chicago Fire</li> <li>- Common Law</li> <li>- Elementary</li> <li>- Flashpoint</li> <li>- Grimm</li> <li>- Law &amp; Order</li> <li>- Law &amp; Order: LA</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Law &amp; Order: SVU</li> <li>- Medical Detectives</li> <li>- Medium</li> <li>- NYC 22</li> <li>- Rookie Blue</li> <li>- Smash</li> <li>- The Good Wife</li> <li>- Up All Night</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Beauty and the Beast</li> <li>- Common Law</li> <li>- Elementary</li> <li>- Flashpoint</li> <li>- Grimm</li> <li>- Law &amp; Order</li> <li>- Law &amp; Order: LA</li> <li>- Law &amp; Order: SVU</li> <li>- Medical Detectives</li> <li>- Medium</li> <li>- NYC 22</li> <li>- Rookie Blue</li> </ul>

Fonte: A autora, 2013.

O canal FX (2013) do grupo Fox possui dez séries (Tabela 7). Apenas uma delas é policial, *Dexter*, que apesar de não seguir a estrutura de *Dragnet* (WEBB, 1951) e *CS/Is*, foi escolhida por ser considerada do gênero policial em razão dos elementos que a compõem, como a existência de crimes e criminosos a serem descobertos e perseguidos através de investigações de um departamento de polícia. A grande diferença é que o público é cúmplice do maior criminoso da série. Apesar de constar no site da emissora, não foi realizada sua exibição no período compreendido entre os dias 1 e 7 de julho, sendo previsto o próximo episódio para o dia 14 de julho.

Além disso, o canal FX (2013) exibe *Homeland*, série dramática sobre espionagem, que não foi listada como uma série policial, mas tem relações com elas, pois segundo Pontes (2007) as narrativas de espionagem são derivações das narrativas de detetive. Destaca-se ainda a quantidade de desenhos animados no canal, 40% das séries da emissora.

**Tabela 7 – Séries do canal FX**

Canal	Total de Séries		Séries Policiais
<b>FX</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- American Dad!</li> <li>- Brickleberry</li> <li>- Dexter</li> <li>- Homeland</li> <li>- Magic City</li> <li>- Spartacus</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- The Cleveland Show</li> <li>- The Office</li> <li>- Uma família da pesada</li> <li>- Wilfred</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dexter</li> </ul>

Fonte: A autora, 2013.

A Fox (2013) possui 14 séries em sua programação (Tabela 8), sendo três policiais: *Bones*, *The Finder* e *White Collar*. Verifica-se que a programação do canal é variada. Há dois desenhos animados, mas também comédias e dramas em proporções diversas.

**Tabela 8 – Séries do canal Fox**

Canal	Total de Séries		Séries Policiais
<b>Fox</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1600 Penn</li> <li>- Bones</li> <li>- Contos do Edgar</li> <li>- Futurama</li> <li>- Glee</li> <li>- How I Met Your Mother</li> <li>- New Girl</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Os Simpsons</li> <li>- Terra Nova</li> <li>- The Finder</li> <li>- The Walking Dead</li> <li>- The Mob Doctor</li> <li>- Touch</li> <li>- White Collar</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bones</li> <li>- The Finder</li> <li>- White Collar</li> </ul>

Fonte: A autora, 2013.

O canal Space (2012) possui seis séries em sua programação, sendo quatro policiais: *Justified*, *Southland*, *The Closer* e *Vegas* e uma de tribunal, *Suits*, o que corresponde a 83% do total. Apesar de não constar na listagem de séries que a página do canal fornece, na programação semanal está sendo exibida *Major Crimes*, ao invés de *The Closer*, a primeira é um *spin-off* da segunda.

**Tabela 9 – Séries do canal Space**

Canal	Total de Séries	Séries de Tribunal e/ou Jurídicas	Séries Policiais
<b>Space</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Justified</li> <li>- Leverage</li> <li>- Southland</li> <li>- Suits</li> <li>- The Closer</li> <li>- Vegas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Suits</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Justified</li> <li>- Southland</li> <li>- The Closer</li> <li>- Vegas</li> </ul>

Fonte: A autora, 2013.

E o canal *Studio Universal* (2013) elenca quatro séries em sua página (Tabela 10), sendo duas séries policiais: *Ringer* e *Psych* e outra de tribunal, *Fairly Legal*. No entanto, assim como no canal Space, na programação semanal está elencada a série de detetive *Monk*, que não aparece na lista de séries.

**Tabela 10 – Séries do canal Studio Universal**

Canal	Total de Séries	Séries de Tribunal e/ou Jurídicas	Séries Policiais
<b>Studio Universal</b>	- Fairly Legal - Nurse Jackie - Psych - Ringer	- Fairly Legal	- Psych - Ringer

Fonte: A autora, 2013.

O canal Investigação Discovery (2014) elenca também em sua programação quatro séries policiais: *Hawaii Five-0*, *Lie To Me*, *Blue Bloods* e *Dexter*, que são as únicas séries ficcionais do canal. O canal não é dedicado majoritariamente a filmes e séries, possuindo em sua programação documentários e séries não ficcionais destinados ao crime e ao suspense. Portanto, sua a ficção seriada é somente de séries policiais.

O canal A&E (2013), assim como o Investigação Discovery, não é voltado totalmente para a ficção seriada. Ele possui diversas séries que poderiam ser consideradas *realities*. Contudo, identifica-se oito séries de ficção (Tabela 11), dentre elas seis séries policiais: *Numb3rs*, *The Killing*, *The Glades*, *Longmire*, *NCIS: Los Angeles* e *Against the Wall*, totalizando 75% das séries ficcionais do canal.

**Tabela 11 – Séries do canal A&E**

Canal	Total de Séries	Séries Policiais
<b>A&amp;E</b>	- Against the Wall - Longmire - NCIS: Los Angeles - Necessary Roughness	- Numb3rs - The Glades - The Killing - Weeds

Fonte: A autora, 2013.

Finalmente, destaca-se que os outros canais que exibem séries e que não foram mencionados neste capítulo não possuem séries policiais, jurídicas ou correlatas em sua programação no período pesquisado, já que muitos deles dedicam a maior parte da programação à exibição de filmes.

Assim, conforme demonstrado, os seriados norte-americanos são extremamente comuns na televisão por assinatura brasileira e os canais supracitados são totalmente ou majoritariamente voltados para as séries de ficção

com eventuais exibições de filmes, ressaltando os canais Investigação Discovery e A&E. Afirma Elizabeth Bastos Duarte a respeito das séries norte-americanas:

Assim, hoje, nos canais brasileiros pagos, sua presença e predominância na grade de programação são indiscutíveis, mesmo que esses produtos sejam legendados para o português pelas suas subsidiárias nacionais, mantendo, algumas vezes, até mesmo o título original. (2012, p. 14).

Ainda segundo a autora, as produções norte-americanas, indiscutivelmente, dominam o mercado de seriados, que está em franca expansão em termos mundiais, ainda que haja algumas produções bem famosas do Canadá<sup>23</sup>, como *The Listener* (AMO, 2009), já exibido pela Fox<sup>24</sup>. No entanto, muitas delas são em coprodução com os Estados Unidos.

Ademais, os dez canais da televisão por assinatura destacados neste capítulo exibem séries do gênero policial em suas grades, ainda que seja apenas uma. O AXN (2013), o Universal Channel (2013), o Space (2012), o Studio Universal (2013), o Investigação Discovery (2014) e o A&E (2013) têm mais que a metade dos seus programas desse gênero ou correlacionados.

A Tabela 12 nos mostra uma comparação da incidência de séries policiais e com temática jurídica por canal pesquisado. Elas representam mais de um terço no total, sendo 49 séries, o que é uma quantidade alta, tendo em vista a diversidade de temas que podem ser encontrados nas séries.

**Tabela 12 – Quantidade de séries por canal**

Canais	Total de Séries	Policiais e Jurídicas	Demais Séries
AXN	15	10	5
Sony	25	2	23
Sony Spin	12	1	11
Warner	17	3	14
Universal	17	12	5
FX	10	1	9
Fox	14	3	11
Space	6	4	2
Studio Universal	4	3	1
Investigação Discovery	4	4	0

<sup>23</sup> Disponível em <<http://teleseries.uol.com.br/viva-canada-10-series-canadenses-inesqueciveis/>> - Acesso em 21/06/2012.

<sup>24</sup> Disponível em <<http://fox.canais-fox.pt/the-listener>> - Acesso em 04/07/2013.

<b>A&amp;E</b>	8	6	2
<b>Total</b>	132	49 (37,12...%)	83 (62,87...%)

Fonte: A autora, 2013.

Certamente, esta amostra é relativa, pois não inclui os canais que não exibem séries policiais, embora a listagem do Apêndice A retirada do Mídia Dados inclua canais que estão focados mais na exibição de filmes, como os canais da HBO e do Telecine e os canais voltados para exibição de filmes brasileiros. Porém, o levantamento apresentado já demonstra a quantidade de séries do gênero policial na televisão por assinatura.

### 3.2.2 Canais da televisão aberta

Por outro lado, enquanto a ficção seriada está muito presente nas grades dos canais pagos, na televisão aberta as séries ainda possuem pouco espaço. Seguindo parte da técnica metodológica de Souza (2004), foram pesquisados todos os canais abertos transmitidos na frequência VHF em 2013 na cidade de São Paulo, para identificar a existência ou não de séries em suas programações.

A Rede Globo (2014), conforme informações disponíveis no seu site (Tabela 13) possui dez séries em sua programação: cinco nacionais e cinco americanas. Apenas uma é policial: *Castle* (vencedora do prêmio do drama criminal favorito do People's Choice Award<sup>25</sup> em 2012 e 2013; em 2014 ela concorre novamente com *Bones*, *Criminal Minds*, *The Mentalist* e *NCIS*). Em 2012, no mesmo período eram exibidas as séries *Mentes Criminosas* (*Criminal Minds*) e *Hawaii Five-O*, nas madrugadas. Observa-se que o canal dá preferência a suas produções nacionais transmitidas em horário nobre com altos índices de audiência após a exibição das telenovelas.

**Tabela 13 – Séries da Rede Globo**

<b>Canal</b>	<b>Total de Séries</b>		<b>Séries Policiais</b>
<b>Rede Globo</b>	<b>Nacionais</b>	<b>Internacionais</b>	- <i>Castle</i>
	- A Grande Família - Louco por Elas - O Dentista - Mascarado	- American Dad - <i>Castle</i> - Família de Heróis - Linha do Tempo	

<sup>25</sup> Disponível em <<http://www.peopleschoice.com/pca/>> - Acesso em 02/02/2013.

	- Pé na Cova - Tapas e Beijos	- Revenge	
--	----------------------------------	-----------	--

Fonte: A autora, 2013.

Outro canal brasileiro, o SBT (2014), possui uma gama maior de séries policiais americanas em sua programação (Tabela 14). Em seu site estão listadas 20 séries, todas produções estrangeiras - *A Lei de Harry*, *Agentes Secretos*, *Chase*, *Rizzoli & Isles* e *The Mentalist*, todas são exibidas durante a madrugada.

**Tabela 14 – Séries do SBT**

Canal	Total de Séries		Séries Tribunal e/ou Jurídicas	Séries Policiais
<b>SBT</b>	- A Lei de Harry - Agentes Secretos - Alvo Humano - Arnold - As Visões da Raven - Big Bang: A Teoria - Chase - Dois Homens e Meio - Duas Garotas em Apuros	- Entourage - Eu a Patroa e as Crianças - Mais Que Uma Família - Rizzoli & Isles - Smallville - Suburgatório - The Mentalist - Três é Demais - True Blood - Uma Família Perdida no meio do Nada	- A Lei de Harry	- Agentes Secretos - Chase - Rizzoli & Isles - The Mentalist

Fonte: A autora, 2013.

A Rede Record (2013) possui cinco séries americanas em sua programação (Tabela 15). No entanto, apenas *CSI: NY* e *Monk* pertencem ao gênero policial. Destaca-se que *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000) e *CSI: Miami* (ZUIKER, 2002) em 2012 eram exibidas às 21h15, uma das faixas horárias mais concorridas. No período mapeado, *CSI: NY* está sendo exibida neste horário de segunda a sexta. Além disso, a emissora possui uma série policial brasileira *Fora de Controle* (MORAES, 2012) que foi ao ar em maio de 2012 com quatro episódios.

**Tabela 15 – Séries da Rede Record**

Canal	Total de Séries		Séries Policiais
<b>Rede Record</b>	- CSI: NY - Dr. House	- Monk - Todo Mundo Odeia	- CSI: NY - Monk

	- Smash	o Chris	
--	---------	---------	--

Fonte: A autora, 2013.

O canal Bandeirantes (2014) possui apenas três séries em exibição, todas norte-americanas e nenhuma pertence ao gênero policial. A TV Cultura também cataloga em sua página três séries, nenhuma policial, duas internacionais e uma nacional. Na TV Gazeta há somente uma série, a produção nacional *Os Impedidos*. Já na RedeTV!, não está listada nenhuma série de ficção.

As emissoras da televisão aberta pesquisadas possuem ao todo sete séries policiais norte-americanas em sua programação. Entretanto, eles são exibidos regularmente nas madrugadas e apenas uma vez por semana, exceto *CSI: NY* que é exibido de segunda a sexta-feira no *primetime* da Rede Record (2013).

Finalmente, na Tabela 16 estabelece-se um comparativo entre períodos diferentes com alguns canais abertos e codificados para verificar se haveria uma variação anormal da quantidade de séries policiais por canal. A intenção foi conferir se realmente não haveria mudanças drásticas com relação à presença do gênero na programação. Apesar de algumas variações nas quantidades, não houve mudanças consideráveis. Salvo o canal Sony (2013) que teve sua quantidade de séries geral aumentada e depois reduzida, ainda assim a quantidade de séries policiais acompanhou proporcionalmente.

**Tabela 16 – Comparação de Períodos**

Canal	15 a 24 de junho de 2012	04 a 10 de novembro de 2012	01 a 07 de julho de 2013
<b>AXN</b>	20 séries – 15 policiais/jurídicas	21 séries – 15 policiais/jurídicas	15 séries – 12 policiais/jurídicas
<b>Sony</b>	35 séries – 5 policiais/jurídicas	40 séries – 7 policiais/jurídicas	26 séries – 3 policiais/jurídicas
<b>Sony Spin</b>	14 séries – 1 policiais/jurídicas	15 séries – 1 policiais/jurídicas	12 séries – 1 policiais/jurídicas
<b>Wanner</b>	22 séries – 4 policiais/jurídicas	24 séries – 3 policiais/jurídicas	17 séries – 3 policiais/jurídicas
<b>Universal</b>	11 séries – 7 policiais/jurídicas	18 séries – 9 policiais/jurídicas	17 séries – 11 policiais/jurídicas
<b>FX</b>	16 séries – 3 policiais/jurídicas	12 séries – 2 policiais/jurídicas	10 séries – 1 policiais/jurídicas
<b>Fox</b>	16 séries – 4 policiais/jurídicas	15 séries – 3 policiais/jurídicas	14 séries – 3 policiais/jurídicas
<b>Globo</b>	9 séries – 2 policiais/jurídicas	9 séries – 2 policiais/jurídicas	10 séries – 1 policiais/jurídicas

<b>SBT</b>	30 séries – 4 policiais/jurídicas	23 séries – 4 policiais/jurídicas	20 séries – 4 policiais/jurídicas
<b>Record</b>	6 séries – 5 policiais/jurídicas	3 séries – 1 policiais/jurídicas	6 séries – 2 policiais/jurídicas
<b>Band</b>	10 séries – 2 policiais/jurídicas	3 séries – 1 policiais/jurídicas	3 séries – 0 policiais/jurídicas

Fonte: A autora, 2013.

### 3.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O MAPEAMENTO

No Brasil, o formato da telenovela produzido pela Rede Globo ainda é hegemônico, mesmo que a audiência tenha diminuído, seja pela concorrência direta com outros canais, seja pela concorrência indireta com outras mídias. Esta hegemonia é tão forte que, mesmo no *ranking*<sup>26</sup> dos canais mais assistidos na televisão por assinatura, o canal figura em primeiro lugar, ou seja, apesar da oferta imensa de canais, o assinante continua assistindo o canal aberto. Neste sentido, as séries norte-americanas na televisão aberta possuem pouquíssimo espaço no horário nobre. A Rede Record tem exibido nos últimos anos as séries da franquia *CSI* e é a que mais tem insistido neste gênero e formato. SBT e Bandeirantes também já usaram o horário para tentar consolidar o modelo, mas no momento não estão exibindo mais no horário nobre.

No período pesquisado foi verificado que na televisão aberta o formato ainda tem pouca expressão, apesar da exibição da série *CSI: NY* (ZUIKER, 2004) em horário nobre em meio a produções nacionais direcionadas para o público brasileiro como as telenovelas e *realities shows*. SBT e Bandeirantes em passado recente também apresentaram séries no horário nobre, conforme informações do portal da Revista *Veja*<sup>27</sup>. Logo, nota-se que na televisão aberta, as produções nacionais e próprias dos canais são ainda predominantes, mas seria precipitado descartar um possível retorno das séries, já que a série *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000) conquistou bons números de audiência em 2011 para a Rede Record.

Destaca-se que é justamente uma série policial a única exibida no horário mais concorrido da televisão. A Bandeirantes já exibiu *Bones* (HANSON, 2005) neste horário, outra representante da linha policial, indicando certa aceitação do

<sup>26</sup> Disponível em <<http://tvfoco.pop.com.br/audiencia/canais-da-tv-aberta-dominam-a-audiencia-da-tv-fechada-confira-o-ranking/>> - Acesso em 02/02/2013.

<sup>27</sup> Disponível em <<http://veja.abril.com.br/020610/ianques-em-casa-p-234.shtml>> - Acesso em 04/07/2013.

público pelo formato e gênero, embora o custo baixo do investimento também seja uma das explicações para essa estratégia, já que o preço pago para exibição de um episódio de série é menor do que toda produção de um episódio de novela.

Não obstante, é razoável acreditar que o telespectador brasileiro não esteja adaptado a assistir um episódio por semana e por isto a presença das séries é parca. Ele está acostumado com o modelo de novela ou minisséries que duram meses e que passam de segunda a sábado, o que, provavelmente, leva a Rede Record a exibir as séries no horário nobre de segunda a sexta. Porém, com esta estratégia, ela esgota os episódios rapidamente, fazendo com que as séries da franquia *CSI* sejam substituídas periodicamente, o que afasta o público, uma vez que este pode não partilhar do mesmo interesse por todas as três séries da franquia. Além disso, o ineditismo é fundamental para o horário nobre brasileiro, e a Rede Record reprisou algumas vezes a série, o que faz com que o telespectador perca seu interesse em acompanhar diariamente o programa. Também é muito comum as emissoras retirarem do ar o seriado ou mudarem seu horário se ele não corresponder aos índices de audiência esperados, o que pode ser uma estratégia péssima se a série houver angariado fãs.

A Rede Globo, reiterando esta predileção pela exibição diária, nas férias do *Programa do Jô* há anos transmite, no lugar do programa de entrevistas, uma temporada de alguma série, como ocorreu com *24 horas* e *Lost*<sup>28</sup>. As temporadas possuem entre 20 e 24 episódios, o que levaria cinco a seis semanas para destrinchar toda a temporada, diferente do que ocorre com sua exibição nos Estados Unidos, onde a exibição semanal prolonga a série por meses.

No ano de 2012<sup>29</sup>, a emissora optou por exibir uma série diferente em cada dia da semana. Tudo indica que o público gostou, pois o canal manteve a exibição das séries após o *Programa do Jô*, o que não ocorreu nos anos anteriores. Importante ressaltar que no mesmo período em 2013<sup>30</sup> o canal exibiu no lugar do *Programa do Jô* três séries policiais: *Castle*, *Body of Proof* e *The Good Guys*.

<sup>28</sup> Disponível em <<http://www.diariosp.com.br/noticia/detalhe/8818/Conheca-as-novas-series-da-madrugada>> - Acesso em 04/07/2013.

<sup>29</sup> Disponível em <<http://oglobo.globo.com/revista-da-tv/nas-ferias-do-programa-do-jo-quatro-series-estremam-na-globo-3540166>> – Acesso em 19/06/2012.

<sup>30</sup> Disponível em <<http://natelinha.ne10.uol.com.br/noticias/2012/12/24/programa-do-jo-entra-em-ferias-e-ficara-ate-marco-de-2013-081448.php>> - Acesso em 19/06/2013.

Nos Estados Unidos, as *soap-operas* são exibidas à tarde, enquanto o *primetime* exibe as séries televisivas. Os episódios da temporada de cada série são exibidos em um horário e um dia específico da semana. Assim, o *primetime* de um canal da televisão aberta norte-americana exibe diversas séries que podem ou não voltar na próxima temporada. A estrutura horizontal nos Estados Unidos é muito menos rígida que a dos canais da televisão brasileira. Salvo domingo, a programação do horário nobre brasileiro é praticamente igual de segunda a sábado. Há anos, emissoras, públicos e anunciantes estão acostumados com este modelo.

Outro motivo para a exibição ser rara na televisão aberta é que os textos chegam fechados e retratam uma realidade distinta da brasileira. Ainda que com elementos universais, não é possível adaptar as séries às preferências dos espectadores como ocorre com as novelas, pois, segundo James (2012, p. 74): “Nenhum escritor, seja qual for a forma que sua escrita assuma, consegue se distanciar inteiramente do país, da civilização e do século de que faz parte”. Parte do público pode estranhar a presença de temas pesados que séries televisivas norte-americanas discutem nos seus episódios.

Em resumo, a Rede Globo é a única dos canais abertos em discussão que está exibindo semanalmente séries produzidas pelo canal. Após a última novela da programação, nenhum dos outros canais costuma realizar tal investimento, e a maioria das séries já produzidas pelo canal aberto é comédia sobre a vida cotidiana.

Por outro lado, isso não significa que não haja público para o gênero policial televisivo, mas que sua mensuração é mais difícil. A televisão por assinatura é um exemplo de como o gênero policial é constante na televisão, com canais voltados especialmente para o gênero, seja com séries de ficção ou com programas baseados em fatos reais. Além disso, a rápida disponibilização das séries norte-americanas na internet tem criado um público que não é fácil de quantificar, pois os sites que disponibilizam este conteúdo trabalham à margem da lei, muitas vezes sendo retirados do ar. Ainda assim, novos sites surgem logo depois para suprir a demanda. De acordo com Silva (2013), a internet possibilita a circulação dos produtos audiovisuais que se desenvolvem principalmente através das trocas entre os usuários.

No contexto atual, o que garante a circulação de inúmeros exemplos de séries na internet não é somente a manutenção do seu arquivo em algum

provedor específico ou a sua impressão em uma mídia física para ser adquirida em lojas do ramo, mas a constante troca desses arquivos pelos usuários, através de sistemas de armazenamento diversos, tanto em sites de hospedagem de vídeos, quanto através do compartilhamento peer to peer, com suas estratégias cada vez mais intrincadas de partilha de informação. (SILVA, 2013, p. 9)

As séries policiais estão fortemente presentes na televisão por assinatura, onde canais como o AXN (2013) e Universal (2013) dedicam grande parte da sua programação para o gênero e outros canais também abrem espaço para a exibição dele, demonstrando que há um público brasileiro interessado neste nicho. Importante ressaltar também que a penetração da televisão por assinatura é crescente no país, com mais de 14 milhões de assinantes em junho de 2012, segundo dados da Anatel, contra menos de quatro milhões em 2002, ou seja, a base de assinantes em 10 anos aumentou em mais de 10 milhões. O número ainda é baixo, mas os dados demonstram uma alta expansão da base de assinantes, que pode aumentar ainda mais no futuro.

Assinala-se que apesar de não terem aparecido no levantamento, houve duas produções brasileiras de séries policiais feitas pela Fox e a HBO: *9mm: São Paulo* (D'AVILA; CANNITO; AMORIM, 2009), em 2008 e *Mandrake* (FONSECA, J. H.; FONSECA, R.; 2005), de 2005 a 2007. Este surgimento de produções nacionais do gênero policial nas programações diz muito sobre o interesse do público, pois como assinala Souza (2004, p. 58) “A grade horária de uma emissora é resultado das pesquisas de audiência e da estratégia de cada rede”.

Conforme já postulado na introdução, entre 2009 e 2011 a Globo exibiu as séries policiais *Na Forma da Lei* (CALMON, 2010) e *Força-Tarefa* (AQUINO; BONASSI, 2009) com índices expressivos de audiência, dado que o horário de exibição é no final do horário nobre, e em janeiro de 2013 exibiu *O Canto da Sereia* (ANDRADE; MOURA, 2013), minissérie considerada um *noir* baiano<sup>31</sup>, uma série policial em poucos capítulos. Além disso, a maior rede de televisão brasileira manteve a exibição de duas séries policiais americanas em 2012 em sua programação na madrugada. A Rede Record em 2009 também exibiu a série policial produzida pela própria emissora denominada *A Lei e o Crime* (MORAES, 2009) e a

---

<sup>31</sup> Disponível em <<http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/series-brasil/globo-estreia-o-canto-da-sereia/>>- Acesso em 28/01/2013.

recente produção *Fora de Controle* (MORAES, 2012) exibida no mês de maio de 2012.

Em 2014, está prevista a exibição da série policial *A Teia*<sup>32</sup> da Rede Globo, a produção da segunda temporada da série *A Lei e o Crime*<sup>33</sup> (MORAES, 2009) da Rede Record e também uma coprodução entre a Rede Record e o canal pago Fox da série policial com nome provisório de *Linha Avançada*<sup>34</sup>.

Verificam-se inúmeras produções nacionais nos últimos anos do gênero policial, sobretudo após o sucesso de bilheteria do filme *Tropa de Elite* (PADILHA, 2007) e de sua sequência, que demonstraram que o público brasileiro se interessa pelo gênero policial. Na década de 1990, não era possível notar o mesmo interesse pelo gênero. Assim, pode-se considerar que na televisão por assinatura o gênero policial de séries está bem consolidado, e nota-se um crescimento das séries policiais na televisão aberta, especialmente de produções nacionais, sendo seis nos últimos dez anos. Todavia os altos custos que envolvem este tipo de produção representam um risco, já que as novelas ainda são uma fórmula de sucesso garantida no Brasil.

Por fim, apenas um dos seriados policiais produzidos no Brasil, *Força-Tarefa* (AQUINO; BONASSI, 2009) da Rede Globo, chegou a uma terceira temporada. Os motivos não são revelados, mas o retorno em audiência e o alto custo de produção são questões que normalmente desmotivam a continuação. O público da televisão aberta está acostumado com a exibição diária em contraponto à exibição semanal das séries, o que pode causar um estranhamento e, por conseguinte, uma falta de interesse. Além disso, a classificação etária não permitiria que as séries fossem exibidas muito cedo, como é possível nos canais por assinatura, e o momento de concentração do telespectador também ocorre à noite, o que abre pouco espaço nas grades de programação.

Franthiesco Ballerini (2013) ressalta que se nos Estados Unidos os produtos televisivos ganham destaque em criatividade e ousadia em contraponto ao cinema hollywoodiano, no Brasil a situação é oposta. Segundo o autor, vemos ousadia de

<sup>32</sup> Disponível em <<http://redeglobo.globo.com/series/vem-ai/a-teia/noticia/2013/04/teia-assista-uma-previa-da-nova-serie-policial-que-estrea-neste-ano.html>> - Acesso em 28/11/2013.

<sup>33</sup> Disponível em <<http://natelinha.ne10.uol.com.br/noticias/2013/11/13/nova-temporada-de-a-lei-e-o-crime-abordara-o-pcc-entenda-68089.php>> - Acesso em 28/11/2013.

<sup>34</sup> Disponível em <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/record-negocia-producao-de-serie-policial-em-parceria-com-a-fox-746>> - Acesso em 28/11/2013.

linguagem em muitos filmes da última década, enquanto “[...] as novelas brasileiras minguam audiências cada vez menores” (2013, p. 13).

As razões podem ser muitas: o medo de chocar e afugentar o público – o beijo gay que até hoje não saiu na TV Globo – o sistema de escrita das novelas – calcadas na mão de um único autor e alguns assistentes de peso menor – ou talvez porque toda a produção fica nas mãos de poucos (Globo e Record), sufocando a saudável competitividade das produtoras norte-americanas, ávidas para emplacar seus produtos no horário nobre televisivo de lá. (BALLERINI, 2013, p. 13)

Ainda assim o melodrama global se mantém consolidado, e o canal mais assistido na televisão aberta não tem interesse em mudar o que já dá certo e garante anúncio publicitário no horário nobre. Sendo um canal aberto, sua programação é generalista para tentar abarcar a maior quantidade de audiência e o gênero policial pode não ser visto no Brasil como uma temática adequada para toda a família, pois aborda temas “fortes”, como terrorismo, pedofilia, entre outros.

Jonathan Nichols-Pethick (2012) diz que histórias sobre a polícia são mais do que uma disputa entre o bem e mal. Elas respondem a algumas das nossas mais prementes preocupações sociais sobre como imaginamos e mantemos um senso de comunidade em uma sociedade vasta e muitas vezes alienante, e sobre os nossos direitos e responsabilidades como cidadãos. Isso explicaria por que séries policiais estão nas grades de programação da televisão norte-americana e de outros países.

Entretanto, segundo Mario Pontes (2007), a deficiência da polícia judiciária seria um dos motivos para que a ficção policial no Brasil fosse diminuta. Afinal se o público brasileiro não acredita que a polícia de sua cidade, estado ou país é eficiente, ele terá dificuldades em acreditar em uma história policial ambientada em um local que lhe seja familiar. A título de exemplificação, de acordo com Alberto Carlos Almeida (2007), apenas 44% dos brasileiros avaliam o sistema judiciário positivamente e somente 28% confia nele. As polícias possuem uma avaliação positiva um pouco superior: 61% da população avalia positivamente a Polícia Militar, 56% a Polícia Civil e 68% a Polícia Federal. Contudo, a confiança na força policial é bem baixa: 25% confia ou confia muito na Polícia Militar, enquanto na Polícia Civil o número cai para 23% e na Polícia Federal sobe para 41%.

É neste sentido que P. D. James (2012) afirma que dificilmente em uma sociedade na qual não haja um sistema ordenado de leis ou em que assassinatos

sejam algo trivial surgiriam histórias policiais. Isto poderia ser uma justificativa para uma não consolidação do gênero nos canais abertos.

O espectador busca um sentido, um senso de justiça através da ficção policial. Entretanto, conforme afirma Pontes (2007), a falta de confiança do público nas instituições responsáveis por garantir a punibilidade do criminoso pode ser um dos elementos que impedem um maior sucesso do gênero, se este não gerar uma identificação com seu público e não houver uma verossimilhança. Dessa forma, a presença ou não de um seriado policial no Brasil revela aspectos sobre a sociedade na qual se vive.

Portanto, algumas séries policiais brasileiras não poderiam deixar de retratar questões que concernem a realidade sobre a criminalidade e a punição do país. A série *Na Forma da Lei* (CALMON, 2010) discorre sobre um assassinato cometido por um filho de um político influente, já *Força-Tarefa* (AQUINO; BONASSI, 2009) aborda as investigações conduzidas pela corregedoria da polícia carioca, enquanto *A Lei e o Crime* (MORAES, 2009) demonstra a corrupção presente na polícia. Nas três séries há a presença de elementos da realidade brasileira sobre a violência e o crime. *Na Forma da Lei* (CALMON, 2010) traz para a ficção a impunidade que alguns indivíduos podem conseguir por ter determinados privilégios como ser filho de político, enquanto nas outras duas séries o enfoque é a corrupção existente na força policial.

Uma possível desconfiança dos indivíduos com as forças policiais no Brasil pode ser um indício do motivo pelo qual as séries policiais brasileiras se enveredam para temas como corrupção e impunidade. Claro que esta não é uma exclusividade brasileira: nos Estados Unidos há muitas séries que destacaram em suas narrativas a corrupção na polícia. Atualmente, *Person of Interest* (NOLAN, 2011) é uma delas. Contudo, a quantidade de séries deste gênero produzidas pelos norte-americanos é muito superior, com cada obra abordando uma diversidade de temas.

Certamente, nosso mapeamento demonstra que na televisão aberta a presença das séries policiais, com a exceção de *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000) na Rede Record, é relegada às madrugadas com um público reduzido. E que apesar das produções nacionais do gênero, elas ainda não são representativas para serem detectadas na pesquisa. Por outro lado, o gênero antes

era quase inexistente e a quantidade de canais direcionados na televisão a cabo demonstra que há um interesse por estas histórias.

Neste sentido, ainda que a televisão esteja alinhada a interesses mercantis, Martín-Barbero afirma que mesmo assim ela possibilita a construção de imaginários e identidades. Significa dizer que a televisão mesmo voltada para o mercado, muitas vezes distorcendo ou ocultando informações que não são do interesse mercadológico, possibilita através da sua programação a reflexão sobre a constituição da sociedade. A narrativa policial televisiva vem, portanto, apresentar alguns temores que os indivíduos possuem para que possam trabalhar seus medos sem precisar vivenciar fatos traumáticos diretamente.

[...] a culta minoria atribui a ela sua impotência e sua necessidade de exorcizar o pesadelo cotidiano, convertendo-a em bode expiatório que paga as contas da violência, do vazio moral e da degradação cultural. Mas, então, a televisão tem muito menos de instrumento de ócio e de diversão do que de cenário cotidiano das mais secretas perversões do social e também da constituição de imaginários coletivos, a partir dos quais as pessoas se reconhecem e representam o que têm direito de esperar e desejar. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 26)

Adiante são verificadas as características e os elementos que compõem as narrativas policiais e a relação desta narrativa com temas presentes na atualidade. Procurando entender do ponto de vista sociológico por que a produção de séries policiais brasileiras aumentou? O que há por trás de um gênero que justifica a presença farta destas séries na televisão por assinatura? As séries policiais são sintomas do quê?

## 4 SÉRIES POLICIAIS: NARRATIVAS E CARACTERÍSTICAS

Neste capítulo procura-se compreender a construção da narrativa policial, suas características e seus elementos principais, como é pensada e estruturada. Para no último capítulo ficar a tentativa de verificar como as séries policiais trabalham temas correlatos ao crime e a punibilidade em seus episódios. O intuito é entender o que justifica sua maior ou menor presença nos canais de televisão do ponto de vista sociológico.

### 4.1 AS NARRATIVAS DAS SÉRIES POLICIAIS

Afirma Carlos Gerbase (2003) que a narrativa é uma forma de compreender a vida através de uma progressão de acontecimentos. Explica o autor: “As histórias têm começo, meio e fim, assim como nossas vidas. As histórias são acontecimentos que levam a outros acontecimentos” (2003, p. 57). Portanto, as narrativas aproximam o público porque ele se identifica com elas. Elas permitem uma viagem por diversos mundos, possibilitam reflexões e compreensões, novos conhecimentos e novas experiências.

Quando nos identificamos com determinado personagem, aprendemos a como agir socialmente (ou anti-socialmente). A literatura funciona, portanto, como uma espécie de guia universal de boas maneiras, de etiqueta, para a convivência de comunidades às vezes muito diferentes culturalmente. (GERBASE. 2003, p. 58)

Desta maneira, para entender a presença do gênero policial na televisão e suas implicações, o primeiro passo é verificar como estas histórias de detetives são contadas. Segundo Jean-Pierre Esquenazi (2011), classificar as séries em sua gestão narrativa nos possibilita compreender como elas estabelecem o encontro com o público. O autor classifica as séries entre imóveis e evolutivas. A primeira se subdivide em duas: nodais e soap-operas e sitcoms. Enquanto a segunda se subdivide em corais e folhetinescas. Adiante estas classificações são explicadas.

A maioria das séries policiais possui uma estrutura fechada com histórias independentes entre si a cada semana de exibição. Ou seja, cada episódio possui uma trama principal completa e uma ou mais tramas secundárias que serão desenvolvidas durante a temporada ou durante toda a série. O gancho (*cliffhanger*) é

usado para amarrar uma temporada na outra, geralmente dando destaque para alguma trama secundária e abordando a vida pessoal de algum personagem.

As séries que possuem este tipo de estrutura são comumente chamadas de *police procedurals*, especificamente, quando se trata de uma série policial ou séries nodais como subclassifica Esquenazi (2011) as séries que estão dentro da classificação de séries imóveis. “O tipo mais evidente das séries imóveis é composto pelas produções em que cada episódio narra uma aventura com a sua abertura e a sua conclusão segundo uma fórmula imutável” (2011, p. 93).

Neste tipo de estrutura narrativa, a série policial se desenvolve da seguinte forma: um episódio começa com um crime cometido ou com a sua descoberta, geralmente um assassinato (mas não necessariamente). Em seguida, os policiais investigam a cena, processam as evidências, interrogam as testemunhas e no final eles descobrem quem é o criminoso e provavelmente conseguem uma confissão.

Existe um *boom* de séries que focaram em destacar algum momento desta narrativa. A franquia *CSI* é focada nas evidências que dirão a verdade sobre o crime ocorrido. Já a série *Bones* (HANSON, 2005) destaca a descoberta dos assassinos através da antropologia forense. *The Mentalist* (HELLER, 2008) e *Castle* (MARLOWE, 2009) trabalham mais com o interrogatório do suspeito e a perspicácia dos seus consultores, enquanto a protagonista de *The Closer* (DUFF, 2005) busca o encerramento do caso a qualquer custo através da confissão, é uma delegada especialista em conseguir confissões.

Esta fórmula de narrativa pode parecer simples e esgotada, visto que é como se a mesma história fosse contada todo episódio, mas a quantidade de séries policiais que são exitosas com esta estrutura demonstra que não é bem assim. As séries mencionadas no parágrafo anterior têm ou tiveram pelo menos seis temporadas. Ademais, afirma Esquenazi a respeito de *Law & Order* (2011, p. 96): “A fórmula da série é simples, mas permite grandes variações”, isto porque cada episódio pode tratar de diversas questões que permeiam a sociedade. Assinala o autor (2011, p. 96): “Um crime é cometido, um réu é julgado: tudo parece narrativamente límpido. Mas esta evidência esconde um percurso muito rico, que permitiu à série tratar de todos os males da América”.

As séries nodais se encaixam bem na programação de emissoras com comerciais. A investigação de um crime por episódio possibilita criar um suspense

antes de cada intervalo que tenta prender a atenção do telespectador para ver a resolução. Além disso, elas quase não demandam a compreensão dos acontecimentos anteriores da série para assistir a um novo episódio, podendo angariar um público mesmo durante a exibição da temporada. Arlindo Machado (1999) aponta que o *break* provavelmente surgiu em decorrência de interesses econômicos possibilitando a inserção de comerciais durante a exibição do programa. Contudo, o autor entende que o intervalo também possibilita o telespectador absorver a dispersão e explorar ganchos de tensão. Portanto, séries estruturadas dessa forma se adequam ao interesse comercial das emissoras e também são interessantes para criar expectativa no seu público.

Seccionando o relato no momento preciso em que se forma uma tensão e em que o espectador mais quer a continuação ou o desfecho, a programação de televisão excita a imaginação do público. Assim, o corte e o suspense emocional abrem brechas para a participação do espectador, convidando-o a prever o posterior desenvolvimento do entrecho. (MACHADO, 1999, p. 154-155)

Em contraponto a este formato nodal, há as séries em que a trama principal é conduzida durante toda a temporada, enquanto as histórias secundárias, apesar de também poderem se desenvolver ao longo da temporada, compõem o pano de fundo para fechar um episódio. Esquenazi (2011) as classifica como séries evolutivas e dentro desta categoria é possível ter outras subclassificações dependendo de como a narrativa é construída. A série *Dexter* (MANOS, 2006) é um exemplo de série policial que possui uma narrativa evolutiva.

*Dexter* (MANOS, 2006) é nome de uma série americana e também do personagem protagonista, um *serial killer* que mata outros criminosos. A dinâmica da série é diferente, não há um caso por episódio, e a despeito de ser exibida semanalmente, possui a construção mais parecida com uma telenovela. Isso tanto é verdade que Esquenazi (2011) possui uma subclassificação nas séries evolutivas que é denominada folhetinesca. Em *Dexter* (MANOS, 2006), cada temporada possui uma história principal, mas os episódios abordam outras tramas secundárias.

Neste ponto é importante tecer algumas considerações quanto à inclusão de *Dexter* (MANOS, 2006) no gênero policial, sobretudo levando em conta que a maioria das séries policiais possuem o formato nodal ou *police procedural* (casos da semana) e a confusão ocorre porque não é tão comum a existência de séries

policiais evolutivas e a fórmula da narrativa acaba sendo vista como uma característica da série, o que não é verdade, pois as séries nodais não são apenas policiais.

Além disso, *Dexter* (MANOS, 2006) levanta a dúvida se é realmente uma série policial, uma vez que seu personagem é um anti-herói e o foco da série não é o caso a ser solucionado, mas a vida do protagonista. Dexter trabalha em um departamento de polícia como perito forense usando diversas vezes seu trabalho para conseguir informações sobre sua próxima vítima. As tramas secundárias sempre envolvem os crimes a serem solucionados pelo departamento, retratando ainda a ineficiência da polícia em prender os bandidos e todo o jogo político para conseguir cargos no departamento.

A série pode não girar em torno de um crime a ser desvendado no final do episódio, mas ela possui todos os elementos presentes em dramas policiais mais convencionais: investigações, crimes, dramas pessoais da corporação do departamento de polícia em questão e um herói movido a combater criminosos, ainda que de forma não usual. Por trás de todas as temporadas de *Dexter* (MANOS, 2006), existe uma busca em capturar um criminoso, mesmo que não seja pelos meios legítimos.

A vantagem das séries evolutivas é fidelizar seu público. A evolução da história e as novas informações que são concedidas a cada episódio sobre a trama ou o personagem principal cativam o telespectador, que não quer perder nenhum detalhe para a melhor compreensão do enredo. Por outro lado, assistir seus episódios individualmente é algo desinteressante, o que afasta o público que está zapeando na televisão.

O terceiro tipo de narrativa observado nas séries policiais é o *ensemble show*. Carlos assinala que a característica desta narrativa é sua estrutura modular e que foi a série policial *Hill Street Blues* (BOCHCO, 1981) pioneira neste modelo seriado. Esquenazi (2011) subclassifica *Hill Street Blues* (BOCHCO, 1981) como uma série coral dentro das séries evolutivas, mas para uma melhor compreensão, optamos por classificá-la à parte.

Tanto Esquenazi (2011) quanto Carlos (2007) entendem que *Hill Street Blues* (BOCHCO, 1981) possui um hibridismo de gênero e narrativa. Séries que se estruturam desta forma possuem uma trama por episódio, mas também possui

tramas secundárias a respeito de algum personagem que eventualmente viram tramas principais, podendo ser desenvolvidas ao longo de toda a série. As histórias começam em um episódio e só retornam algum tempo depois. É uma mescla das narrativas anteriormente mencionadas.

Para dar conta da profusão de personagens e de histórias que começam, não terminam no mesmo episódio e serão retomadas no seguinte ou só bem depois, os roteiristas da série desenvolveram uma estrutura narrativa em dois níveis. (CARLOS, 2006 p. 27)

Duas séries policiais atuais exemplos deste tipo de narrativa são *The Mentalist* (HELLER, 2008) e *Person of Interest* (NOLAN, 2011). *The Mentalist* (HELLER, 2008) possui seus casos semanais, mas a vida dos personagens é usada frequentemente como tramas paralelas ressaltadas em episódios esporádicos. Além disso, a história do protagonista é a condutora dos ganchos a cada temporada, trazendo alguns elementos da história ao longo dos episódios. Contudo, *The Mentalist* (HELLER, 2008) ainda aparenta mais ser uma série nodal, já *Person of Interest* (NOLAN, 2011) possui uma narrativa ainda mais complexa que envolve casos semanais, mas destacando as tramas secundárias em quase todos os episódios e frequentemente ocupando o lugar da trama principal.

*Person of Interest* (NOLAN, 2011) é uma série norte-americana do canal CBS, transmitida no Brasil, atualmente pela Wanner Channel (2009) e pelo SBT<sup>35</sup> (2014) desde novembro de 2013<sup>36</sup>. Nela, um ex-agente da CIA, Reese, supostamente morto, se une a um bilionário misterioso, Finch, para prevenir crimes violentos de forma paralela ao sistema legal. Finch é um gênio da computação que inventou um programa que usa o reconhecimento de padrões para identificar as pessoas envolvidas em crimes violentos. Compõe ainda a trama os detetives de homicídios Carter e Fusco, que ajudam a resolver os crimes informalmente usando os aparatos da polícia de Nova York. A abertura da série na primeira temporada inicia-se com a seguinte declaração de Finch<sup>37</sup>:

<sup>35</sup> No período pesquisado, a série ainda não era transmitida pelo SBT, o que ocorreu a partir de novembro de 2013.

<sup>36</sup> <http://www.seriesconteudo.com/person-of-interest-chega-ao-sbt/> - Acessado em 27/12/2013.

<sup>37</sup> You are being watched. The government has a secret system: a machine that spies on you every hour of every day. I know because I built it. I designed the machine to detect acts of terror, but it sees everything. Violent crimes involving ordinary people, people like you. Crimes the government considered irrelevant. They wouldn't act, so I decided I would. But I needed a partner, someone with

Você está sendo observado. O governo possui um sistema secreto: uma máquina que espia você em todas as horas do dia. Eu sei por que eu a construí. Eu fiz com que a máquina detectasse atos terroristas, mas ela detecta tudo. Crimes violentos envolvendo pessoas comuns, pessoas como você. Crimes que o governo considera irrelevante. Eles não vão agir, então, eu decidi que eu vou. Mas eu preciso de um parceiro, alguém com as habilidades para intervir. Caçados pela autoridade, trabalhamos em segredo. Você não irá nos encontrar, mas vítima ou criminoso, se o seu número aparecer, nós iremos te encontrar. (Tradução nossa)

A estrutura narrativa da série é complexa, tendendo mais para o *ensemble show* do que para o *police procedural*. O episódio geralmente inicia-se com fornecimento do número do *Social Security Number* (o equivalente ao nosso CPF) de alguém que está envolvido em um crime, podendo ser a vítima ou o criminoso. Alguns episódios trabalham esse mistério sobre a “pessoa de interesse”, enquanto em outros já fica evidente o papel dela.

Ainda que a série trabalhe com casos diferentes a cada semana, ela nem sempre mantém este padrão. É recorrente um personagem de um caso anterior aparecer em episódio posterior. Existem diversas tramas secundárias referentes à vida de cada personagem que em alguns episódios se tornam a trama principal, e quando voltam a ser o pano de fundo a série nos fornece *flashbacks* de diversos momentos da vida do personagem para ajudar na composição da estrutura psicológica dele.

É uma série que trabalha as histórias dos personagens principais com as tramas em nível de igualdade, o que dá a ela uma grande complexidade. Nem sempre é possível assisti-la sem acompanhar episódio por episódio, a apreensão das histórias será incompleta, principalmente, a partir da metade da primeira temporada.

*Person of Interest* (NOLAN, 2011), assim como *Hill Street Blues* (BOCHCO, 1981), tenta estabelecer um maior diálogo com a realidade. Logo no início fica evidente que a máquina foi construída em razão dos ataques terroristas, transpondo este dado da realidade para a ficção, além disso, em que pese alguns policiais honestos, as histórias são repletas de policiais corruptos que trabalham junto a máfias, trazendo heróis não usuais em uma série policial. De acordo com a frase

---

the skills to intervene. Hunted by the authorities, we work in secret. You'll never find us, but victim or perpetrator, if your number's up... we'll find you.

introdutória da série, os protagonistas trabalham em segredo, pois também são procurados pelas instituições policiais.

Conforme demonstrado acima, é possível destacar três tipos de narrativas nas séries policiais: as séries nodais, que são predominantes e que surgiram junto com o gênero policial em *Dragnet* (WEBB, 1951); os *ensembles shows* (ou corais) inaugurados com *Hill Street Blues* (BOCHCO, 1981) no início da década de 1980 e finalmente temos as séries evolutivas.

Arlindo Machado (1999) também propõe uma classificação similar das narrativas seriadas. O primeiro tipo de narrativa é uma única história como fio condutor ou várias entrelaçadas, se assemelhando às séries evolutivas e aos *ensembles shows*, portanto o autor não chega a diferenciar as duas modalidades. A segunda classificação proposta pelo autor é de narrativas com histórias autônomas, que se assemelham às séries nodais. E, por fim, o terceiro tipo de narrativa seria de histórias totalmente independentes e sem nenhuma correlação, tendo apenas a temática em comum, o que poderia ser compreendida com um quarto tipo de classificação, mas não vislumbramos nenhuma série policial com esta estruturação, contudo.

Apesar do modelo narrativo nodal se confundir como elemento da própria narrativa policial televisiva, nota-se uma inclinação nas séries atuais em desenvolver mais as tramas pessoais dos heróis. À exceção de *Law & Order* (WOLF, 1990), séries nodais consagradas como *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000) e *Bones* (HANSON, 2005) tentam dar destaque a seus personagens construindo a ideia de herói. Mesmo *Law & Order: SVU* (WOLF, 1999) tem ampliado o destaque em seus personagens, diferentemente do formato original.

Esta mudança pode estar ocorrendo em razão do esgotamento da fórmula de casos semanais, que acaba se tornando repetitivo para o espectador após muitos anos e não o fidelizando, mas também de uma identificação que o público precisa ter com o herói, que em algumas séries destaca mais a instituição do que os personagens. Esquenazi (2011) aponta que desde a década de 1980 houve um aumento das séries evolutivas. Contudo, como esta estrutura possui um foco maior da história de vida dos personagens, ela é difícil de modelar para o gênero policial, em que a história do crime é importante. Assim, o que se percebe nas séries

policiais atuais é uma tendência ao *ensemble show*, sem abdicar dos casos semanais.

## 4.2 ELEMENTOS DAS SÉRIES POLICIAIS

As séries televisivas possuem alguns elementos apontados pelos autores que são particulares ao formato dos seriados norte-americanos. A seguir será demonstrado como alguns elementos das séries televisivas são apropriados pelas séries policiais e quais as particularidades deles.

### 4.2.1 O realismo

Um componente das narrativas nas séries policiais é o realismo como já foi mencionado anteriormente. Segundo François Jost (2012a), as séries americanas fazem sucesso e são aclamadas exatamente por seu realismo, que está menos relacionado com a intenção de imitar a realidade exatamente como ela é do que com a forma como este real é apreendido.

A “semelhança” com o real só é exigida na medida em que envolve o espectador da arte no “agradar”, ou seja, em uma identificação, a qual organiza uma transferência e, portanto, uma deposição das paixões. Esse farrapo de verdade é bem mais *o que uma verdade coage no imaginário*. Essa “imaginarização” de uma verdade, deslastreada de qualquer realidade, é chamada pelos clássicos de “verossimilhança”. (BADIOU, 2002, p. 15)

Badiou (2002) afirma que a arte não tem compromisso com a verdade, mas deve agradar. Estendendo esta compreensão a obras audiovisuais, nada seria mais equivocado do que destacar em uma série ou filme o quanto ele se aproxima da realidade como ela é, quando deveria observar porque elas agradam. Essa fixação em retratar os fatos como eles de fato aconteceram apenas esconde os recalques mais profundos da sociedade que poderiam ser extraídos da obra. A representação do real é o que menos deveria importar em uma série, afirma Jost (2012a). Desta forma, a apreensão do real é o que conta. Isto porque, segundo o autor, a ficção preenche nos indivíduos o desejo de saber, de descobrir o desconhecido, saber como funciona uma investigação, um procedimento criminal.

Haveria duas atitudes possíveis em face do realismo, dispõe Jost (2012a): a restituição e a invenção. A primeira significa dizer que o realismo busca copiar a realidade, demonstrá-la da forma mais fiel, enquanto a invenção pretende fazer com que “[...] o espectador conheça aquilo que ele não necessariamente conhece” (2012a, p. 46). Segundo Esquenazi (2011, p. 166), “[...] não é por um universo ficcional se assemelhar a um mundo real que o público dele se apropria e o interpreta como próximo daquilo que considera real ou autêntico”. Esquenazi postula que a restituição pura traz limitações para uma obra ficcional, mas que pela ética do realismo, os criadores de uma ficção devem “[...] escolher sempre na sua apresentação aquilo que está mais próximo da situação real” (2011, p. 166).

Jost (2012a) assinala que as séries ficcionais, para serem consideradas realistas, necessitam em certa medida dialogar com a realidade: “[...] toda ficção repousa sobre um desvio mínimo do mundo real [...]” (2007, p. 116). O autor destaca que existem três portas para acessar o mundo ficcional: a atualidade, a universalidade e a enunciação visual (ou midiatização).

Assim, segundo Jost (2012a) a primeira via de acesso à ficção é a atualidade, que teria duas faces: a dispersão e a persistência. A dispersão (JOST, 2012a, p. 28): “[...] é a espuma do dia, a aparição e desaparecimento de todos esses acontecimentos, pequenos ou grandes, que atravessam a vida das pessoas e das mídias no cotidiano”. Enquanto a persistência, afirma o autor:

É atual aquilo que *persiste*, aquilo que os telespectadores, sejam eles americanos ou não, sentem como contemporâneo. O presente infla-se para construir uma duração muito mais longa, um tipo de banho de imersão no qual está mergulhado o mundo. (2012a, p. 28)

Os acontecimentos em 11 de setembro de 2001, afirma Jost (2012a), são o exemplo típico dessa concepção de tempo que nos absorve. Muito comum observar nas séries policiais referências a esta data e também às guerras que a sucederam. Há incontáveis episódios que abordam a situação dos árabes nos Estados Unidos pós-ataques ou (ex) militares traumatizados por terem ido ao Afeganistão ou Iraque. Ainda que a temática pareça muito particular à cultura norte-americana, é importante destacar que muitos dos temas discutidos nestas séries são universais.

Se as séries americanas podem parecer tão próximas, apesar de sua estranheza, é por que elas se fundam em ideologias transnacionais, lugares

comuns, como diriam os retóricos, que estão florescendo em muitos países: o complô (Bones, 24, *Prison Break, Heroes*); a *rejeição das elites*, colocando em destaque as *manipulações* (esses “bastardos de Washington que não fazem nada por nós”, “Ele não queixava muito quando jogou com o dinheiro desviado do contribuinte”, *Prison Break*). Mas o banho no qual estamos imersos explica também, e talvez, sobretudo, as reações dos personagens, dos quais funda a psicologia: ele motiva seus objetivos e, ao mesmo tempo, coloca o herói em uma situação que o espectador identifica como sua. (JOST, 2012, p. 29-30)

É necessário, pois, que o público identifique a história narrada como sendo possível de acontecer. Em *Common Law* (WIBBERLEY, C.; WIBBERLEY, M., 2012), por exemplo, no quinto episódio da primeira temporada, militares exonerados montam uma quadrilha que assaltam mansões em Los Angeles, o que revela nas entrelinhas uma insatisfação decorrente de militares que serviram seu país, que ao retornar se decepcionaram seja pela falta de reconhecimento ou por algum outro motivo e acabam por optar pela criminalidade.

Ainda que os episódios não estejam centrados nestas situações, são corriqueiras as menções a veteranos. No episódio 15º da quarta temporada de *The Closer* (DUFF, 2005), uma acompanhante solicita que policiais não contem a seu marido veterano da guerra no Iraque os serviços por ela prestados, pois desde que ele voltou não conseguiu se adaptar e ela precisa sustentar a casa.

Um tema também bastante discutido nestas séries que ilustra a persistência é a imigração ilegal, por exemplo, que ocorre com frequência não só nos Estados Unidos, mas também em muitos outros países. No 11º episódio da segunda temporada de *The Closer* (DUFF, 2005) intitulado *Boderline* (*Fronteira*, tradução nossa), um imigrante refaz todo seu trajeto de imigração ilegal para matar os coiotes que deixaram seus pais morrerem na mesma situação por não refrigerarem o caminhão que os traziam. No 10º episódio da terceira temporada da mesma série, denominado *Culture Shock* (*Choque de Culturas*, tradução nossa), uma chinesa é morta pelo próprio sogro por prestar serviços sexuais ao homem que facilitou a entrada dela e de seus familiares nos Estados Unidos.

Esquenazi (2011, p. 157) assinala que os problemas atuais da sociedade “[...] são uma matéria-prima quase obrigatória das séries televisivas”. Para o autor, as séries norte-americanas, policiais ou não, sempre recorrem à atualidade em seus mundos ficcionais como forma de expressão de ideias desempenhando um papel social e cultural importante. Isto porque, nos Estados Unidos a cultura também sofre disputas ideológicas pela direita e pela esquerda, que guerreiam para determinar

para quais tipos de programas serão destinados os subsídios e os financiamentos da cultura. Neste sentido, exemplifica Esquenazi:

[...] os subsídios atribuídos pela instituição federal encarregue da cultura a certas exposições, como a de fotografias de Mapplethorpe, que mostram homossexuais que sofrem de SIDA (pp. 241-242, 266-267), começam por suscitar essas guerras ao provocarem a ira da nova direita. Os apoiantes desta direita querem <<recuperar>> a cultura a todo custo, mas os artistas e associações organizam-se e a imprensa divide-se. Devemos lembrar que a desconfiança relativamente aos subsídios estatais não é apanágio dos conservadores. (2011, p. 159)

O entretenimento é levado a sério pelos norte-americanos, pensado tanto na viabilidade comercial quanto na cultural. Quando Dick Wolf idealizou a série *Law & Order* (WOLF, 1990), ele já a pensava como um produto comercial lucrativo, para ser licenciado em diversos países e canais por assinatura. Todavia, assinala Nichols-Pethick (2012, 127, tradução nossa): “Este modelo de negócio expansivo tem, ao mesmo tempo, cultivado as sementes de um fórum cultural amplo em torno da noção de crime em si: o que conta como o crime e o que fazer sobre ele<sup>38</sup>”. Estes dois aspectos nos levam à segunda forma de acesso à ficção: a universalidade antropológica.

As séries são calcadas em sentimentos universais, que estão relacionados a temas que concernem todos os indivíduos e que favorecem a expansão do negócio audiovisual. De acordo com Jost (2012a, p. 30), o discurso realista tem como bases “[...] traços estáveis e intangíveis (com o perverso, o bom, o terno, o ingênuo, o distraído etc), para tocar de uma vez naquilo que há de mais humano e de mais social em nós”.

Dessa forma, apesar do cenário estrangeiro de uma série policial norte-americana e de algumas particularidades daquela sociedade, a narrativa repousa sobre temas universais como a justiça, violência social, crimes e punição e ainda a relação entre o que é certo e errado, possibilitando a travessia de fronteiras com tais temáticas. Além disso, mesmo séries do gênero policial discutem questões relativas ao desenvolvimento emocional do ser humano. Jost exemplifica:

A produção de séries como *NYPD Blue*, mostrando a delinquência através dos policiais de um comissariado de bairro americano, corresponde a uma

---

<sup>38</sup> This expansive business model has, at the same time, cultivated the seeds of an expansive cultural forum around the notion of crime itself: what counts as crime and what to do about it.

época regida pelo centramento dos indivíduos na sua vida privada: em lugar de serem profissionais sem falhas, obedecendo apenas a seus únicos deveres, os heróis dessa série são tomados por problemas pessoais e pelos próprios demônios contra os quais eles lutam (paquera ou droga, doença, desilusões amorosas etc.). (2007, p. 118)

Finalmente, a terceira porta de acesso, segundo Jost (2007, 2012a) é a enunciação visual, ou seja, a comunicação das ficções com a realidade ocorre pelo intermédio da imagem que pode ser trabalhada para passar a informação que se pretende alcançar: “[...] a imagem propicia um conhecimento que o contato direto com o mundo não permitiria obter” (JOST, 2012a, p. 31). O autor afirma que no mundo fictício das séries “[...] a verdade surge sempre através das imagens: imagens da atualidade que a televisão despeja, ou imagens índices que confundem os culpados” (2012a, p. 32).

As séries da franquia *CSI* são exemplos de como as séries possibilitam através das imagens uma realidade que ele não alcançaria fora da ficção. Afirma Nichols-Pethick (2012) que a série é construída sobre a fetichização visual da evidência que é apresentada ao telespectador por meio de diferentes aspectos, sobretudo, *closes* no corpo humano e viagens através dele. E também a série apresenta o cenário provável de quando ocorreu o crime, após as evidências provarem o que realmente aconteceu. Afirma Jost: “Esse modo de apreensão da realidade dirige-se, evidentemente, aos filhos da televisão, para os quais o mundo existe primeiramente pela midiatização e, particularmente, pela tela do computador” (2012a, p. 32).

Porém, diante de todo o exposto, conclui-se que realismo pode tanto aproximar as séries do público como também afastá-las, uma vez que, ainda que a ideia não seja copiar a realidade, é necessária uma verossimilhança, acreditar que aquilo pode ser real. Portanto, em uma sociedade na qual a polícia não goza de prestígio e os indivíduos se sentem injustiçados, presume-se que uma série policial nos moldes tradicionais possa ter certa rejeição.

#### **4.2.2 O herói**

Outro elemento das narrativas policiais é a presença de herói que se manifesta em um detetive. Afirmam Lipovetsky e Serroy (2009) que um dos motivos para o sucesso das séries é o fato de elas se apoiarem em personagens

recorrentes, que ganham a simpatia do público. O espectador se afeiçoa a seu herói e espera a cada semana por um novo episódio.

Uma das razões desse triunfo é que ele se apoia em personagens recorrentes, encarnados pelos mesmos atores populares, presentes em cada novo episódio. Os telespectadores ficam curiosos de saber quais serão os desdobramentos da história, gostam de rever os “heróis” aos quais estão acostumados, com seus traços e seus ambientes específicos. O que mantém o público fiel é uma espécie de encontro marcado regular. (2009, p. 219).

Dispõe Jost (2012a) que a ligação do espectador com o herói é o que sustenta o sucesso da série. No entanto, o herói das séries policiais atuais precisa ser mais realista, ou seja, deve ser possível para o público se colocar no lugar dele. Além disso, ressalta o autor, é possível a existência de heróis coletivos como é observado com frequência no destaque dado à corporação onde trabalham os heróis das séries policiais. Isso significa que elas além de contar histórias sobre investigações retratam e discutem sobre os responsáveis e as instituições encarregadas de manter a segurança da sociedade, que também podem ser vistos como entidades-heróis.

Outro dado curioso dos heróis das séries policiais recentes é que muitos não fazem parte da força policial das instituições. Richard Castle (*Castle* - MARLOWE, 2009) é um escritor que trabalha como consultor para a polícia de Nova York e ajuda a desvendar a maioria dos crimes. Assim como Patrick Jane (*The Mentalist* - HELLER, 2008) que também é um consultor na *CBI* (*California Bureau of Investigation*), Castle possui papel fundamental na resolução dos crimes, assim como Temperance Brennan em *Bones* (HANSON, 2005) e Neal Caffrey em *White Collar* (EASTIN, 2009).

Em todos os protagonistas supracitados existe uma relação controversa com a organização que eles prestam consultoria. Por não fazerem parte da força policial, podem burlar as leis para ajudar na investigação, como também fazem as vezes de questionadores das normas que existem e que muitas vezes são legais em seu sentido jurídico, mas injustas do ponto de vista da sociedade.

Um dos exemplos como os consultores podem trabalhar a margem da lei é no episódio 23<sup>o</sup>, *Red Rover, Red Rover*<sup>39</sup>, da quarta temporada de *The Mentalist*

---

<sup>39</sup> Nome de uma brincadeira infantil sem tradução para o português.

(HELLER, 2008). Jane enterra vivo um suspeito de cometer um assassinato para arrancar uma confissão enquanto capta o seu som. O episódio, no entanto, termina com Jane sendo criticado pelo seu método, pois nenhum juiz aceitaria a forma como a confissão foi extraída. Enquanto Jane retruca: “Eu fiz justiça contra um psicopata<sup>40</sup>” (tradução nossa) e questiona se alguém acha que criminoso não merece ser punido e que se ele não fizer de tudo para prender os bandidos, qual seria o sentido do trabalho policial.

A priori a identificação sempre se dá com o herói, mas hoje os bandidos/criminosos não são essencialmente maus, assim como ocorria com alguns criminosos dos filmes *noir*. Existe uma explicação por trás de cada comportamento, e algumas vezes, uma leve desculpa ao assassino. A série *Criminal Minds* (DAVIS, 2005) sobre uma equipe que traça perfis aborda em seus episódios o que levou o assassino a cometer o crime e, através das descobertas do seu passado, é possível supor qual será seu próximo movimento.

O personagem Dexter é um exemplo da relativização do mal. Apesar do protagonista ser um *serial killer*, é possível sentir empatia pelo personagem. Ele assassina indivíduos que também são assassinos, um problema para a sociedade. Assim, fica quase impossível para o público de certa maneira não torcer para que ele escape ileso dos seus assassinatos, pelo menos é o que se depreende de uma série que totalizou oito temporadas.

Esta série toca profundamente no imaginário de justiça da sociedade. O protagonista representa aquilo que muitos indivíduos sentem no seu íntimo e gostariam que fosse feito quando não se sentem contemplados pelo sistema judiciário, permitindo uma compensação simbólica através do produto televisivo.

Haveria uma humanização do criminoso quando ele passa a ser o herói da narrativa? Talvez. As relações entre o bem e o mal agora se situam em uma zona cinzenta. Um serial killer considerado herói (*Dexter* - MANOS, 2006). Um golpista (Neal Caffrey de *White Collar* - EASTIN, 2009) que presta consultoria para o FBI. Outro golpista que se passava de vidente (Patrick Jane de *The Mentalist* - HELLER, 2008) que também ajuda na resolução de crimes. Eventualmente, até uma redenção como no caso de Jane, que resolveu ajudar a polícia com seu dom após sua família

---

<sup>40</sup> I gave an evil psychopath justice.

ser assassinada por um *serial killer* que se sentiu ultrajado pelas opiniões de Jane enquanto vidente em uma rede de televisão.

Mesmo as imagens dos policiais já não são imaculadas. São mais humanos, possuem conflitos internos. Ou seja, o bem e o mal estão presentes tanto no herói como no bandido. De acordo com Michel Maffesoli (2004), a cultura pode até domesticar nossa natureza “maligna”, mas ela continua existindo nos nossos maiores temores e nos desejos mais íntimos.

Os heróis das séries policiais em muitos casos tentam lidar com um passado traumatizante e buscar redenção na força policial. “Basta olhar um pouco mais de perto para constatar que os sentimentos mais elevados são permeados de seu contrário” (MAFFESOLI, 2004, p. 62). Estes medos e desejos se aproximam dos sonhos da sociedade revelados através do imaginário coletivo. Traumas recalçados no inconsciente, mas que, neste caso, encontram na ficção televisiva policial um meio para se manifestarem.

A força das séries americanas advém da contemplação de duas aspirações contraditórias: o desejo de explorar o novo continente, de ir rumo ao desconhecido, de descobrir o estrangeiro e, ao mesmo tempo, de encontrar nesses mundos que é também a nossa, as contradições humanas que conhecemos e, enfim, os heróis que, como o telespectador, chegam à verdade mais pela imagem do que pelo contato direto. (JOST, 2012, p. 32)

Portanto, as séries policiais, ao buscarem elementos no mundo real para compor sua obra ficcional, trazem para o espectador mais do que entretenimento, um espaço para reflexão sobre justiça e ética na sociedade, polarizando menos o bom e o mau e humanizando os policiais e os bandidos.

#### **4.2.3 O íntimo dos personagens**

Finalmente, outro elemento presente nas séries televisivas atuais é uma abordagem psicológica mais profunda dos personagens, diferentemente do que acontecia nos romances policiais da Era Dourada. O fato das séries serem pensadas para durarem por anos as tornam perfeitas para abordar a evolução dos personagens no tempo. Outras obras ficcionais como telenovelas e filmes têm pouco tempo para demonstrar essa evolução que ocorre normalmente na vida real, sem precisar recorrer a recortes temporais, informando ao público que se passaram

tantos meses ou anos. Ademais, o recorte impede que o público perceba a mudança gradual. Portanto, destaca Esquenazi (2011), a duração das séries possibilita uma imersão na vida dos personagens.

No entanto, as suas situações particulares tornaram as séries particularmente aptas, por um lado, para a profusão ficcional e, por outro, para a descrição intimista; 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. (ESQUENAZI, 2011, p. 137)

Além disso, segundo Esquenazi (2011), as séries televisivas têm uma predileção pelo íntimo, que não deve ser confundido com o privado. As séries televisivas permitem que os personagens partilhem seus pensamentos com o público, que pode ocorrer de diversas formas, como, por exemplo, através da narração pelos personagens que falam de seus sentimentos no início dos episódios, que diferentemente das narrações que nos dão os fatos para entender a história, “[...] essas vozes exprimem sentimentos, emoções ou verdades gerais” (JOST, 2012a, p. 50).

Assinala Esquenazi (2011) que a exacerbação dos sentimentos dos personagens, os sonhos e a conversa com fantasmas são outras formas de apresentar a intimidade. Nas séries policiais os recursos intimistas são mais difíceis, pois as séries tendem a se focar bem menos na vida dos personagens, mas no terceiro episódio da décima quarta temporada de *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000) tem-se uma narração em off de um dos personagens trazendo esta abordagem mais intimista, e durante toda a série *Dexter* (MANOS, 2006) o personagem principal conversa com o fantasma do seu pai sobre seus conflitos e dilemas. Além disso, ressalta Jost (2012a) que a intimidade pode ser demonstrada de outras formas, como o destaque ao percurso investigativo das séries policiais que ocorre com uma amplificação da realidade através de imagens em câmera lenta, em alta resolução, em lugares que não teríamos acesso se não fosse a ficção, demonstrando que a enunciação visual, uma das portas de acesso à ficção, está interligada com a intimidade.

Jost (2012a) ainda destaca que a intimidade surge como um fio secreto ao passar do tempo, que “[...] liga as séries umas às outras, para além das diferenças de temas e do contexto que elas descrevem” (2012a, p. 55) e que invadiu as séries

policiais, em que a intimidade dos outros é completamente desvelada através de programas de computador poderosos, bancos de dados completos e também aptidões excepcionais dos heróis. O teórico assinala que o mergulho no íntimo pelas séries policiais ocorreu em fases e que as séries policiais do século XXI têm seguido o mesmo caminho, como *The Mentalist* (HELLER, 2008).

No entanto, outras séries já citadas nesta pesquisa também esmiuçam o íntimo de seus personagens. Em *Bones* (HANSON, 2005), há um psicólogo do FBI responsável por traçar o perfil dos suspeitos; *Criminal Minds* (DAVIS, 2005) é uma série totalmente focada na análise comportamental dos suspeitos para conseguir localizá-los e prendê-los; em *NCIS* (BELLISARIO, 2003), o legista também possui a habilidade de elaborar um perfil psicológico dos personagens. Além disso, o aparato tecnológico presente em algumas séries policiais consegue acessar diversas informações pessoais.

Segundo Jost (2012a, p. 57), “Todas essas histórias perseguem o mesmo objetivo: entrar na cabeça do outro, saber aquilo que ele sabe, compreender aquilo que ele sente, ver aquilo que ele vê”. É como se o público buscasse descobrir o que há por trás das aparências, a verdade escondida, entender as motivações últimas de um comportamento.

No segundo episódio da oitava temporada de *Criminal Minds* (DAVIS, 2005), *The Pact* (*O Pacto*, tradução nossa), duas mulheres que se conhecem em um grupo de apoio pela internet fazem um pacto para vingar a morte de parentes, decidindo matar os responsáveis pelas mortes de seus familiares. No final do episódio, uma delas é presa, mas a outra consegue fugir. Nitidamente, quem consegue fugir é a personagem que tinha receios em seguir adiante no cometimento dos crimes, enquanto a que foi presa era quem articulava e planejava matar os criminosos.

Não basta descobrir quem cometeu o crime, o interesse na narrativa policial também está em compreender porque o crime foi cometido, podendo a justificativa causar maior rejeição ou até o perdão ao criminoso. Saber da intimidade dos personagens é uma forma de favorecer a condenação ou absolvição do criminoso.

## 5 JUSTIÇA E COMPENSAÇÃO SIMBÓLICA

### 5.1 JUSTIÇA E SÉRIES POLICIAIS

A justiça é tema recorrente nas séries policiais e pode ser considerada uma característica fundamental delas, pois está ligada ao fundamento principal da maioria das narrativas policiais que é descobrir e prender o criminoso. Diferentemente dos outros elementos mencionados no capítulo anterior, cada um apropriado para um tipo de narrativa e que estão presentes em outras séries televisivas, a justiça é um elemento mais particular das séries policiais e os gêneros correlatos como séries de tribunal e de espionagem.

A ideia por trás da punição de alguém que comete um crime é “fazer justiça”. Assim, é muito comum ouvir nas séries um personagem dizendo que é necessário descobrir quem cometeu o crime para que a justiça seja feita. Neste sentido, é importante tecer algumas considerações sobre este valor tão abordado nas séries policiais para compreender sua recorrência na narrativa.

É relevante separar a ideia de justiça enquanto valor, da justiça como um conjunto de tribunais e juízes. O Poder Judiciário é uma instância na qual os indivíduos podem recorrer para resolver questões relativas a direitos e deveres que a lei confere aos cidadãos. É comum entender justiça como sinônimo de Poder Judiciário. Neste trabalho, é destacado por meio das séries policiais como as duas coisas podem entrar em conflito, uma vez que o próprio sistema jurídico de um país pode ser injusto dependendo do ponto de vista escolhido.

Na série *NCIS* (BELLISARIO, 2003), Gibbs, personagem principal, tem a esposa e filhas assassinadas por um membro de um cartel de drogas. O sistema judiciário americano não foi capaz de prender o acusado que fugiu para o México. Gibbs, não aceitando a impunidade do criminoso, vai atrás dele e o assassina. A série com 11 temporadas até 2013 já trouxe para a discussão o crime cometido pelo personagem inúmeras vezes, sendo que alguns episódios focavam na possibilidade dele ser preso pelo crime cometido. É justo ele matar o assassino de sua esposa e filha? A lei americana (segundo a série) diz que não, o direito brasileiro também não admite. Mas em *NCIS* (BELLISARIO, 2003) muitos personagens, encarregados de

“fazer justiça” segundo as normas vigentes, acobertaram o crime cometido por Gibbs.

Uma série exibida há mais de uma década não sobrevive sem um herói que o público goste, admire ou se identifique. Portanto, é possível acreditar que o público não se incomoda com este desvio moral do personagem, ou ainda, que aprove a conduta tomada por ele. O que esta série diz sobre seu público? Que tipo de compensação simbólica é buscada?

Segundo André Comte-Sponville (1995, p. 70), “A justiça não é uma virtude como as outras. Ela é o horizonte de todas e a lei de sua coexistência”. Isto porque as outras virtudes podem deixar de serem virtudes se usadas para o mal, mas a justiça só pode ser ela nela mesma. Entretanto, como compreender o que é justiça?

Comte-Sponville (1995) assinala que a justiça pode ser entendida de duas formas. A primeira delas é a justiça como sinônimo de conformidade com as leis vigentes, ou seja, com o direito; a segunda forma de entender a justiça está ligada à igualdade ou proporção. Portanto, o indivíduo ou a sociedade justa são aqueles que conseguem estar de acordo com as duas formas postuladas.

Porém, estes dois sentidos de justiça podem entrar em desacordo. A lei é sempre justa? Na série *NCIS* (BELLISARIO, 2003) há um herói injusto do ponto de vista da legalidade já que ele cometeu um crime e se esquivou da punição do Estado. Mas sua conduta pode ser, por outro lado, vista como justa da perspectiva da igualdade? O personagem matou o assassino de sua família, por que não?

No 21º episódio, denominado *Red and Itchy* (*Vermelho e Comichão*, tradução nossa), da quinta temporada da série *The Mentalist* (HELLER, 2008), o personagem J. J. La Roche, que pertence à força policial, esconde um segredo que pode custar sua liberdade. Dentro de uma caixa, ele guarda a língua do criminoso que estuprou sua mãe. A caixa é roubada e os investigadores ajudam a recuperá-la sem questionar o seu conteúdo, mesmo sabendo que é algo muito grave que pode custar a carreira de La Roche. O episódio se constrói sob a ideia de que alguém com uma reputação ilibada não poderia ter sua carreira destruída por ter cortado a língua de um bandido. Será? Neste caso, o esturador cumpriu sua pena, mas ainda assim foi penalizado.

“O desejável é, evidentemente, que leis e justiça caminhem no mesmo sentido, e é nisso que cada um, enquanto cidadão tem a obrigação de se empenhar”

(COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 74). Mas nem sempre é o que acontece no mundo real e na ficção.

De acordo com Comte-Sponville (1995, p. 73), “Lei é lei, seja justa ou não” e o autor reforça (1995, p. 73): “Quando a lei é injusta, é justo combatê-la – e pode ser justo, às vezes violá-la”. Esta explanação cabe bem para o que ocorre nas séries policiais quando a lei é violada pelos personagens encarregados de investigar um crime para conseguir provar que um criminoso é culpado.

Nas séries policiais não é raro que as leis impossibilitem a prisão de um criminoso. O direito possui inúmeros procedimentos que devem ser cumpridos para evitar ao máximo que um inocente seja condenado, como, por exemplo, extrair uma confissão de forma ilegal como ocorreu no episódio de *The Mentalist* (HELLER, 2008), *Red Rover, Red Rover*, anteriormente referido, em que o protagonista enterra um suspeito vivo para extrair dele a confissão, sendo, portanto uma situação ilegal, pois o suspeito foi coagido a confessar, afinal muitos confessariam algo que não cometeram para evitar a morte. Na sexta temporada de *The Mentalist* (HELLER, 2008), no quarto episódio, *Red Listed (Lista Vermelha, tradução nossa)*, a série nos informa que o suspeito enterrado vivo não teve seu processo levado adiante, uma vez que a confissão não era válida e não havia provas para condenação.

Figura 5 – Jane mostra a cova ao suspeito



Fonte: Heller, 2012

O tema central do episódio *Red Listed* não era sobre a confissão ilegal, mas o retorno da série a este acontecimento é interessante para nos mostrar que nem sempre no mundo fictício burlar a lei para possibilitar que haja justiça pode surtir efeito. Ainda mais em *The Mentalist* (HELLER, 2008), em que Patrick Jane usa diversas artimanhas para conseguir confissões. Reforçando também a característica realista que as séries policiais prezam, nem sempre o bandido é preso.

Pode ser coincidência, mas há uma quantidade considerável de séries policiais que tem valido de consultores que podem lograr a lei e não perder o distintivo. Por outro lado, pode ser que a fórmula da parceria entre policiais e consultores esteja fazendo sucesso e por isto está sendo replicada. É notável como em *The Mentalist* (HELLER, 2008), *White Collar* (EASTIN, 2009) e *Castle* (MARLOWE, 2009), os não-policiais tem maior liberdade para agir contra a lei. Segundo Jost (2012a), os heróis de sucesso das séries atuais estão fora das instituições governamentais, já que existe uma relação de desconfiança entre sociedade e governo, pois “[...] tudo que emana do poder oficial é suspeito” (JOST, 2012a, p. 65).

Contudo, pode ser considerada justa uma lei que transforma um comportamento antes recriminável em algo “legítimo”? A série *NCIS* (BELLISARIO, 2003) traz diversos episódios sobre terrorismo. Nestes casos, constantemente abordados na série, a tortura é aceita e eles não têm direito ao mesmo procedimento legal que há para outros crimes. Neste sentido, assinala Nichols-Pethick (2012, p. 120, tradução nossa): “Assim, a violência contra um suspeito é visto como parte de uma economia de justiça social: um investimento ou risco, na esperança de um retorno maior na forma de uma confissão<sup>41</sup>”.

A segurança da nação é um dos motivos argumentados na série para esta excepcionalidade. De acordo com David Ingram (2010), o terrorismo trouxe uma anomalia para o entendimento de um crime. Eles seriam soldados de uma guerra ou indivíduos com o intuito de assassinar pessoas?

A administração Bush pensa que eles são os dois e ressuscitou um antigo termo “inimigos combatentes” para descrevê-los. Sob essa classificação, pessoas são detidas como se fossem soldados inimigos, sem julgamento e sem a maioria dos direitos que pessoas acusadas de cometer crime normalmente possuem. Ao mesmo tempo, estão sendo submetidas a

---

<sup>41</sup> Thus, violence against a suspect is seen as part of an economy of social justice: an investment or risk in the hopes of a larger return in the form of a confession.

interrogatórios e castigos reservados normalmente aos suspeitos de crimes. (INGRAM, 2010, p. 118-119)

*NCIS* (BELLISARIO, 2003) é uma série bastante específica, ela diz respeito a investigações criminais que de alguma forma envolvem a marinha norte-americana. Ela estreou em 2003 e provavelmente não teria feito sucesso se não retratasse uma instituição encarregada de garantir a segurança nacional após os Estados Unidos invadirem dois países. É uma série que, por mais ufanista que possa parecer, traz grandes dilemas sobre o que é fazer justiça.

A justiça nas séries policiais tem aparecido como uma virtude tão nobre que muitos dos heróis vivem apenas para fazer com que ela seja conquistada. Em *Person of Interest* (NOLAN, 2011), os dois protagonistas são homens que não tinham mais pelo que viver e decidem direcionar suas vidas para ajudar outras pessoas e a sociedade.

Harold Finch criou uma máquina que consegue antever e indicar pessoas que estão de alguma forma envolvidas em um homicídio, como vítima ou criminoso. Mas a máquina foi criada para o governo com o propósito de descobrir possíveis atos de terrorismo, os demais casos de homicídios são considerados não relevantes. O seu criador, diante deste dilema moral, decide usar todos os recursos possíveis para evitar o homicídio de pessoas “não relevantes”. Neste sentido, ele recruta um ex-agente da CIA que está desacreditado com o governo e não tem nada a perder para trabalhar secretamente com ele. E a série se desenvolve em meio a dois clandestinos tentando evitar assassinatos e ajudando a polícia a prender criminosos.

Por que Nichols-Pethick (2012) entende que as séries policiais possibilitam um espaço para a compreensão da sociedade? Uma das possíveis explicações é que, ao discutir amplamente a justiça, as séries discutem a sociedade contemporânea e que justiça está sendo feita. Assinala Comte-Sponville (1995) que não existe justiça sem sociedade.

A justiça só existe na medida em que os homens a querem, de comum acordo, e a fazem. Portanto, não há justiça no estado natural, nem justiça natural. Toda justiça é humana, toda justiça é histórica: não há justiça (no sentido jurídico do termo) sem leis, nem (no sentido moral) sem cultura – não justiça sem sociedade. (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 84)

Dessa forma, todas as séries policiais de algum modo possibilitam uma reflexão sobre os tipos de crime e de punição que a sociedade escolhe ter, uma vez

que um crime que enseja uma punição pelo Estado só é assim considerado se estiver previsto em lei dizendo que determinada conduta é crime.

Apesar do óbvio fato das séries serem uma obra de ficção, como já mencionado elas se pautam no realismo, assim, apesar do realismo não significar copiar a realidade, é necessária uma verossimilhança. Portanto, uma série policial brasileira não pode dizer que o suspeito será punido com prisão perpétua ou pena de morte, uma vez que é sabido que estas punições não existem no direito brasileiro, o que também pode implicar no questionamento do porquê não existe, assim como as séries norte-americanas nos mostram uma outra realidade, onde este tipo de punição é legal.

Entretanto, mesmo as séries mostram a complexidade que é buscar a justiça. De acordo com Nichols-Pethick (2012), o criador de *Law & Order* (WOLF, 1990) destaca que um bom episódio da série é quando nenhum dos personagens responsáveis pela investigação e condenação de um suspeito concorda sobre o crime cometido, demonstrando o quanto o juízo de valor dos próprios indivíduos pode interpelar o direito de outro.

No terceiro episódio de *Bones* (HANSON, 2005), *El carnicero em el coche* (*O açougueiro no carro*, tradução nossa), um bandido conhecido da polícia aparece morto. Durante as investigações descobre-se que uma criança com o intuito de proteger a mãe, que apanhava da vítima, foi quem cometeu o crime. A equipe policial, os consultores e a promotora de justiça decidem que o garoto não será processado e postulam pelo entendimento que foi legítima defesa, ainda que não tenha realmente sido. Este caso demonstra como a lei pode não ser favorável à justiça, pois ficamos com o seguinte dilema: é justo prender uma criança que apenas tentou proteger a mãe de um criminoso?

Não é a intenção deste trabalho discutir a fundo o que é a justiça no seu sentido filosófico. No entanto, breves considerações são necessárias para compreender como as séries policiais abordam este tema em sua narrativa, uma vez que a busca pela justiça como fato legal está sempre presente nos episódios.

Solucionar um crime em uma série policial é muito mais que apenas descobrir quem o cometeu. É assegurar ou sugerir que ele seja responsabilizado por seu ato, que consiste em ser preso. As séries são construídas com este arco, e é muito improvável que o sucesso delas não se deva à busca por esta sensação de justiça.

A questão fundamental é exatamente esta: não é que o público espere que o criminoso seja preso, mas que de alguma forma exista um sentido de justiça, seja ela como fato ou como valor. *Dexter* (MANOS, 2006) é uma série que contrapõe as duas justças, demonstrando que a justiça pode ser feita fora do sistema judiciário.

Por outro lado, algumas séries trazem o desconforto de não conseguir punir o criminoso, ainda que tudo indique ser ele o responsável. Não é comum, mas *Law & Order* (WOLF, 1990) é uma das séries que traz muitos episódios nos quais o público, assim como seus personagens, podem possuir opiniões diversas sobre a culpabilidade do réu. Em busca de um maior realismo, algumas séries podem ser inquietantes.

## 5.2 MEDO E VIOLÊNCIA NAS SÉRIES POLICIAIS

O tema da justiça é a característica que mais ressalta quando pensamos em séries policiais. Contudo, de acordo com Nichols-Pethick (2012), estas séries possibilitam outras reflexões sobre a relação entre o crime, a justiça e a sociedade. Além disso, a busca pela justiça é muito evidente para ser o único sintoma do sucesso deste gênero televisivo. Jost (2012b) afirma que é preciso desvelar o objeto para descobrir do que elas são sintoma. Portanto, neste subcapítulo iremos aprofundar outros aspectos que compõe as séries policiais.

Nas narrativas policiais ou detetivescas da literatura, do cinema e da televisão, conforme já mencionado, o crime escolhido para o desenvolvimento da história, na maioria dos casos, é o homicídio. Algumas vezes também são trazidos para a história outros crimes como o sequestro, o estupro e o roubo, ou seja, crimes de maior potencial ofensivo. No Brasil, diferente do que ocorre com outros países como os Estados Unidos, em que muitas decisões são levadas para o júri popular, os únicos crimes levados ao júri são os crimes dolosos contra a vida. Notadamente a pena de homicídio qualificado é a mais alta da legislação brasileira que pode ser fixada até 30 anos para um crime.

Os dramas criminais refletem esta máxima proteção que a legislação procura conceder a vida de outrem, o bem maior de um indivíduo. Contudo, o que essas narrativas possibilitam ao seu público? Sodré (1978) afirma que existe uma razão ideológica por trás destas narrativas que seria demonstrar e reforçar a punibilidade

daqueles que transgridem as leis. Enquanto P. D. James (2012) entende que as histórias de mistério possibilitam uma compensação ficcional para os problemas reais, dessa forma, pelo menos na ficção a ordem é reestabelecida.

Neste sentido, tentar compreender o que as séries policiais trazem para os indivíduos é uma forma de entender porque há a presença deste produto na televisão. De acordo com Rose Satiko Gitirana Hikiji (2012), os meios de comunicação são um dos mais importantes instrumentos de mediação da relação dos indivíduos com o mundo.

Na contemporaneidade, um dos principais instrumentos de mediação de nossa relação com o mundo são os meios de comunicação. Experiência cotidiana, a mídia é hoje parâmetro de condutas, veiculando representações e valores e, no que tange à violência, ensinando o medo. (HIKIJ, 2012, p. 98)

Nas narrativas policiais televisivas, a violência é constante, seja através das imagens ou da linguagem, contrastando com a literatura policial inglesa contida na abordagem da violência. Por outro lado, as cenas de violência não visam a produção do medo como em um filme de terror, isto é, ele é subentendido, imaginado, não tem a intenção de produzir o susto. Diante deste cenário, primeiro é verificado como a violência na sociedade tem sido analisada pelos teóricos, e em seguida, como ela é retratada nos dramas criminais.

Gilles Lipovetsky (2005) afirma que no decorrer dos milênios e ao longo de formações sociais muito diferentes, a violência e a guerra permaneceram como valores dominantes e a crueldade se manteve de maneira legítima no cerne de todas elas, pois nas sociedades primitivas a violência é totalmente conexa com a honra e a vingança. Esses valores exprimem diretamente a prioridade do coletivo em função do individual. Lipovetsky (2005) reitera que, portanto, a vida individual tem menos valor em relação à imagem pública. A coragem e o desprezo pela morte são virtudes altamente valorizadas.

Nas sociedades em que o Estado não está consolidado, destaca Lipovetsky (2005, p. 150) que “[...] todos os homens são iguais diante da violência [...]”, pois ninguém pode ter o controle dela, monopolizá-la ou vendê-la. Assim, de acordo com autor, o código da vingança acaba por impedir o aparecimento do indivíduo independente, voltado só para seus interesses particulares.

Lipovetsky (2005) assinala que a função da guerra será completamente alterada com o surgimento do Estado, uma vez que ela não estará mais associada ao código de vingança, mas tornando-se “[...] um meio de conquista, de expansão ou de captura,” (2005, p. 156). Com o passar do tempo, algumas sociedades se tornam mais populosas e complexas, novos sistemas são criados para organizá-las. Por outro lado, destaca o autor, as primeiras formas de Estado não se emancipam totalmente, mantendo alguns comportamentos “violentos”, como os duelos.

No absolutismo, afirma Sodré (1978) que qualquer crime era uma ofensa direta ao soberano, as leis penais ainda eram parcas e as punições eram espetáculos para o povo com a intenção de desestimulá-los, pois como afirma Lipovetsky (2005), a honra e a vingança, apesar do advento do Estado, ainda perduraram por muito tempo e só começaram a perder a sua legitimidade com a entrada das sociedades na ordem individualista e pelo surgimento dos Estados modernos e seus mecanismos de regulação social.

O Estado moderno criou o indivíduo socialmente desligado dos seus semelhantes, mas este, em troca, cria por seu isolamento, sua ausência de belicosidade, seu medo da violência as condições constantes do crescimento da força pública. Quanto mais os indivíduos se sentem livres por si mesmos, mais exigem proteção regular, sem falha, por parte dos órgãos estatais; quanto mais eles execram a brutalidade, mais requisitam o aumento das forças de segurança [...] (LIPOVETSKY, 2005, p. 165)

É na sociedade contemporânea com muitos Estados fortemente estruturados que se fala em Direitos Humanos, que só entraram em pauta nas agendas internacionais pouco mais de meio século atrás, com a Declaração Universal dos Direitos Humanos das Nações Unidas. Preconiza o artigo primeiro da Declaração: “Todas as pessoas nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotadas de razão e consciência e devem agir em relação umas às outras com espírito de fraternidade”. Hoje a maioria dos países possui como garantias constitucionais os Direitos Humanos, condenando qualquer prática violenta que atente contra a vida e a dignidade humana.

De acordo com Lipovetsky (2005), os Estados que favoreceram o indivíduo autônomo, com seus interesses prioritários sendo individuais e não sociais, aliados à generalização do sistema do valor de troca, possibilitaram o surgimento de indivíduos pacificados, que “cada vez mais voltados para as preocupações particulares, os indivíduos se pacificam não por ética, mas, sim, por hiperabsorção

individualista” (LIPOVESTSKY, 2005, p. 169). Contudo, paradoxalmente, quanto mais voltado para si, mais se identifica com o sofrimento do outro.

Identificação complicada que é preciso ligar à psicologização do indivíduo: à medida que este se “personaliza”, as fronteiras que separam o homem do animal se esfumam e toda dor, mesmo a sofrida por um animal, torna-se insuportável para o indivíduo agora constitutivamente frágil, que se abala e horroriza à simples ideia do sofrimento (LIPOVESTSKY, 2005, p. 173).

Aos olhos dos indivíduos da sociedade contemporânea, a violência é algo extremamente condenável, incompatível com os valores humanos a serem resguardados. Ademais, a mídia escandaliza a violência, e os sujeitos se sentem cada vez mais acuados, exigindo mais atitudes do Estado. Isto porque, associada à uma época de barbárie, a violência ainda existe, mas não faz parte do cotidiano da maioria das pessoas como ocorria na pré-modernidade. Assim, é possível acreditar que as narrativas policiais possibilitam viver e lidar com esta violência indiretamente, sabendo que ao final tudo se resolverá. “Nos nossos dias a violência desaparece maciçamente da paisagem urbana e se torna, da mesma forma e ainda mais do que a morte, a maior proibição das nossas sociedades” (LIPOVESTSKY, 2005, p. 169).

Assim, a violência não deixou de existir por completo, ela só não está presente a todo momento na vida dos indivíduos. Eles não precisam conviver diariamente com a violência, contudo ela existe ao redor e assombra por não ser mais familiar. De acordo com Yvonne Tasker (2012), os dramas criminais podem ser lidos como um espaço para trabalhar os traumas de viver em uma cultura violenta. Uma vez que a maioria dos indivíduos não irá se defrontar com um homicídio ou outro crime hediondo, a narrativa televisiva possibilita vivenciar esta violência simbolicamente.

É neste sentido também que, após os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001, muitas séries televisivas passaram a abordar temas relacionados ao terrorismo e à segurança nacional dos Estados Unidos, que estaria sempre sobre ameaça externa, destaca Tasker (2012). Ainda que a maioria da população norte-americana não tenha sido afetada diretamente por um ataque terrorista, o país se mostrou vulnerável, demonstrando insegurança.

A aguda e crônica experiência da insegurança é um efeito colateral da convicção de que, com as capacidades adequadas e os esforços necessários, é possível obter uma segurança completa. Quando

percebemos que não iremos alcançá-la, só conseguimos explicar o fracasso imaginando que ele se deve a um ato mau e premeditado, o que implica a existência de algum delinquente. (BAUMAN, 2009, p. 15)

As sociedades urbanas são exemplos do temor que se vive em relação ao medo de sofrer alguma violência. Muros, cercas elétricas e muitos seguranças e vigias são requisitados cada vez com mais frequência para garantir tranquilidade aos moradores. “Na paisagem urbana, os espaços vedados transformam-se nas pedras miliárias que assinalam a *desintegração* da vida comunitária, fundada e compartilhada exatamente ali” (BAUMAN, 2009, p. 43).

Na contemporaneidade os indivíduos ficaram mais isolados da comunidade, e a desconfiança com o outro por não conhecê-lo e muitas vezes não entendê-lo cristaliza-se no medo pelo desconhecido, no medo da violência. Além disso, o outro costuma ser personificado em uma cultura diferente como os migrantes ou imigrantes que não partilham do mesmo estilo de vida.

A tendência é segregar, a excluir, que em São Paulo (a maior conurbação do Brasil, à frente do Rio de Janeiro) manifesta-se da maneira mais brutal, despudorada e sem escrúpulos, apresenta-se – mesmo que de forma atenuada – na maior parte das metrópoles. (BAUMAN, 2009, p. 40)

Porém, se por um lado alguns crimes deixaram de fazer parte do cotidiano dos indivíduos, outros crimes, especificamente os crimes contra o patrimônio (roubo, extorsão, furto etc.) são mais frequentes nas sociedades contemporâneas, afirma Lipovetsky (2005).

Do desenquadramento individualista e da desestabilização atual, suscitada principalmente pela solicitação das necessidades e sua frustração crônica, resulta uma exacerbação cínica da violência ligada ao lucro, com a condição de especificar imediatamente os limites do fenômeno, circunscrito a um número finalmente reduzido de indivíduos acumulando as agressões. (LIPOVETSKY, 2005, p. 176)

Tais crimes no geral estão ligados à marginalização de alguns indivíduos que não tiveram as condições para ter acesso à educação e ao mercado de trabalho aliada à uma sociedade hedonista que prioriza os direitos individuais aos coletivos, criando um ambiente favorável para um despertar violento. Bauman (2009) denomina o grupo de indivíduos marginalizados como “gente supérflua”, *underclass* ou subclasse e aponta, em especial, para a relação de desconfiança que existe da

sociedade com os estrangeiros, que migram em busca de melhores condições, uma vez que ela tem que reacomodar estes indivíduos.

Trazem consigo o horror de guerras distantes, de fome, de escassez, e representam nosso pior pesadelo: o pesadelo de que nós mesmos, em virtude das pressões desse novo e misterioso equilíbrio econômico, possamos perder nossos meios de sobrevivência e nossa posição social. (BAUMAN, 2009, p. 79)

Neste sentido as séries policiais, atendendo ao realismo e à atualidade que as caracterizam, não poderiam deixar de abordar em seus episódios temas referentes a segmentos marginalizados da sociedade. No episódio *Legion* (*Legião*, tradução nossa), 18º episódio da segunda temporada de *Law & Order: Criminal Intent* (WOLF, 2001), a série traz como cenário um bairro composto por imigrantes que não se sentem nenhum pouco à vontade para falar com a polícia sobre crimes que ocorreram na região com conhecidos.

O episódio inicia-se com um pai chegando em casa. Ao não encontrar um dos filhos, sai à procura dele bastante nervoso. A narrativa nos deixa sem saber a princípio o que despertou a ira do pai ao olhar o quarto do garoto. Na sequência, o pai aparece procurando seu filho pelas redondezas e intimidando outros rapazes, prováveis amigos. Em seguida pai e filho são degolados um na frente do outro. Não é revelado de pronto o motivo para o cometimento do crime, que acontecerá aos poucos ao longo do desenvolvimento da narrativa. Essa introdução dura cerca de dois minutos e meio e no resto do episódio os investigadores tentam descobrir quem cometeu os crimes e como provar a autoria deles.

A imigração não é o tema principal do episódio, no entanto, o crime está circunscrito em uma comunidade imigrante que não se sente protegida pela polícia, com muitos jovens inseridos na criminalidade e em busca de um herói para que guie suas vidas. Assim, a série aborda em um episódio a violência social e os medos e temores dos indivíduos marginalizados, estabelecendo um paralelo entre ficção e realidade, uma vez que o episódio só faz sentido dentro daquelas condições particulares da comunidade e que seus espectadores acreditem que aquilo poderia acontecer de fato.

Outro episódio da mesma série, *A Murderer Among Us* (*Um assassino entre nós*, tradução nossa), da terceira temporada, discorre sobre crimes de ódio. Uma mulher aparece morta e os indícios apontam para homicídio. Entretanto, os detetives

descobrem que ela se suicidou, mas tentou acobertar seu suicídio incriminando seu marido, o que intriga os policiais que aprofundam no caso. No decorrer do episódio são descobertos diversos assassinatos cometidos pelo marido contra homens judeus. A esposa não suportou lidar com estes fatos quando ela própria descobriu-se judia, ao ver as certidões de óbito de seus pais, pouco antes de notar um comportamento suspeito de seu marido. Simulou a própria morte com as características que seu marido usava para matar os homens, tentando assim incriminá-lo.

Contudo, enquanto os autores Gilles Lipovetsky (2005) e Zygmunt Bauman (2008; 2009) se ocupam principalmente da realidade francesa, e em menor quantidade também da americana, o autor Eduardo Carlos Bianca Bittar (2009) trata da violência no contexto brasileiro e tem considerações diversas sobre a violência na sociedade contemporânea. A princípio, ele também credita a violência à injustiça e à desigualdade entre os indivíduos, mas ressalta que esta violência está intimamente ligada à derrocada do estado de direito. Para Bittar (2009), a imagem que os indivíduos possuem dos centros urbanos é um convite para retornar à selvageria. Em oposição à Lipovetsky, ele defende que vivemos entre a civilização e a barbárie no Brasil, envolvidos em um círculo de ação e reação.

Por isso, o que se constata é que não há nada de cordial no homem brasileiro se for considerado que, no período de 1980 a 2005, tenham ocorrido, em São Paulo, 7.659 casos de execução sumária pela polícia; que se tenham registrado 1.329 casos de estupro, somente em 2003, no Rio Grande do Sul, ou de que, em 2003, se tenham registrado 16,4% das crianças, entre 10 a 14 anos, ligadas ao trabalho infantil no Pará, ou que, no Mato Grosso, as denúncias de exploração sexual de crianças e adolescentes tenham alcançado taxas de 7,25 denúncias por 100 mil habitantes no período de 2003 a 2005; ou ainda, que, em 2003, 169 conflitos de terra tenham envolvido 92.390 pessoas, resultando em 12 mortes no Estado de Pernambuco, como registram os dados do 3º Relatório Nacional sobre os Direitos Humanos no Brasil, do Núcleo de Estudos da Violência (NEV-USP). (BITTAR, 2009, p. 262-263)

Desta forma, Bittar (2009) aponta que o medo da violência leva a sociedade informalmente a conceder poderes ilimitados às instituições que devem garantir a segurança, o que pode implicar em desrespeito aos direitos humanos e ao uso exacerbado da força. O que enfraquece a relação entre o Estado e a sociedade que não aprova por completo atitudes autoritárias por parte do ente público, ainda mais em um país onde a polícia goza de pouco prestígio em alguns segmentos

populacionais e as forças armadas são associadas a um passado ditatorial. Isso pode explicar o cenário em que as narrativas policiais se instalam no contexto brasileiro. O autor ainda problematiza ainda a ausência de políticas sociais para lidar com a violência:

Questões ligadas a deficits de cidadania e igualdade, sendo cidadania aqui entendida como acesso a bens fundamentais da vida comum, são normalmente, tratadas como questões de políticas de segurança (2009, p. 250).

Por outro lado, a sensação de medo que o brasileiro vivencia pode ser um simulacro criado a partir da desconfiança dos indivíduos com o Estado. Ademais, apesar dos crimes como roubo e furto, possivelmente uma parcela da população brasileira viva em realidade similar à francesa ou à americana, margeada por violência, que ela não a sente diretamente em sua vida. Entretanto, independente da existência real ou não da violência, uma vez que não é a proposta deste trabalho descobrir o quão verdadeira é esta sensação de violência nos centros urbanos, o que se nota é a sua existência de alguma forma. Ainda que seja no imaginário dos indivíduos, ela se faz presente, levando autores a questionar o tamanho do temor por ela.

Além da violência vivida ou que se pensa que se pode viver, também há uma violência mais primitiva que remete aos indivíduos um passado de insegurança e temor do desconhecido, do amanhã que era recorrente nas comunidades primitivas. O surgimento do Estado moderno assegurou a estabilidade da vida, ou seja, a possibilidade de planejá-la e de não viver com medo da morte iminente, apesar de inevitável.

Nossos “contos morais” tentam nos vacinar contra esse medo banalizando a visão do morrer. São ensaios gerais diários da morte travestida de exclusão social, na esperança de que, antes que ela chegue em sua nudez, nós nos acostumemos com a sua banalidade. (BAUMAN, 2008, p. 44)

Zygmunt Bauman (2008) refere-se aos *realities shows* ao dizer “contos morais”, uma vez que a possível eliminação do participante do programa reproduz uma sensação de finitude nele e no telespectador. No entanto, é possível estender esta ideia de contos morais também aos episódios das séries policiais que reiteradamente nos fazem conviver com a morte. Afirma o autor (2008, p. 46):

“Todas as culturas humanas podem ser decodificadas como mecanismos engenhosos calculados para tornar suportável a vida com a consciência da morte”.

Através das séries policiais, é possível dizer que a morte torna-se banalizada. A maioria das séries possui o homicídio como o crime central a ser investigado. Portanto, naturalmente, cada episódio de uma série reinventa pelo menos uma morte. Esta banalização pode ser vista como uma forma compensatória que os indivíduos possuem para lidar com este acontecimento inevitável para todos nós.

Algumas séries possuem mortes assépticas, como se elas fossem até secundárias diante do mistério a ser solucionado. Séries como *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000), *Castle* (MARLOWE, 2009) e *The Mentalist* (HELLER, 2008) possuem episódios em que as imagens da morte são tão limpas que causam curiosidade ao invés de repulsa, comum acontecer em episódios com um tom mais cômico. Em outros casos, o assassinato é brutal, buscando o impacto no telespectador. Mas tudo depende do contexto que os roteiristas criaram para que a morte aconteça. No último episódio da segunda temporada da série *NCIS* (BELLISARIO, 2003), a agente Kate Todd é assassinada com um tiro na cabeça, a morte é rápida e limpa. Contudo, tudo na cena indicava que o ponto alto do episódio já havia passado.

*NCIS* (BELLISARIO, 2003) e *Dexter* (MANOS, 2006) são séries que parecem não hesitar em matar personagens recorrentes e principais. A primeira traz uma valoração por trás de cada morte, geralmente ligada à defesa, quando não direta dos Estados Unidos, a valores por este defendidos. A instituição que dá nome a série é responsável por investigar crimes relacionados à Marinha, e comumente são trazidos para discussão temas como terrorismo, espionagem, segurança nacional, entre outros. Quando seus personagens são assassinados, é como se a invencibilidade da nação fosse questionada, ainda que restaurada a algum custo posteriormente.

Pensando as séries policiais como um espaço de discussão sobre cidadania e sociedade, a morte tem menos relevância que o motivo que levou a ela. Uma vez que morte é irreparável, não resta nada a ser feito sobre ela que não seja punir aquele que a ocasionou. Dessa forma, esmiuçar as questões que levaram alguém a tirar a vida de outrem possui maior destaque nos roteiros.

A narrativa criminal, especificamente aqui a televisiva, possibilita discutir questões atávicas dos seres humanos, como o medo de morrer e o medo da violência cristalizado no outro, naquele que faz o mal. Segundo Bauman (2008, p. 74), “O medo e o mal são irmão siameses”. Ou seja, experimenta-se sempre os dois juntos. “Um apontando para o ‘lá fora’, para o mundo, o outro para o ‘aqui dentro’, para você mesmo. O que tememos é o mal; o que é o mal, nós tememos” (BAUMAN, 2008, p. 74). O mal costuma ser personificado no desconhecido, no incompreendido, portanto é habitual ele ser retratado no imigrante, em uma minoria, naqueles que partilham pouco em comum com nós.

A luta do bem contra o mal é antiga, a própria Bíblia nos traz relatos sobre este embate. A disputa destas entidades foi personificada em várias narrativas literárias, cinematográficas e televisivas e também em diversos gêneros. Nas narrativas televisivas melodramáticas há o vilão e o herói que disputam a “mocinha” da trama, assim como nas histórias em quadrinhos, que mais tarde foram contadas no cinema, temos os mesmos personagens caracterizados de outra forma. Não seria diferente na narrativa policial - os detetives são os heróis e os bandidos são os vilões.

A princípio essa dicotomia parece maniqueísta e simplista e muitas séries policiais foram conservadoras neste sentido. Policiais incorruptíveis, calculistas e cumpridores da justiça versus assassinos frios e ambiciosos. Todavia, as séries atuais têm evitado essa dualidade exagerada pouco realista. O personagem Dexter é um exemplo da zona cinzenta entre o bem e o mal. Ele faz um bem ao eliminar assassinos da sociedade, contudo está longe de ser enquadrado na imagem do herói a serviço da lei e dedicado à nação. Pelo contrário, suas atitudes são egoístas e muitas vezes prejudicam o departamento de polícia no qual trabalha, apenas para ter o prazer de matar o bandido.

A literatura policial e os filmes *noir* surgiram em momentos históricos que transpareciam grande sensação de insegurança social. Portanto, através da ficção policial os indivíduos buscavam uma compensação simbólica, um escape ainda que temporário para as suas aflições. Estas obras literárias e audiovisuais são o reflexo de um sentimento generalizado na sociedade, assim como as narrativas policiais televisivas.

As séries policiais possibilitam lidar com a questão da violência social, às vezes presente ou não, mas que, como foi demonstrado, assusta os indivíduos, os quais se cercam em seus condomínios fechados. A narrativa policial permite então aos cidadãos sublimar as suas preocupações, lidando com o medo da violência que está intimamente ligado ao medo de sofrer uma violência e quem sabe morrer.

A morte, tema quase que fundamental de uma narrativa policial, é vivenciada a cada episódio de um drama criminal, possibilitando aos espectadores vivenciá-la de forma até ritualística. Esta banalização da morte pode ser encarada como uma forma de gerenciar o medo e a ansiedade pelo inevitável.

### 5.3 SÉRIES POLICIAIS: ESPAÇO DE REFLEXÃO SOBRE A SOCIEDADE

Afirma Nichols-Pethick (2012) que assim como qualquer gênero televisivo, o drama policial é uma fórmula pensada para um sistema comercial que depende da repetição e da confiabilidade do produto. Entretanto, não significa que não seja possível inovação no gênero. O autor usa como exemplo a série *Law & Order* (WOLF, 1990), que inspirada em casos reais, traz temas atuais sobre a compreensão da sociedade e o crime, mas que foi pensada estruturalmente para ser licenciada para outros canais. Além disso, um dos motivos para que a série não tenha o enfoque na vida de nenhum herói é a economia com o cachê dos atores.

Law & Order ilustra proveitosamente as importantes conexões entre a economia da indústria e as narrativas que elas inspiram e, mais central, que a própria noção de televisão como um fórum cultural deve ser fundamentada nas especificidades da necessidade econômica e oportunidade. (NICHOLS-PETHICK, 2012, p. 128 – tradução nossa<sup>42</sup>)

Neste sentido, Nichols-Pethick (2012) entende que *Law & Order* (WOLF, 1990) equilibra os dois lados. Outras séries do gênero policial também possuem este mesmo balanço. Ainda que imerso em uma indústria audiovisual, elas dizem respeito a um diálogo entre o crime e a punição em situações complexas, em que o certo e errado podem ser divididos frequentemente por uma linha tênue. Há séries que

---

<sup>42</sup> Law & Order usefully illustrates the important connections between the economics of industry and the narratives that they inspire and, more centrally, that the very notion of television as a cultural forum must be grounded in the specifics of economic necessity and opportunity

podem possuir um viés mais conservador, mas de acordo com o teórico americano não é uma ideologia do gênero.

Por outro lado, Tasker (2012) afirma que depois dos ataques terroristas em 2011 houve uma profusão de séries reforçando as ideologias nacionalistas e conservadoras calcadas na defesa do país e no combate ao terrorismo. Destaca a autora que profissionais da mídia televisiva têm defendido séries patriotas uma vez que elas são oportunas para o momento atual em que o país vive.

O discurso conservador pode até circular através das séries policiais televisivas, assinala Nichols-Pethick (2012). Contudo, ao invés de vê-los como simples marcadores genéricos que oferecem uma faixa estreita de significados, é necessário ressaltar a importância de se considerar esses discursos dentro de grandes debates culturais sobre o que constitui crime, como o entendemos e como podemos viver em uma sociedade permeada por eles. É possível acreditar que as séries policiais reforçam o discurso de medo e pânico moral nas sociedades modernas, mas também é possível compreendê-las também como meio onde o público passa a conhecer, entender e reagir ao crime.

Além disso, os episódios das séries policiais trazem reflexões sobre os mais variados temas envolvendo crimes. Segundo Esquenazi a respeito de *Law & Order* (2011, p. 170): “O impacto do dinheiro sobre a justiça, a corrupção policial, o racismo, a memória das guerras asiáticas foram temas abordados numerosas vezes, sempre postos de maneira diferente”. Além disso, destaca Nichols-Pethick (2012) que com os *spin-offs* a série expandiu as possibilidades de um fórum cultural sobre o crime, focado cada uma em alguma parte da complexa relação em investigar e condenar alguém. No original é o sistema judiciário; no *Law & Order: Special Victims Unit* (WOLF, 1999) tem o enfoque na vítima e finalmente em *Law & Order: Criminal Intent* (WOLF, 2001), há destaque para a relação entre os detetives e os criminosos.

*Law & Order* (WOLF, 1990) é considerada por Nichols-Pethick (2012) uma série mais progressista tendo em vista as escolhas narrativas realizadas para seus episódios e a forma como abordam os temas relacionados ao crime, enquanto para o autor a série *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000) é mais tradicional e conservadora, o que não significa que ela não traga reflexões para o debate.

No terceiro episódio da 14ª temporada de *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000), um incêndio causou a destruição de uma boate e a morte de três

pessoas. A investigação forense conclui que o incêndio foi criminoso e provavelmente para ocultar uma morte que não foi causada pelo incêndio. No decorrer do episódio descobre-se que uma banda que prega o orgulho branco com viés racista se apresentava no local para um público com a mesma afinidade ideológica. É levantada a hipótese de ter ocorrido um crime por vingança, tendo em vista que meses antes um jovem asiático foi espancado próximo ao local em um dia que ocorreu o show da mesma banda. Entretanto, a hipótese acaba sendo descartada por ausência de provas. Na sequência descobre-se que a morte não relacionada ao incêndio foi causada por um dos indivíduos que assistia a banda ao se sentir ultrajado pela presença de um mexicano no local. Por fim, revela-se que foi o próprio dono do local que pagou para incendiarem-na, menos pelo seguro a ser recebido, mas mais pelo descontentamento com a juventude atual.

O episódio inicia-se com uma narração em *off* de um dos personagens principais da série, Nick Stokes, sobre como as formigas seriam mais sortudas que os seres humanos por não sucumbir ao caos, caminhando ordenadamente ainda que uma delas entre em pânico. E se encerra com um diálogo entre Stokes e Russell sobre o comportamento das formigas que andam em círculos quando soltam feromônios ligados ao medo e que afetam umas às outras. Russell diz que o comportamento é um conformismo insensato, enquanto Stokes defende que possui suas vantagens, uma vez que nenhuma delas se voltará contra uma semelhante, entretanto Russell responde que, por outro lado, nenhuma delas irá escrever uma sinfonia ou refletirá sobre sua condição.

Neste episódio, assim como na maioria de outros episódios desta série e de outras séries policiais, os assassinos são presos. Mas temas atuais como a insurgência do orgulho branco e rebeldia da juventude são apresentados ao telespectador sem respostas prontas, comparando o comportamento animal e o do ser humano. No final do episódio, Stokes coloca o dedo no meio do círculo da morte das formigas (Figura 6) dispersando-as e as libertando de seu destino trágico que seria morrer de cansaço. Com ares de deus, alguns poderiam entender que a salvação do ser humano pode ser divina, mas como preconizou Russell, o ser humano também pode ter o livre-arbítrio e sair do círculo sozinho.

Figura 6 – Nick Stokes de CSI libertando as formigas



Fonte: ZUIKER, 2013.

Ainda sobre a formulação de opiniões, no nono episódio da primeira temporada da série *Law & Order: Criminal Intent* (WOLF, 2001), desde o início as suspeitas do crime recaem sobre um único indivíduo, o marido controlador que reporta o desaparecimento da sua esposa. Há pouca materialidade nos indícios, mas os investigadores e a promotoria estão convencidos que o marido matou a mulher e livrou-se do corpo jogando-o em alto mar. Levado a julgamento, ele é condenado. No final do episódio, a detetive Eames coloca que ele não foi condenado baseado em provas, mas sim no fato dos jurados não gostarem dele, enquanto o promotor retruca que confia na decisão dos jurados ainda assim. Não há uma resposta correta para este episódio, o final é aberto, deixando para o telespectador valorá-lo. Será que o marido realmente cometeu o crime? É possível confiar nos jurados?

Além disso, interessante perceber neste episódio as diferenças do gênero dependendo do meio no qual ele está inserido. Nos romances, a empatia com a vítima costuma não ser relevante para o desenvolvimento da obra, pois o interessante para o leitor seria tentar antecipar o assassino antes da revelação final pelo autor, que criava vários artifícios para enganar a este. Nas séries policiais a empatia com a vítima é frequentemente usada como artifício para apreender a

atenção do espectador que pode criar uma identificação com ela, mas também uma grande antipatia com o criminoso como no caso acima.

No 21º episódio da mesma temporada de *Law & Order: Criminal Intent* (WOLF, 2001), o mistério do desvendamento do crime pode não despertar tanta atenção na narrativa como o mistério em torno da existência ou não de uma jovem escritora que relata em um livro seus desafios para lutar contra uma doença. Diversos fãs ajudam a adolescente, mas ninguém nunca a viu e os policiais começam a duvidar da sua existência. Como se nota, apesar da aparência truncada das séries policiais, o que segundo Nichols-Pethick (2012) gera diversas críticas, elas podem ser bastante maleáveis e apresentar diversas oportunidades estilísticas.

Uma das características ainda fortes nos dramas criminais, aqui também denominados de séries policiais, é a centralização em um núcleo policial de uma instituição responsável por assegurar a segurança e combater a criminalidade. Ainda que elas mencionem em alguns episódios a existência de corrupção dentro da força policial, o núcleo do episódio é honesto, em que pese o destaque frequente a baixa remuneração que recebem.

A série *Prime Suspect* (LA PLANTE, 2011) que estreou nos Estados Unidos no ano de 2011 no canal NBC prometia uma abordagem mais realista, seus policiais não eram completamente honestos e ilibados. A série foi cancelada no 13º episódio em razão dos baixos índices de audiência, contudo é razoável especular que entre outros motivos, personagens principais corruptos não atraíram os espectadores. Tanto é que a série *Person of Interest* (NOLAN, 2011), que aborda constantemente o tema da corrupção nas forças policiais, dá, em contrapartida, destaque a um policial em redenção pelo seu comportamento corrupto e uma policial honesta. Mesmo em *Dexter* (MANOS, 2006), o departamento de polícia, apesar da sua ineficiência, apresentava a maioria dos policiais com conduta endireitada, sendo que um deles, que teve um passado corrupto, também estava se redimindo por sua conduta desonrosa.

Isto demonstra que alguns temas ainda precisam ser tratados com delicadeza. Apesar de muitas séries tratarem da corrupção na força policial, ainda é importante a presença de heróis que tenham a justiça como principal razão, mesmo que, às vezes seja necessário burlar a lei. O que difere a corrupção do descumprimento da lei para fazer justiça é que, no primeiro caso, o comportamento

ilegal é motivado por questões privadas, enquanto no segundo, é por um interesse social.

Na série policial brasileira *Fora de Controle* (MORAES, 2012) exibida em maio de 2012, em seu primeiro episódio fica clara esta questão da autoridade que se julga acima da lei e retidão de comportamento dos oficiais da lei. O personagem delegado Medeiros chama para um interrogatório o filho de um desembargador e tem o seguinte diálogo com o pai do suspeito:

- A verdade Medeiros é que você está tentando incriminar o meu filho para mascarar a incompetência da sua investigação. Eu conheço o jogo, como também faço as regras. [Afirma o desembargador.]
- Aqui não. Aqui não. [Responde o delegado.]
- Não queira pagar para ver. Não queira. [Ameaça o desembargador.]
- [No que o delegado responde:]
- Desembargador, seu filho foi a última pessoa que falou com a Tamires por telefone. Portanto, é um dos suspeitos, por isso chamei ele aqui para depor como qualquer outra pessoa. Eu cumpro a lei. Coisa que o senhor, desembargador, deveria fazer. (MORAES, 2012)

Neste breve diálogo é possível depreender a situação de desconfiança que se vive em relação às autoridades brasileiras. O personagem que é um desembargador, juiz da segunda instância do sistema judiciário brasileiro, demonstra desprezo pelas regras, dando a entender que elas podem servir aos seus interesses em razão da sua posição, no qual ele é duramente repreendido pelo delegado que não será desvirtuado do seu propósito que é capturar o criminoso.

Neste mesmo episódio, o delegado interroga dois suspeitos usando força excessiva, o que não deveria ocorrer conforme os postulados da lei. Contudo, trazendo para a realidade brasileira, o abuso de poder é visto como algo comum e esperado ainda que a sociedade não entenda que ele seja legítimo. Dessa forma, a série busca elementos na realidade para compor sua obra ficcional, tornando-a mais verossímil à sociedade brasileira.

Nichols-Pethick (2012) defende que desde a década de 1980, as séries policiais constituem um espaço, uma arena para um extenso diálogo sobre o crime e a punição. Os programas absorvem as ideias que circulam na cultura e tentam passar o que eles acreditam que a audiência irá aprovar.

Portanto, não é de se estranhar a quantidade de episódios em séries policiais que abordam temas como o terrorismo, remetendo à atualidade dos acontecimentos, que é uma das formas de acesso à ficção postulada por Jost (2012a). Às vezes o

episódio gira em torno deste tema ou ele é pano de fundo para outro acontecimento. Todavia, não é possível deixar fora da agenda das séries essa temática. De acordo com Tasker (2012), após os ataques ao *World Trade Center*, houve um aumento de temas relacionados à violência política e à segurança nacional nas séries policiais. A autora chama de “TV do terror”, a presença de temáticas correlatas ao terrorismo que estão presentes nos programas na última década.

Na série *NCIS* (BELLISARIO, 2003), a imagem de Osama Bin Laden consta no fundo do departamento como sendo o número 1 entre os procurados. Após sua captura e morte em 2011, que não foi abordada na série, o episódio 22º da nona temporada, *Playing with Fire* (*Brincando com fogo* – tradução nossa), em que outra foto é colocada em cima de improviso, tendo em vista que Bin Laden não configura mais uma ameaça. O episódio não entra em detalhes sobre o ex-número 1, fazendo apenas o paralelo entre ficção e realidade.

Figura 7 – Imagem do quadro dos terroristas mais procurados da série *NCIS*



Fonte: BELLISARIO, 2012.

Figura 8 – Foto de Bin Laden sendo substituída.



Fonte: BELLISARIO, 2012.

Finalmente, o episódio *Friends & Lovers* (*Amigos e Amantes*, tradução nossa) da primeira temporada de *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000) demonstra a profusão de temas que as séries abordam, alguns relacionados à criminalidade e outros à atualidade dos acontecimentos.

A série ainda na primeira temporada está se apresentando para o público, assim as justificativas sobre como deve ser o trabalho de um perito forense são recorrentes. Por exemplo, o *CSI* Warrick Brown pergunta a Gil Grissom o que ele sente sobre o caso que estão investigando e ele responde que não importa como ele se sente, pois a evidência sabe de apenas uma coisa: a verdade.

Há três casos neste episódio. O primeiro é sobre um garoto denominado Eric, que aparece morto no deserto, o segundo é sobre a morte de um diretor de uma escola por um suspeito que alega legítima defesa, e finalmente o terceiro é sobre um corpo que apareceu jogado em uma lixeira. Os *CS/s* no começo do episódio são designados para algum caso.

No primeiro caso o amigo de Eric procura ajuda policial, pois estava com ele em uma festa, mas se perderam e não teve mais notícias dele até então, revelando a identidade da vítima. Descobre-se pelas evidências encontradas no corpo, que os amigos usaram drogas em uma *rave*, o que gerou a seguinte conversa:

- O cara disse que era natural, que não era droga, afinal, figueira-brava é uma planta. [Afirma Bobby.]
- A maioria das drogas deriva de plantas. Isso não as torna mais seguras. [Explica Grissom.]
- Ou legalizadas, se é que isso importa. [Ressalta Warrick.] (ZUIKE, 2000, tradução nossa<sup>43</sup>)

Cenas depois os investigadores vão atrás do traficante que vendeu a droga para os garotos em uma festa *rave*, suspeitando que foi o consumo dela o que possivelmente matou a vítima. Então, pretendendo responsabilizar o traficante que realizou a venda do produto ilegal.

- O que vocês acham que tem contra mim?  
[Questiona o traficante Ethan.]
- Venda de figueira-brava para crianças.  
[Responde o CSI Grissom.]
- Você vê alguma droga comigo?  
[Retruca Ethan.]
- Você mandou o Bobby e seu amigo em uma viagem e tanto.  
[Explica Grissom.]
- Que viagem? Pra São Diego ou pra Marte?  
[Indaga o traficante.]
- Para o depósito onde vai parar seu carro. Provável causa.  
[Responde o policial Brass.]
- Você não precisa levá-lo para o depósito, pode revistá-lo aqui. Mas eu tenho novidades para você. Figueira-brava é uma substância controlada que gera apenas suspensão de pena por posse primária. E você nem pode provar isso.  
[Provoca Ethan.]
- [No que Brass afirma:]
- O cara sabe muito sobre o código penal de Nevada.
- Se você vai quebrar a lei, você deve conhecer a lei.  
[Postula Grissom.]
- Exatamente. Apenas não arranhe meu bebê.  
[Provoca novamente Ethan.] (ZUIKE, 2000, tradução nossa<sup>44</sup>)

---

<sup>43</sup> Transcrição do diálogo original.

- *The guy said it was natural, that it wasn't drug, a mean, jimson weed is a plant.*
- *Most drugs derive from plants. That doesn't make them safe.*
- *Or legal for that matter.*

<sup>44</sup> Transcrição do diálogo original.

- *What do you guys think you got on me?*
- *Selling jimsonweed to kids.*
- *Do you see any j-weed on me?*
- *You sent, uh, Bobby over here and his friend on quite a trip the other night.*
- *Which trip was that? The one to San Diego or the one to Mars?*
- *To the impound, where your car is going. Probable cause.*
- *You don't have to take my car to the impound. You can search it. But, I got news for you. Jimson's an unscheduled controlled substance. Mandatory suspended sentence for the first go-round for possession. And you can't even prove that much.*
- *Guy knows a lot about the Nevada state penal code.*
- *Well, if you're gonna break the law, you've gotta know the law.*
- *Exactly. Just don't scratch my puppy.*

No decurso descobre-se que não foi o uso de droga que matou Eric, o que faz com que o traficante seja libertado. E ao analisar uma série de provas, inclusive uma mordida no braço do amigo, descobre-se que o próprio amigo matou Eric quando estava sob os efeitos da droga.

No tocante ao segundo caso, o depoimento da fundadora da escola, que matou a vítima em tese por legítima defesa, contradiz as evidências, que colocam um terceiro elemento para a cena do crime: uma professora que diz que foi apenas ser testemunha dos assédios sofridos pela suspeita. No entanto, esta professora também contradiz o que as evidências contam. No final descobre-se que ambas mataram o diretor da escola, pois este estava as chantageando para receber dinheiro em troca de não revelar o relacionamento homossexual das duas, inclusive apelando em dizer aos pais dos alunos da escola fatos que não ocorreram para tirar qualquer credibilidade delas.

Mais simples que os anteriores, o terceiro caso é solucionado quando a *CSI*/ Sara Sidle descobre que o estabelecimento, que vende os caixões e também realiza os funerais, descartou o corpo na lixeira após a cerimônia para reaproveitar a urna em uma nova venda. O dono do local argumentou que não tinha alternativa já que é um ramo difícil de lucrar.

Os três criminosos do episódio não eram pessoas más, mas que em determinado momento fizeram escolhas ruins e irreversíveis. Mas em nome da verdade e da justiça não poderiam ficar impunes. Os *CSIs* ficam consternados com a resolução deste caso, mas a evidência não mente e mesmo que tudo indique que o garoto não sabia que estava assassinando seu próprio amigo, deve se seguir a lei, ou seja, uma ação impensada como usar droga pode culminar em um fim trágico. Segundo Nichols-Pethick, como *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000) é uma série que tende mais ao tradicional e ao conservadorismo, e que, portanto ao levantar a temática sobre o uso e o tráfico de drogas, fica explícita a posição da série contra o assunto e também quanto à ganância praticada pelo dono da funerária. Ademais, a série também estabelece uma hierarquia de conhecimentos que privilegia o discurso científico em relação ao conhecimento baseado na experiência de vida, desacreditando as testemunhas oculares. Portanto, a série traz uma rigidez na possibilidade de absolvição do culpado que está à mercê das evidências não importando tanto o que motivou o crime.

Ainda assim, ela possibilita reflexões sobre as implicações do uso de drogas na sociedade, os preconceitos com casais homossexuais e a perda da dignidade em uma sociedade tão direcionada ao lucro, que faz com que alguém descarte um corpo na lixeira para revender um caixão. Tudo isso possibilita uma reflexão sobre o tipo de sociedade que vivemos e que gostaríamos de viver.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sucesso do gênero policial na literatura do século XIX, sobrevivendo no cinema e na televisão, justifica-se por esta relação estabelecida entre os indivíduos e a narrativa policial, que procuram nela, por exemplo, sanar suas preocupações com a segurança ou buscar um senso de justiça, que é um valor universal. Logo, é plausível que as séries do gênero policial tenham um sucesso mundial. Este gênero dialoga com temas próximos a todas as sociedades, apesar das características particulares do local de produção e veiculação que um produto audiovisual possui.

A literatura e o cinema forneceram os elementos para a constituição das séries policiais televisivas, que apesar das influências das outras mídias, se adaptou ao meio televisivo. As séries policiais surgiram com *Dragnet* (WEBB, 1951), pouco depois do surgimento da televisão, e esta série forneceu elementos básicos que influenciaram séries que são exibidas até hoje: estrutura nodal e repetitiva presente na maior parte delas. E também elas possuem elementos que modulam uma fórmula que atrai os telespectadores em todo mundo: abordagem realista nas narrativas e heróis cativantes com densidade psicológica.

No Brasil, a presença do gênero policial seriado está concentrada na televisão por assinatura. A quantidade detectada pela pesquisa nos canais abertos é incipiente durante o período pesquisado, havendo apenas uma série policial no horário nobre brasileiro, enquanto as demais séries são relegadas para a madrugada. Diante deste cenário, é possível realizar algumas reflexões e também alguns questionamentos.

Primeiramente analisando o cenário da televisão aberta, uma das explicações possíveis para a pouca presença de séries policiais em canais abertos é que a grade de programação destes canais costuma ser bastante rígida, sobretudo da Rede Globo. Sua programação é pouco flexível, nota-se pela permanência das telenovelas mesmo em épocas de especiais (Natal, Ano Novo, Olimpíadas etc.), o que não ocorre na televisão norte-americana, que permite a existência de *hiatus*<sup>45</sup> na sua grade horária, ou seja, acontece de uma série exibida semanalmente em determinado horário ser eventualmente suspensa para a exibição de uma programação especial.

---

<sup>45</sup> Intervalos maiores que uma semana entre a exibição de episódios de uma mesma série.

Segundo Souza (2004), as grades de programação dos canais abertos brasileiros foram elaboradas há décadas e poucas mudanças ocorreram desde então. Atualmente, a denominação popular "novela das oito", concedida à novela exibida após este horário, é chamada de "novela das nove", pois com o passar do tempo, o horário de exibição foi ficando cada vez mais tarde. Além disso, a classificação de faixa etária de algumas novelas as empurrou para depois das 21 horas<sup>46</sup>. Ainda assim, esta foi uma mudança gradativa que pouco alterou a estrutura da grade de programação do canal. De acordo com Souza, esta estrutura rígida da grade horária fez com que não tivesse sucesso publicações com guias de programação da televisão, já que o público decorava os horários semanais, com poucas alterações. Fato é que a programação dos canais abertos praticamente não muda de segunda a sexta, às vezes sábado.

Na televisão de outros países como nos Estados Unidos e na França, as séries ocupam parte da grade horária do *primetime*, sendo que este formato de ficção semanal comporta mais alterações e permite ousar no gênero. Se não der certo um programa em termos de audiência, a temporada é cancelada, às vezes em poucos episódios. Já pensando nisto, os canais encomendam as séries em blocos de episódios, renovando-as para outra temporada com cautela. No Brasil, as novelas são pensadas para durar meses, sendo exibidas diariamente. É possível reduzir o tempo de duração, mas não é normal o cancelamento antecipado delas.

Além da programação rígida, outro fator que pode afastar o formato seriado policial da televisão aberta são as temáticas. Séries costumam arriscar nos temas em que abordam, especialmente séries policiais. Além de exibir cenas fortes de assassinato, tratam de questões como tráfico de drogas e violência sexual, que diferem bastante dos temas trabalhados pelas telenovelas, que podem até trazer alguma polêmica e assuntos similares, mas que precisam ser bem dosados e introduzidos com cautela ao público, para não ir de encontro aos interesses dos anunciantes e do canal.

Enquanto o melodrama estiver fazendo sucesso com o público, não haverá motivo para alterar uma programação, pois, uma vez fidelizados os telespectadores, mais anunciantes são atraídos, principalmente no horário nobre. Como postula Jost (2007), as emissoras líderes em audiência não têm motivos para se arriscar em

---

<sup>46</sup> Disponível em <<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/por-que-as-novelas-da-globo-sao-das-6-das-7-e-das-8-se-nao-comecam-nesses-horarios>> - Acesso em 23/12/2013

inovações, tanto é que os canais que se arriscam são aqueles que querem roubar uma fatia da audiência das telenovelas globais ou buscar um público que se interesse por outro tipo de programação. Neste sentido, é compreensível que a Rede Record, SBT e Bandeirantes tenham mudado seu horário nobre com frequência bem maior que a Rede Globo.

Além disso, as emissoras têm suas identidades cristalizadas por meio dos programas que elas escolhem exibir e abordagem que eles possuem de determinados assuntos. De acordo com Lusvarghi, a Rede Globo evita uma abordagem muito realista em suas obras (2012a, p. 123): “Essa abordagem mais realista da realidade é sempre evitada pelas telenovelas e minisséries da Globo, mas são o grande trunfo da sua concorrente, a Record [...]”. Sem deixar de mencionar que a temática policial com cenas violentas não poderia ser exibida muito cedo em razão da classificação etária, tratando-se de outro empecilho para a exibição destas séries.

Interessante ainda observar uma rejeição pela produção estrangeira na televisão aberta que prioriza programas nacionais em contraponto ao sucesso que as séries americanas fazem muito além das fronteiras dos Estados Unidos. Talvez porque o público não reconheça como familiar o local onde elas são ambientadas em um primeiro momento, o que de certa forma não é um argumento muito forte, tendo em vista que produções ambientadas em outros países, como novelas mexicanas e colombianas, já tiveram índices expressivos de audiência, demonstrando a universalidade antropológica sugerida por Jost (2012a) como uma das forças de acesso à ficção. Claro que os textos fechados, não podendo ser alterados pelas emissoras abertas para corresponder às expectativas dos telespectadores e dos anunciantes são uma desmotivação para a exibição de programas importados.

Outra explicação para esta possível rejeição é a falta de comprometimento na exibição das séries norte-americanas por parte dos canais que não levam em consideração a continuidade dos episódios e das temporadas. Usando para preencher lacunas na programação, os canais deixam de angariar um nicho de público quando não passam as séries nos mesmos horários e na sequência correta ou como ocorreu com a Rede Record, que esgotou rapidamente os episódios de *CSI: Crime Scene Investigation* (ZUIKER, 2000), ao transmiti-los todos os dias como

ocorre com as novelas, quando eles foram feitos para serem transmitidos semanalmente. O que nos leva também ao costume de décadas da televisão brasileira em exibir diariamente suas obras ficcionais, com exceção de algumas séries nacionais.

Destaca-se ainda aspectos da ordem sociológica. A falta de confiança nas instituições brasileiras encarregadas de manter segurança e justiça na sociedade pode não ser forte o suficiente para despertar interesse do telespectador da televisão aberta, que veria o produto televisivo como pouco realista. Pontes (2007) afirma que a literatura policial brasileira ainda está se consolidando, provavelmente, assim como a narrativa policial televisiva. Segundo o autor (2007, p. 160): “Talvez tenham razão aqueles críticos para os quais a estreiteza e o atraso das nossas instituições sociais (sem excluir o arcabouço jurídico) sejam os grandes obstáculos ao esperado avanço”.

Por outro lado, o aparecimento tímido do gênero policial com produções nacionais e exibições na madrugada nos canais abertos demonstra que há um interesse pelo tema e as emissoras estão aos poucos explorando este potencial. Além disso, certamente existe uma correlação entre o sucesso de público dos dois filmes *Tropa de Elite* (PADILHA, 2007; 2010) e o aparecimento de séries do gênero policial na televisão aberta brasileira, tendo em vista que o surgimento da maioria das séries ocorreu após o lançamento do primeiro filme. Isto pode significar que os canais perceberam que havia um interesse pelo gênero e que poderiam aumentar seus índices de audiência através destas séries. A previsão de três séries, *A Teia*, *A Lei* e *o crime e Linha avançada* para 2014, é indício de um aumento do gênero na televisão aberta.

Lusvarghi (2012b) assinala que a figura dos policiais brasileiros tem angariado mais espaço no cinema e na televisão, ainda que costumeiramente sejam associados ao passado ditatorial, à corrupção e à brutalidade. Além disso, afirma a autora que eles sempre tiveram papéis secundários nos folhetins e nos filmes brasileiros.

E se a presença das séries policíacas está aos poucos aumentando nos canais abertos, na televisão brasileira por assinatura o gênero está consolidado. O mapeamento demonstra que há um nicho de mercado interessado neste gênero, havendo canais com uma oferta grande deste produto audiovisual, o que denota

interesse por este conteúdo específico. Além disso, é importante destacar que embora esta pesquisa não tenha contemplado o consumo de séries em outro meio que não seja a televisão, de acordo com Silva (2013): “O cenário atual [...] é de ampliação das formas de produção e consumo audiovisual [...]”. A internet tem até possibilitado assistir em tempo real as séries norte-americanas.

Esta presença e consumo de séries policiais, segundo Nichols-Pethick (2012) ocorreria porque elas possibilitam um espaço para a discussão de ideias sobre crime e punição na sociedade, na qual um conjunto de ideias circula e disputa a atenção do telespectador. Dispõe o autor (2012, p. 187) que há uma intrincada relação entre “[...] instituições de mídia, instituições sociais e agendas políticas que se manifestam em uma variedade de formas através de uma série de programas e finalmente retomadas em nossas telas (quaisquer que sejam) de forma bastante pessoal”.

Indo além das questões mercadológicas, as séries policiais trazem ao telespectador reflexões profundas sobre o que se entende por justiça. Seja enquanto um valor ou um sistema de leis, elas também possibilitam questionamentos sobre quando punir e como punir, ponderações sobre quais são os limites do Estado nas liberdades individuais e sobre manifestações de desejos íntimos de seus telespectadores. Será que o telespectador brasileiro está preparado para este tipo de reflexão ou será que não é do interesse das emissoras e dos anunciantes que estes questionamentos surjam?

Jost (2012a) assinala que um dos motivos para o sucesso das séries televisivas é a transparência obtida pelo público através dela, que está intimamente ligado a segredos e mentiras do Estado. As séries nos trazem uma onisciência dos acontecimentos e a revelação de uma verdade. As séries policiais, em especial, abordam todo um submundo: mortes, medos e violência. Às vezes elas trazem ordem no mundo caótico, outras vezes não.

Segundo Nichols-Pethick (2012), o sucesso do gênero policial perpassa pela capacidade de adaptação em circunstâncias econômicas, sociais e políticas. No Brasil, o modelo de programação dos canais abertos dificulta o formato seriado. Além disso, as temáticas abordadas por este gênero podem afastá-lo do horário nobre. Se já é sabida a dificuldade de se levar para as novelas temas considerados ousados com o beijo homossexual, o que dirá discutir abertamente a pedofilia e casos de abusos sexuais, comumente retratados nas séries policiais.

Mas a situação do gênero policial pode ter mudado ou estar mudando com o pontapé inicial dado pelo sucesso de *Tropa de Elite* (PADILHA, 2007), que valorizou a honestidade de uma corporação policial, a despeito das controvérsias (excesso de violência policial, tortura etc.) geradas, o filme demonstrou que o gênero porventura seja subvalorizado no Brasil, levando a produção de séries policiais nacionais, que provam que o gênero possui público e que as narrativas sobre a busca por justiça são verossímeis no país.

Certamente, este trabalho não traz as respostas para todas as perguntas que podem ser levantadas sobre a presença das séries policiais na televisão, sobretudo porque a análise se manteve majoritariamente no meio televisivo. Jost (2012a) postula que as séries televisivas são sintomas que dizem algo sobre a sociedade, mas que não se manifestam de forma declarada. Portanto, a ausência ou a presença do gênero policial na televisão diz muito sobre o que acontece na sociedade atual.

## REFERÊNCIAS

### Livros e artigos científicos

ALMEIDA, Alberto Carlos. **A cabeça do brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2ª ed., 2007.

ALMEIDA, Marco Antônio. O cinema policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social. **Cadernos de Ciências Humanas – Especiaria**, Ilhéus, v. 10, n.17, jan./jun., p. 137-173, 2007. Disponível em: <[http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17/marco\\_antonio.pdf](http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17/marco_antonio.pdf)>. Acesso em: 29 jan. 2013.

ANDERSON, Chris. **A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

ANATEL – Agência Nacional de Telecomunicações. **Panorama dos Serviços de TV por assinatura**, 49ª edição, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.anatel.gov.br/Portal/verificaDocumentos/documento.asp?numeroPublicacao=284925&assuntoPublicacao=Dados%20Estat%EDsticos%20dos%20Servi%E7o s%20de%20TV%20por%20Assinatura%20-%20Cap.%2001%20-%2049.%AA%20Edi%E7%E3o&caminhoRel=null&filtro=1&documentoPath=284925.pdf>>. Acesso em: 23 mai. 2013.

AUGUSTI, Alexandre Rossato. **Cinema noir: as marcas da morte e do hedonismo na atualização do gênero**. 2013. 284f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

BALLERINI, Frantjesco. A TV encolheu o cinema. **CULT – Revista Brasileira de Cultura**, São Paulo, ano 16, n. 184, p. 12-13, out. 2013.

BITTAR, Eduardo Carlos Bianca. **O direito na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª ed., 2009.

BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

\_\_\_\_\_. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BOILEAU-NARCEJAC. **O romance policial**. São Paulo: Editora Ática, 1991.

CARLOS, Cássio Starling. **Em tempo real: Lost, 24 Horas, Sex and The City e o impacto das novas Séries de TV**. São Paulo: Alameda, 2006.

COMTE-SPONVILLE, André. **Pequeno tratado das grandes virtudes**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

- COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Editora Globo, 3ª ed., 2003.
- DUARTE, Elizabeth Bastos. Preâmbulo. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Editora Texto & Grafia, 2011.
- GERBASE, Carlos. **Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ª ed., 1978.
- GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 39-80.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador**. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.
- INGRAM, David. **Filosofia do direito: conceitos-chave em filosofia**. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- JAMES, Phyllis Dorothy. **Segredos do romance policial**. São Paulo: Três Estrelas, 2012.
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2ª ed., 2009.
- JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012a.
- \_\_\_\_\_. Por uma semiologia da mídia. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 25-42, jul/dez 2012b. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/36220/23665>>. Acesso em: 7 set. 2013.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- LEGROS, Patrick. et al. **Sociologia do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- LINS, Álvaro. **No mundo do romance policial**. Rio de Janeiro: Ed. Min. Da Educação e Saúde, 1953.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri: Manole, 2005.

\_\_\_\_\_; SERROY, Jean. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LUSVARGHI, Luiza. Crimes contemporâneos: crítica social e neopolicial na América Latina. In: BORGES, Gabriela; PUCCI JR; Renato Luiz; SOBRINHO, Gilberto Alexandre (orgs.). **Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário**. Socine/Unicamp/Universidade do Algarve – CIAC; São Paulo, Campinas e Faro (Portugal), vol. II, p. 115-129, set. 2012a. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/livro/televisao/>>. Acesso em: 3 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. O masculino na ficção neopolicial latino-americana. **EXTRAPRENSA** (USP), São Paulo, ano IV, n. 10, p. 19-33, jun. 2012b. Disponível em: <<http://www.usp.br/celacc/ojs/index.php/extraprensa/article/viewArticle/epx10-a1>>. Acesso em: 3 nov. 2012.

MACHADO, Arlindo. Pode-se falar em gêneros na televisão? **Revista Famecos**, Porto Alegre, vol. 1, n. 10, p. 142-158, jun. 1999. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3037/2315>>. Acesso em: 6 jun. 2013.

MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo: resumo da subversão pós-moderna**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesus; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 7ª ed. Campinas: Papyrus, 2011.

MATTOS, Antonio Carlos Gomes de. **O outro lado da noite: filme noir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

NICHOLS-PETHICK, Jonathan. **TV Cops: The Contemporary American Television Police Drama**. EUA: Taylor & Francis, 2012.

ORTEGOSA, Marcia. **Cinema noir: espelho e fotografia**. São Paulo: Annablume, 2010.

PONTES, Mario. **Elementares: notas sobre a história da literatura policial**. Rio de Janeiro: Odisseia Editorial, 2007.

**REVISTA MONET**. São Paulo: Editora Globo, n. 124, jul. 2013. Edição Especial de Férias.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. CULTURA DAS SÉRIES: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. In: XXII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, Universidade Federal da Bahia, Salvador, de 04 a 07 de junho de 2013. **Anais eletrônico**. Disponível em: <[http://compos.org.br/data/biblioteca\\_2076.pdf](http://compos.org.br/data/biblioteca_2076.pdf)>. Acesso em: 26 jul. 2013.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, p. 13-28.

SODRÉ, Muniz. **Teoria da Literatura de Massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SOUZA, José Carlos Arochi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

TASKER, Yvonne. Television Crime Drama and Homeland Security: From Law & Order to "Terror TV". **Cinema Journal**, volume 51, n. 4, summer 2012, p. 44-65. Disponível em: <[http://muse.jhu.edu/journals/cinema\\_journal/v051/51.4.tasker.html](http://muse.jhu.edu/journals/cinema_journal/v051/51.4.tasker.html)>. Acesso em: 2 fev. 2013.

TIMLIN, Mark. **101 best TV crime series: bad guys, spies & private eyes**. EUA: Oldcastle Books, 2010. Kindle Edition.

## Sites acessados

### Portais de conteúdo, jornais e revistas

11ª TEMPORADA de "CSI", estreia em terceiro lugar na Record. **TV Foco**. [S. l], jun. 2012. Disponível em: <<http://tvfoco.pop.com.br/audiencia/11a-temporada-de-csi-estreia-em-terceiro-lugar-na-record/>>. Acesso em 3 jul. 2012.

ADAMS, Guy. CSI: The cop show that conquered the world. **The Independent**. Reino Unido, 19 dez. 2006. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/news/media/csi-the-cop-show-that-conquered-the-world-429262.html>>. Acesso em: 10 nov. 2012.

A TEIA: assista a uma prévia da nova série policial, que estreia em 2014. **Portal globo.com**. Rio de Janeiro, 09 abr. 2013. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/series/vem-ai/a-teia/noticia/2013/04/teia-assista-uma-previa-da-nova-serie-policial-que-estreia-neste-ano.html>>. Acesso em: 28 nov. 2013.

BATISTA, João Gabriel. Nova temporada de "A Lei e o Crime" abordará o PCC; entenda. **Natelinha (UOL)**. São Paulo, 13 nov. 2013. Disponível em: <<http://natelinha.ne10.uol.com.br/noticias/2013/11/13/nova-temporada-de-a-lei-e-o-crime-abordara-o-pcc-entenda-68089.php>>. Acesso em 28 nov. 2013.

BIANCHIN, Victor. Por que as novelas da Globo são das 6, das 7 e das 8 se não começam nesses horários? **Revista Mundo Estranho**. São Paulo. Disponível em: <<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/por-que-as-novelas-da-globo-sao-das-6-das-7-e-das-8-se-nao-comecam-nesses-horarios>>. Acesso em: 23 dez. 2013.

CASTRO, Daniel. Record negocia produção de série policial em parceria com a Fox. **Notícias da TV (UOL)**. São Paulo, 16 out. 2013. Disponível em: <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/record-negocia-producao-de-serie-policial-em-parceria-com-a-fox-746>>. Acesso em 28 nov. 2013.

CONTREIRAS, Tatiana. Nas férias do 'Programa do Jô', quatro séries estreiam na Globo. **Portal globo.com**. Rio de Janeiro, 31 dez. 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/revista-da-tv/nas-ferias-do-programa-do-jo-quatro-series-estreiam-na-globo-3540166>>. Acesso em: 19 jun. 2012.

"CSI: Crime Scene Investigation" Is the Most-Watched Show in the World – Again! **The Futon Critic: the web's best television resource**. Estados Unidos, 14 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.thefutoncritic.com/ratings/2012/06/14/csi-crime-scene-investigation-is-the-most-watched-show-in-the-world-again-325113/20120614cbs02/>>. Acesso em: 10 nov. 2012.

ESTREIA de A Lei e o Crime na Record. **Portal R7**. São Paulo, 7 jan. 2009. Disponível em: <<http://rederecord.r7.com/direto-da-record/imprensa/2009/01/07/estreia-de-a-lei-e-o-crime-na-record/>>. Acesso em: 7 jul. 2013.

FORÇA-TAREFA. **Memória Globo (portal globo.com)**. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/forca-tarefa/curiosidades.htm>>. Acesso em: 13 jul. 2013.

FURQUIM, Fernanda. Globo estreia 'O Canto da Sereia'. **Portal Veja**. São Paulo, 08 jan. 2013. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/series-brasil/globo-estreia-o-canto-da-sereia/>>. Acesso em: 28 jan. 2013.

GOPI, Shreya. CSI franchise tops ratings in Southeast Asia. **On Screen Asia**. Cingapura, 28 mai. 2012. Disponível em: <http://www.onscreenasia.com/article/csi-franchise-tops-ratings-in-southeast-asia/9909>>. Acesso em: 9 jun. 2012.

JÚNIOR, Aloizio. Canais da TV Aberta dominam a audiência da TV Fechada; Confira o ranking. **TV Foco**. [S. l], mar. 2013. Disponível em: <http://tvfoco.pop.com.br/audiencia/canais-da-tv-aberta-dominam-a-audiencia-da-tv-fechada-confira-o-ranking/>>. Acesso em: 2 abr. 2013.

MATTOS, Antonio Carlos Gomes de. Seriados Mudos Americanos e Europeus no Brasil II. **Histórias de Cinema**. Rio de Janeiro, 19 set. 2013. Disponível em: <http://www.historiasdecinema.com/2013/09/seriados-mudos-americanos-europeus-no-brasil-ii/>>. Acesso em: 28 nov. 2013.

MCDANIEL, Mike. 'Law & Order: SVU' uses real case for inspiration. **Chron**. Estados Unidos, 06 abr. 2004. Disponível em: <http://www.chron.com/entertainment/article/Law-Order-SVU-uses-real-case-for-inspiration-1478268.php>>. Acesso em: 4 jun. 2012.

MEIER, Bruno. Ianques em Casa. **Portal Veja**. São Paulo, 02 jun. 2010. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/020610/ianques-em-casa-p-234.shtml>. Acesso em: 4 jul. 2013.

NA FORMA da Lei sobe no Ibope. **Blog TV & Lazer (Estadão)**. São Paulo, 24 jun. 2010. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/tv-e-lazer/2010/06/24/na-forma-da-lei-sobe-no-ibope/>>. Acesso em: 7 jul. 2013.

NOVA temporada de CSI Miami estreia neste sábado (15) na Record. **Portal R7**. São Paulo, 13 jun. 2013. Disponível em: <http://rederecord.r7.com/video/nova-temporada-de-csi-miami-estreia-neste-sabado-15-na-record-51b9dd320cf27179ea090102/>>. Acesso em: 3 jul. 2013.

NUNES, Michele. Conheça as novas séries da madrugada. **Diário de S.Paulo**. São Paulo, [jan. 2012?]. Disponível em: <http://www.diariosp.com.br/noticia/detalhe/8818/Conheca+as+novas+series+da+madrugada>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

PEOPLE'S Choice. Estados Unidos, 2014. Disponível em: <http://www.peopleschoice.com/pca/>>. Acesso em: 2 dez. 2013.

'PERSON of Interest' chega ao SBT. **Séries Conteúdo**. São Paulo, 06 nov. 2013. Disponível em: <<http://www.seriesconteudo.com/person-of-interest-chega-ao-sbt/>>. Acesso em: 27 dez. 2013.

"PROGRAMA do Jô" entra em férias e ficará até março de 2013. **Natelinha (UOL)**. São Paulo, 24 dez. 2012. Disponível em: <<http://natelinha.ne10.uol.com.br/noticias/2012/12/24/programa-do-jo-entra-em-ferias-e-ficara-ate-marco-de-2013-081448.php>>. Acesso em: 19 jun. 2013.

SERIADO "Força Tarefa" perde 20% de audiência. **F5 – Portal Folha de S.Paulo**. São Paulo, 28 nov. 2011. Disponível em: <<http://f5.folha.uol.com.br/televisao/1013088-seriado-forca-tarefa-perde-20-de-audiencia.shtml>>. Acesso em: 7 jul. 2013.

SULINA, Vanessa. Séries policiais conquistam ibope com ação e mistério. **Portal R7**. São Paulo, 28 jan. 2011. Disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/famosos-e-tv/noticias/series-policiais-conquistam-ibope-com-acao-e-misterio-20110128.html>>. Acesso em: 16 jun. 2012.

VIVA Canadá! 10 séries canadenses inesquecíveis. **TeleSéries em Portal UOL**. São Paulo, 26 nov. 2010. Disponível em: <<http://teleseries.uol.com.br/viva-canada-10-series-canadenses-inesqueciveis/>>. Acesso em 21 jun. 2012.

### **Páginas dos canais pesquisados**

A&E. 2013. Disponível em: <<http://canalaetv.com>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

AXN. 2013. Disponível em: <<http://br.axn.com/>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

BANDEIRANTES. 2014. Disponível em: <<http://www.band.uol.com.br/tv/>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

CULTURA. 2014. Disponível em: <<http://tvcultura.cmais.com.br/>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

FOX. 2013. Disponível em: <[www.canalfox.com.br](http://www.canalfox.com.br)>. Acesso em: 4 jul. 2013.

FX. 2013. Disponível em: <[www.fxbrasil.com.br](http://www.fxbrasil.com.br)>. Acesso em: 4 jul. 2013.

GAZETA. 2014. Disponível em: <<http://www.tvgazeta.com.br/>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

INVESTIGAÇÃO DISCOVERY. 2014. Disponível em: <<http://id.discoverybrasil.uol.com.br/>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

REDE GLOBO. 2014. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

REDE RECORD. 2013. Disponível em: <<http://rederecord.r7.com/>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

REDE TV! 2013. Disponível em: <<http://www.redetv.com.br/>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

SBT. 2014. Disponível em: <<http://www.sbt.com.br/programacao/>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

SONY. 2013. Disponível em: <<http://br.canalsony.com/>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

SONY SPIN. 2013. Disponível em: <<http://www.sonyspin.com/>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

SPACE. 2012. Disponível em: <<http://space.amocinema.com/series>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

STUDIO UNIVERSAL. 2013. Disponível em: <<http://studiouniversal.com>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

UNIVERSAL CHANNEL. 2013. Disponível em: <<http://uc.globo.com/>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

WANNER CHANNEL. [2009]. Disponível em: <<http://warnerchannel.com/>>. Acesso em: 4 jul. 2013.

## Referências Audiovisuais

### Filmes e séries para o cinema

MURDER on the orient Express. Direção Sidney Lumet. Produção de John Brabourne e Richard B. Goodwin. Reino Unido, 1974. 128 min., son., color. Versão do título em português: Assassinato no expresso oriente.

OS ESTRANGULADORES. Direção de Francisco Marzullo. Produção de Antonio Leal e Giuseppe Labanca. Brasil, 1908. 40 min., mudo, preto e branco.

STRANGERS on a train. Direção de Alfred Hitchcock. Produção de Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1951. 101 min., son., preto e branco. Versão do título em português: Pacto Sinistro.

THE LIGHTNING Express. Direção de Harry MacRae. Produção de Harry MacRae. Estados Unidos, 1930. 220 min., 10 capítulos, son., preto e branco. Versão do título em português: O Expresso do Oeste.

THE VANISHING West. Direção de Richard Thorpe. Produção de Nat Levine. Estados Unidos, 1928. [220 min], 10 capítulos, mudo, preto e branco. Versão do título em português: O Tesouro do Passado.

THE MALTESE Falcon. Direção de John Huston. Produção de Hal B. Wallis. Estados Unidos, 1941. 100 min., son., preto e branco. Versão do título em português: Relíquia Macabra.

TROPA de Elite. Direção de José Padilha. Produção de José Padilha e Marcos Prado. Rio de Janeiro, 2007. 116 min., son., color.

TROPA de Elite 2: O Inimigo agora é outro. Direção de José Padilha. Produção de José Padilha e Marcos Prado. Rio de Janeiro, 2010. 115 min., son., color.

### Séries televisivas

AQUINO, Marçal; BONASSI, Fernando. **Força-tarefa**. Direção de José Alvarenga Jr. Rio de Janeiro, Rede Globo, 2009 – 2011. (45 min. aprox.)

AMO, Michael. **The Listener**. Produção de Christina Jennings, Scott Garvie, Karen Troubetzkoy e Peter Mohan. Canadá, 2009 – presente. (45 min. aprox.)

ANDRADE, Patrícia. MOURA, George. **O canto da sereia**. Direção de José Luiz Villamarim. Rio de Janeiro, Rede Globo, 2013. (45 min. aprox.)

BELLISARIO, Donald P. **NCIS**. Produção de Donald P. Bellisario e Don McGill. Estados Unidos, 2003 – presente. (45 min. aprox.). Versão do título em português: NCIS – Unidade de Elite.

BOCHCO, Steven. **Hill Street Blues**. Produção de Scott Brazil, Gregory Hoblit e Steven Bochco. Estados Unidos, 1981 – 1987. (45 min. aprox.). Versão do título em português: Chumbo Grosso.

CALMON, Antonio. **A Justiceira**. Direção de Daniel Filho. Rio de Janeiro, Rede Globo, 1997. (45 min. aprox.)

CALMON, Antonio. **Na Forma da Lei**. Direção de Wolf Maya. Rio de Janeiro, Rede Globo, 2010. (45 min. aprox.)

CORMAN, Matt; ORD, Chris. **Covert Affair**. Produção de James Parriot, Dave Bartis e Doug Liman. Estados Unidos, 2010 – presente. (45 min. aprox.)

CARROLL, Bob. et al. **I Love Lucy**. Produção de Jess Oppenheimer e Desi Arnaz. Estados Unidos, 1951 – 1957. (30 min. aprox.). Versão do título em português: Eu Amo a Lucy.

DAVIS, Jeff. **Criminal Minds**. Produção de Gigi Coello-Bannon, Erica Messer, Deborah Spera, Mark Gordon, Ed Bernero e Simon Mirren. Estados Unidos, 2005 – presente. (45 min. aprox.). Versão do título em português: Mentis Criminosas.

D'AVILA, Roberto; CANITTO, Newton; Amorim, Carlos. **9mm: São Paulo**. Direção de Michael Ruman. São Paulo, Fox, 2008. (45 min. aprox.)

DOHERTY, Robert. **Elementary**. Produção de Robert Doherty, Sarah Timberman, Carl Beverly, John Coles e Alysse Bezahler. Estados Unidos, 2012 – presente. (45 min. aprox.)

DUFF, James. **The Closer**. Produção de James Duff. Gil Garcetti. Greer Shephard e Michael M. Robin. Estados Unidos, 2005 – 2012. (45 min. aprox.). Versão do título em português: Divisão Criminal.

EASTIN, Jeff. **White Collar**. Estados Unidos, 2009 – presente. (45 min. aprox.) Versão do título em português: Crimes do Colarinho Branco.

FONSECA, Rubem; FONSECA, José Henrique. **Mandrake**. Direção de José Henrique Fonseca, Arthur Fontes, Carolina Jabor, Cláudio Torres, Lula Buarque de Hollanda e Toni Vanzolini. Rio de Janeiro, HBO, 2005 – 2007. (60 min. aprox.)

HANSON, Hart. **Bones**. Produção de Hart Hanson, Barry Josephson, Stephen Nathan, Ian Toynton, Carla Kettner e Jonathan Collier. Estados Unidos, 2005 - presente. (45 min. aprox.)

HELLER, Bruno. **The Mentalist**. Produção de Bruno Heller, David Nutter e Simon Baker. Estados Unidos, 2008 – presente. (45 min. aprox.). Versão do título em português: O Mentalista.

JACOBS, David. **Dallas**. Produzido por Ken Horton, Philip Capice, Lee Rich, Leonard Katzman e Larry Hagman. Estados Unidos, 1978 – 1991. (45 min. aprox.)

LA PLANTE, Lynda. **Prime Suspect**. Produção de Alexandre Cunningham, Peter Berg, Sarah Aubrey, Julie Meldal-Johnson, Paul Buccieri, Lynda La Plante. Estados Unidos, 2012. (45 min. aprox.)

MANOS Jr.; James. **Dexter**. Produção de Daniel Cerone, Sara Colleton, Charles H. Eglee, John Goldwyn, Michael C. Hall, Chip Johannessen e Clyde Phillips. Estados Unidos, 2006 - 2013. (60 min. aprox.)

MARLOWE, Andrew W. **Castle**. Produção de Andrew W. Marlowe, Rob Bowman e Barry Schindel. Estados Unidos, 2009 – presente. (45 min. aprox.)

MORAES, Marcílio. **A Lei e o Crime**. Direção de Alexandre Avancini. São Paulo, Rede Record, 2009. (45 min. aprox.)

MORAES, Marcílio. **Fora de controle**. Direção de Johnny Araújo e Daniel Rezende. São Paulo, Rede Record, 2012. (45 min. aprox.)

NOLAN, Jonathan. **Person of Interest**. Produção de J. J. Abrams, Bryan Burk, Jonathan Nolan, Greg Plageman e Richard J. Lewis. Estados Unidos, 2011 – presente. (45 min. aprox.)

WEBB, Jack. **Dragnet**. Produção de Jack Webb. Estados Unidos, 1951 – 1959. (30 min. aprox.)

WIBBERLEY, Cormac; WIBBERLEY, Marianne. **Common Law**. Produção de Cormac Wibberley, Marianne Wibberley, Jon Turteltaub, Craig Sweeny, Dan Shotz e Karim Zreik. Estados Unidos, 2012. (45 min. aprox.)

WOLF, Dick. **Law & Order**. Produção de David DeClerque, Ted Kotcheff e Dick Wolf. Estados Unidos, 1990 – 2010. (45 min. aprox.). Versão do título em português: Lei & Ordem.

WOLF, Dick. **Law & Order: Criminal Intent**. Produção de Peter Jankowski, Norberto Barba, Fred Berner, John David Coles e Dick Wolf. Estados Unidos, 2001 – 2011. (45 min. aprox.). Versão do título em português: Lei & Ordem: Crimes Premeditados.

WOLF, Dick. **Law & Order: Special Victims Unit**. Produção de Peter Jankowski, Ted Kotcheff e Dick Wolf. Estados Unidos, 1999 – present. (45 min. aprox.). Versão do título em português: Unidade Especial.

ZUIKER, Anthony E. **CSI: Crime Scene Investigation**. Produção de Jerry Bruckheimer, Ann Donahue, Jonathan Littman, Carol Mendelsohn e Anthony E. Zuiker. Estados Unidos, 2000 – presente. (45 min. aprox.). Versão do título em português: CSI: Investigação Criminal.

ZUIKER, Anthony E. **CSI: Miami**. Produção de Jerry Bruckheimer, Ann Donahue, Jonathan Littman, Carol Mendelsohn e Anthony E. Zuiker. Estados Unidos, 2002 – 2012. (45 min. aprox.).

ZUIKER, Anthony E. **CSI: NY**. Produção de Jerry Bruckheimer, Ann Donahue, Jonathan Littman, Carol Mendelsohn e Anthony E. Zuiker. Estados Unidos, 2004 – 2012. (45 min. aprox.).

## Referências de Imagens

BELLISARIO, Donald P. **Playing with fire**. [episódio]. In: NCIS, 2012.

HELLER, Bruno. **Red Rover, Red Rover**. [episódio]. In: The Mentalist, 2012.

MARLOWE, Andrew W. **The double down**. [episódio]. In: Castle, 2010.

SONY Entertainment Television – Brasil. **CSI – Final de Temporada: Hoje, às 21h, no Canal Sony!** 03 jun. 2013. Disponível em: <[https://www.facebook.com/CanalSonyBR/photos\\_stream](https://www.facebook.com/CanalSonyBR/photos_stream)>. Acesso em: 20 jul. 2013.

SONY Entertainment Television – Brasil. **Castle – Nova Temporada: Estreia dia 8 de Julho, às 21h, no Canal Sony!** 03 jun. 2013. Disponível em: <[https://www.facebook.com/CanalSonyBR/photos\\_stream](https://www.facebook.com/CanalSonyBR/photos_stream)>. Acesso em: 20 jul. 2013.

UNIVERSAL Channel Brasil. **Dra. Watson como você nunca viu!** 14 jul. 2013. Disponível em: <[https://www.facebook.com/universalchannelbrasil/photos\\_stream](https://www.facebook.com/universalchannelbrasil/photos_stream)>. Acesso em: 20 jul. 2013.

ZUIKER, Anthony. **Torch song**. [episódio]. In: CSI: Crime Scene Investigation, 2013.

**Referência de legislação**

BRASIL. Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória no 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nos 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. Diário Oficial da União. 13 set. 2011; Seção 1, p. 2-7.

**APÊNDICE A – LISTA DE CANAIS POR ASSINATURA DE SÉRIES E FILMES OFERECIDOS NO BRASIL (CONFORME INFORMAÇÕES DO SITE WWW.GM.COM.BR)**

A&E	Megapix
AXN	MGM
Canal Brasil	Sony Entreteniment Television
Cine Brasil	Syfy
Cinemax	Space
Comedy Central	Studio Universal
Fox	TBS
FX	TCM Classic Hollywood
HBO	Telecine Action
HBO Family	Telecine Cult
HBO Signature	Telecine Fun
HBO Plus	Telecine Pipoca
HBO Simulcast	Telecine Premium
ID – Investigação Discovery	Telecine Touch
Max	TNT
Max Prime	Universal Channel
I.SAT	Warner Channel

**APÊNDICE B – LISTA DE CANAIS ABERTOS ANALISADOS**

Rede Globo

Rede Record

SBT

Bandeirantes

Rede TV!

TV Gazeta

Cultura