



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO - FAC**  
**COMUNICAÇÃO ORGANIZACIONAL**  
**TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – TCC**

**ALESSANDRA TELLES BELLOMO DE FARIAS**

***ERA UMA VEZ TRUE CRIME***

Análise das ferramentas narrativas na série documental Elize Matsunaga.

**Brasília – DF**

**2023**

ALESSANDRA TELLES BELLOMO DE FARIAS

**ERA UMA VEZ *TRUE CRIME***

Análise das ferramentas narrativas na série documental Elize Matsunaga.

Trabalho monográfico apresentado ao Curso de Comunicação Organizacional da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

Orientador (a): Guilherme Lobão

Brasília - DF

2023

ALESSANDRA TELLES BELLOMO DE FARIAS

**ERA UMA VEZ *TRUE CRIME***

Análise das ferramentas narrativas na série documental Elize Matsunaga.

Trabalho monográfico apresentado ao Curso de Comunicação Organizacional da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

Aprovado pela Banca Examinadora em julho de 2023.

---

Prof. Dr. Guilherme Lobão de Queiroz  
Orientador (a) - FAC/UnB

---

Profa. Dra. Elen Cristina Geraldes  
FAC/UnB

---

Profa. Dra. Luísa Guimarães Lima  
FAC/UnB

---

Profa. Dra. Máira Martins Moraes  
FAC/UnB  
(SUPLENTE)

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>2 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO</b> .....	133
<b>3 O GÊNERO POLICIAL E ESTRUTURAS EM NARRATIVAS DE CRIMES REAIS</b> ...	177
NARRATIVA E FUNDAMENTOS DA ESTRUTURA.....	17
O GÊNERO POLICIAL.....	20
A NARRATIVA POLICIAL NO GÊNERO <i>TRUE CRIME</i> .....	21
<b>4 O SENSACIONALISMO E O GÊNERO <i>TRUE CRIME</i></b> .....	266
<i>TRUE CRIME</i> COMO GÊNERO.....	26
SENSACIONALISMO EM SUA FORMA PURA.....	26
A MANIFESTAÇÃO DO SENSACIONALISMO NO GÊNERO <i>TRUE CRIME</i> .....	28
SENSACIONALISMO COMO FERRAMENTA.....	33
OS EFEITOS DO SENSACIONALISMO PRESENTE NO <i>TRUE CRIME</i> .....	38
<b>5 A JURIFICAÇÃO DA AUDIÊNCIA</b> .....	399
O QUE É A JURIFICAÇÃO DA AUDIÊNCIA.....	40
JULGAMENTO COMO PERFORMANCE.....	41
A SEMENTE DA DÚVIDA.....	43
REFLEXÃO SOBRE TEMAS EXTERNOS.....	46
<b>6 MULHERES E <i>TRUE CRIME</i></b> .....	522
MULHERES E CRIME.....	52
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER CRIMINOSA.....	53
MULHERES COMO CONSUMIDORAS E PRODUTORAS DE <i>TRUE CRIME</i> .....	57
<b>8 REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO</b> .....	63

## RESUMO

Este trabalho se propõe a observar o gênero *true crime* a partir de temas que compõem sua característica básica de gerar diferentes reações em seus consumidores e de influenciar de alguma forma a opinião pública. A principal ferramenta para isso, identificada continuamente através de diversas abordagens e iterações do gênero, é o sensacionalismo. Busca-se, então, situá-lo no universo *true crime* como artifício narrativo provocador da jurificação do espectador e sua relação com os objetos e consumidores do gênero utilizando a série documental *Elize Matsunaga: Era uma Vez um Crime*. Parte-se de uma observação de estrutura narrativa e similaridades com o gênero policial, seguida da conceitualização e identificação do sensacionalismo em si, que resulta na exploração do fenômeno da jurificação do espectador. Posteriormente, examina-se a representação da mulher criminosa no gênero – em razão, principalmente, do objeto da série documental em questão – e reflete sobre o fato de o público principal do *true crime* ser feminino.

**Palavras-chave:** *true crime*, crime, narrativa, sensacionalismo, jurificação, feminismo

## ABSTRACT

This work proposes to observe the true crime genre from common themes forming its fundamental characteristic of being able to create different reactions from its consumers and influence public opinion. The main tool for this, identified in the genre's different approaches and iterations, is sensationalism. This work proposes to place it in the true crime universe as a narrative device that provokes the spectator's "jurification" and its relationship with the genre's objects and consumers by using the documentary series *Elize Matsunaga: Era uma Vez um Crime*. It starts with an observation on narrative structure and similarities with detective novels, followed by the conceptualization and identification of sensationalism itself, which results in the exploration of the phenomenon known as "jurification". Subsequently, this work attempts to examine the representation – mainly due to the documentary series in question's object – of the female criminal in the genre and to reflect on the fact that true crime's main audience is female.

**Key words:** true crime, crime, narrative, sensationalism, jurification, feminism

## 1 INTRODUÇÃO

A curiosidade humana por mais informações e até mais detalhes por crimes pode ser identificada e saciada de diversas formas: através de livros ficcionais de narrativas policiais e mistérios como os de Agatha Christie e de Sherlock Holmes; no sucesso do novo jornalismo de Truman Capote em *A Sangue Frio*; em noticiários sensacionalistas; programas como o *Linha Direta*, onde crimes que aconteceram pelo Brasil eram relatados, reencenados e os espectadores eram encorajados a ajudar a “solucionar” casos em aberto; e até na fila de carros que se forma toda vez que acontece um acidente na estrada porque todos diminuem a velocidade para ver melhor ao passar pelo ocorrido. Dessa condição natural é pontuado o gênero chamado *true crime*<sup>1</sup>, que originou – entre outros formatos – blogs, podcasts e produções audiovisuais na televisão aberta e, mais recentemente, serviços de streaming.

Embora tenha ganhado relevância exponencial nos últimos cinco anos, na cultura popular, é possível identificar o gênero em produções narrativas bem mais antigas, com várias características conhecidas utilizadas na atualidade. Por exemplo, na Europa do século 15, canções e folhetins – acompanhados muitas vezes de xilogravuras retratando a cena do crime – que exibiam detalhes do crime ocorrido, violência sofrida pelas vítimas e motivações e vida pessoal dos criminosos eram vendidos e distribuídos para a população. Joy Wilternburg (2004) analisou diversos textos do século 15 e 16 e destaca a qualidade sensacionalista dessas produções. Ela reforça que o termo não é entendido como algo pejorativo, mas que está relacionado à capacidade de gerar emoções e influenciar socialmente e politicamente a opinião pública além de, ao mesmo tempo, expor consensos culturais de uma época ou localidade.

O tema retornou como conhecimento de massa com a popularização de podcasts americanos como *Serial* (2014), apresentado por Sarah Koenig, que narrava histórias não-fictícias através de vários episódios. A primeira temporada investigava o assassinato de Hae Min Lee, uma estudante de 18 anos na cidade de Baltimore nos Estados Unidos. Com esse crescimento de popularidade aumentou também a produção audiovisual do gênero. Pode-se destacar séries aclamadas como *American Crime Story* (2016), que, de maneira ficcionalizada, em sua primeira temporada conta a história do crime e julgamento de OJ Simpson e, em 2021, em sua terceira temporada, apresentou o caso do assédio sexual vivido por Monica Lewinsky; *The Staircase* (2004), série francesa que documenta – a pedido do acusado – o julgamento e posterior

---

<sup>1</sup> Ainda não há um consenso para o termo na língua portuguesa. Às vezes é chamado, em tradução livre, de crimes reais ou crimes verdadeiros. Optou-se pela utilização do termo em inglês uma vez que é amplamente conhecido dessa forma.

condenação de Michael Peterson pelo assassinato de sua esposa; o documentário filmado ao longo de um período de dez anos *Making a Murderer* (2016), que segue Steven Avery, empriacionado por 17 anos em razão de um estupro que não havia cometido e que teve sua inocência provada através de testes de DNA; e, mais recentemente, a produção nacional *Pacto Brutal* (2022), título mais visto da HBO nacional, documentário que mostra os detalhes do assassinato – e julgamento dos responsáveis pelo crime – de Daniella Perez, filha da autora de novelas Gloria Perez.

Como estabelecido por Joy Wiltenburg, essas produções sensacionalistas buscavam uma conexão com o público através do relato detalhado – e às vezes artificial ou suposto – do que viveram as vítimas e também especificidades da mente e vida pessoal do criminoso. Este último, não como forma de humanizar assassinos, mas como ferramenta de catarse ou experimentação de emoções não convencionais.

Considerando a pluralidade do *true crime* como gênero, a força da sua narrativa e o fato de não haver uma teoria dedicada para seu estudo, este trabalho se propõe a analisar o fenômeno a partir de diferentes temas essenciais para a sua construção. A observação será fundamentada no objeto central de análise, o documentário *Elize Matsunaga: Era uma Vez um Crime* (2021), a partir do qual será possível identificar ferramentas narrativas, a utilização do sensacionalismo, recepção da audiência – fenômeno a ser entendido, posteriormente, como jurificação da audiência – e a relação entre o feminino e o *true crime*.

O documentário a ser analisado, *Elize Matsunaga: Era uma Vez um Crime* (2021), se apoia na exposição da visão e motivação de Elize, responsável pelo assassinato e desmembramento de seu então marido Marcos Matsunaga, herdeiro das empresas Yoki, gigante da indústria alimentícia brasileiro. A série documental traz, em quatro episódios, relatos diretos de Elize relatando o cotidiano do casal e sua história de vida, suas motivações pessoais para o crime e detalhes do julgamento e investigação. A produção gerou controvérsia, pois sugere um olhar mais brando ao crime cometido e humanização da protagonista ao propor discussões sobre relacionamentos abusivos e machismo. É importante, para futuras discussões, ressaltar que a equipe criativa foi principalmente formada por mulheres: diretora Eliza Capai, premiada como diretora e roteirista do documentário *Espero tua (Re)volta* (2019); produtora e roteirista Diana Golts; roteirista Elaine Perrotte; e jornalista investigativa Thaís Nunes.

Uma pesquisa<sup>2</sup> realizada em 2019 nos Estados Unidos concluiu que mulheres são as que mais assistem documentários e séries *true crime*, no Brasil, mulheres formam 70% da audiência do podcast mais ouvido em 2020, *Modus Operandi* que agora compõe o catálogo da plataforma de streaming *Globoplay*. Pode-se supor que o interesse parte de uma vontade de se “preparar para o pior” ou como uma forma de processar eventos traumáticos pessoais com o apoio de uma comunidade. Torna-se, então, relevante uma reflexão do consumo desse conteúdo por mulheres, além da notável participação feminina também nas produções – livros, podcasts, filmes, séries documentais – sobre crimes reais. O interesse feminino pela violência é transgressor em essência da mesma forma que a mulher criminosa quebra sua imagem doméstica idealizada. O que torna importante, para completar o universo de temas presentes no universo *true crime*, uma observação da representação da mulher criminosa, assassina, como algo que também subverte o imaginário popular.

Sejam tradicionais ou controversas, essas produções possuem um papel relevante na cultura de massa, uma vez que são capazes de influenciar opiniões e percepções de seus espectadores e da sociedade como um todo que, mesmo sem consumir o produto, está inserida em um contexto em que existiu uma demanda que proporcionou a criação do conteúdo. A análise do documentário em questão permite observar as ferramentas utilizadas para expressão do discurso, situá-lo no gênero *true crime* – e subgênero série documental *true crime* – e discutir seu efeito político, social e cultural abordando assuntos como punitivismo e representação.

A partir da popularidade do tema e contexto cultural no qual o documentário estudado está incluído, cabe buscar identificar e explorar a presença de elementos narrativos recorrentes nas produções *true crime* e seu papel em torná-las – e mantê-las – populares. Partindo da compreensão que a composição estrutural de narrativas é a mesma independente da produção ser ficcional ou não, há que se perguntar qual o tipo de relação e engajamento esses artifícios empregados podem gerar no espectador.

É relevante entender, em um cenário onde há clara demanda por esse tipo de conteúdo, qual é a importância – e em quais contextos essa importância existe – de destrinchar detalhes de acontecimentos muitas vezes traumáticos e, em algumas ocorrências, expor motivações e histórias dos infratores. Além disso, há, de pano de fundo, uma influência de gênero sobre o

---

<sup>2</sup> Pesquisa realizada pelo instituto americano Civic Science mostra que o gênero *true crime* é escolhido por 12% do público masculino de podcasts e por 26% do público feminino. Disponível em: <https://civicscience.com/twenty-two-percent-of-podcast-listeners-made-a-purchase-because-of-a-sponsored-ad/>

*true crime* que torna necessária também, além da observação em razão principalmente da série documental objeto deste trabalho da representação da mulher criminosa, uma exploração da mulher como produtora e consumidora desse tipo de conteúdo.

Com o espectador projetando as conclusões pessoais do conteúdo consumido na sociedade, é interessante entender esse tipo de produção como relevante para a formação de opinião de massa acerca de assuntos relacionados à segurança, punitivismo e criminalidade. Pode-se entender a série documental *true crime* de maneira geral como uma versão repaginada de noticiários sensacionalistas como o *Cidade Alerta* para se encaixar aos padrões estilísticos e de discurso da classe média. O engajamento então não está ligado a uma participação ativa real do espectador. O público se coloca presente no tempo narrativo e participa imaginativamente criando teorias e concepções de forma a julgar os acontecimentos e suspeitos mesmo que não haja uma consequência real.

A curiosidade por detalhes, muitas vezes mórbidos, dos crimes – reais ou não – existe há séculos e, embora não caiba aqui uma extensa discussão sobre as razões ligadas à psicologia, antropologia ou sociologia, é fato que esse desejo gera uma demanda por produções desse tema. O podcast *Serial* entrou para a lista dos dez podcasts mais populares do ano de 2015 na revista americana *Time*. Em 2016 a segunda temporada do podcast continuou na lista, dessa vez da revista *Vulture*, e compartilhou o espaço com o podcast *In the Dark*, apresentado pela jornalista Madeleine Baran que investiga o desaparecimento de Jacob Wetterling em Minnesota, nos Estados Unidos. Essas inclusões em listas tão abrangentes reforçam a noção de que o tema não é tão restrito ou “de nicho” como se poderia imaginar. No Brasil, ainda falando em podcasts, temos, entre muitos outros, *Projeto Humanos: O Caso Evandro* (2018); *Café com Crime* (2018); *1001 Crimes* (2019); *Praia dos Ossos* (2020); e o recente *A Mulher da Casa Abandonada* (2022).

Em termos de produção audiovisual sobre o tema no Brasil, temos dois exemplos bem estabelecidos no imaginário popular: o noticiário sensacionalista *Cidade Alerta* e o – em produção para retorno à televisão – *Linha Direta*. Embora esses exemplos não sigam a estrutura narrativa documental a ser discutida, eles atestam a popularidade do tema no país. Títulos nacionais – ou sobre temas nacionais – mais alinhados com o “gênero” documentário seriado são: *O Caso Evandro* (2021), disponível no serviço de streaming *Globoplay*; *Marielle, o Documentário* (2020), também disponível no *Globoplay*; *Bandidos na TV* (2019), disponível na plataforma *Netflix*; *Investigação Criminal* (2012), disponível no serviço *Prime Video*; *PCC:*

*Poder Secreto* (2022), disponível pelo HBO Max; e o mais atual *Pacto Brutal: O Assassinato de Daniella Perez* (2022), também disponível no serviço HBO Max.

A vasta quantidade e popularidade de produções – seja qual for o meio – por si só já indica uma relevância de estudos em relação ao processo de criação, temática ou demanda. Mas, além disso, tendo como fato a existência da demanda e o alto consumo desse tipo de assunto ou estética, cabe uma exploração mais detalhada das construções narrativas a fim de entender a relação e engajamento que esse produto gera nos espectadores e identificar aspectos similares ou divergentes das outras produções relacionadas ao relato ou noticiário sensacionalista de crimes reais para que seja possível entender os documentários *true crime* como um fenômeno cultural e suas implicações na sociedade em termos de percepção e opinião pública. Em razão da pluralidade do tema, achou-se pertinente dividir a exploração do gênero, juntamente com os pontos relacionados do objeto de pesquisa, em capítulos, a fim de construir gradativamente uma reflexão o mais abrangente possível.

Para iniciar a discussão, no primeiro capítulo, entendeu-se importante observar a estrutura narrativa da série documental a ser estudada e identificar sua semelhança ao gênero policial, estabelecendo a ideia de que apesar de ser uma produção de não ficção, existem vários artifícios utilizados no gênero policial que traduzem como ferramentas narrativas no *true crime*.

Além do mistério presente no processo de desvendar o crime, há, de maneira geral, o sensacionalismo como elemento continuamente presente nessas narrativas. O segundo capítulo, após introduzir o *true crime* como gênero, busca observar o sensacionalismo em seu sentido inicial como algo capaz de gerar emoções e, dessa forma, engajar o público; sua utilização nos primeiros relatos sangrentos de crimes reais na Alemanha do século 16; o estabelecimento do sensacionalismo como ferramenta; diferentes abordagens e efeitos.

Uma vez estabelecida a existência dos efeitos produzidos pelo sensacionalismo, o terceiro capítulo passa a explorar a jurificação da audiência como fenômeno; como ela surge a partir do entendimento dos julgamentos judiciais como performance e como essa performance reflete também na narrativa das produções sobre crimes reais; o sentimento de dúvida em relação ao conteúdo das produções como incentivador da jurificação; e com ela afeta o cotidiano para além do público do gênero.

O objeto da série documental estudada neste trabalho – um crime cometido por uma mulher – torna mais evidente a necessidade da observação do tema sob um viés de gênero. O quarto capítulo, portanto, explora a relação entre mulheres e o crime utilizando abordagens da

criminologia crítica feminista; a representação da mulher criminoso na mídia; e investiga possíveis razões pelas quais mulheres estejam entre as principais consumidoras de *true crime* bem como sua ampla participação nesse tipo de conteúdo.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

Apesar da sua popularidade, o *true crime* ainda não possui, atrelado a si, uma teoria propriamente dita. Para possibilitar sua análise, entendeu-se necessária uma visão direcionada a características comuns a suas diversas manifestações – livros, podcasts e séries documentais – e a variedade de abordagens possíveis para se tratar do tema. Ele é reconhecido como um gênero que possui algumas características específicas: ser uma história sobre um crime real; apresentar os detalhes sórdidos desse acontecimento; prender a atenção e gerar algum tipo de reação em sua audiência; e ser produzido e consumido majoritariamente por mulheres. A narrativa, o sensacionalismo, a jurificação da audiência e a presença feminina no gênero norteiam, então, a observação do objeto.

Uma vez estabelecido o intuito de analisar elementos que constroem o *true crime*, optou-se pela divisão deste trabalho em capítulos. Dessa forma, é possível tornar mais coesas e fluidas as correlações a serem feitas com o objeto de estudo: a série documental *Elize Matsunaga: Era uma Vez um Crime* (2021). Assim, cada capítulo, simultaneamente, aborda os referidos conceitos e os identifica no objeto. Para evitar uma observação enviesada, foi realizada – após a definição dos temas de cada capítulo – uma análise livre de cada episódio da série documental. Dessa forma, a identificação da manifestação dos conceitos estudados só ocorreu depois da fundamentação dos elementos presentes no gênero em questão. Em razão da escolha para a estrutura deste trabalho, nesta seção, os conceitos e autores dominantes de cada capítulo serão apresentados de acordo com os temas relacionados.

### NARRATIVA

Entende-se que o *true crime*, como posto por Murley (2008), pode ser compreendido de várias formas: uma estética multigênero; uma forma de assimilar situações traumáticas; uma subversão de tabus culturais; ou apenas entretenimento barato. Seja qual for o significado atribuído, antes de tudo, o gênero é, segundo a autora, simplesmente uma forma de narrar eventos reais que se transforma de acordo com o narrador e suas crenças e valores.

Para investigar o objeto deste trabalho como uma narrativa, foram utilizados os fundamentos da análise estrutural da narrativa propostos por Barthes (1966). Ele estabelece a narrativa como algo inerente ao ser humano, reproduzida em diversos meios e de diferentes formas e gêneros. A análise estrutural da narrativa acontece a partir da observação de diferentes níveis atribuídos de maneira integrativa. Os níveis atribuídos – função, ação, narração – são ligados de maneira

progressiva, de maneira a só possuir significado uma vez que integrado ao próximo nível, recebendo, o último, seu sentido ao se unirdiscurso – que não faz parte da análise em questão.

Uma vez estabelecida a linha narrativa presente na série documental estudada, foram identificadas, a partir das observações realizadas por Figueiredo (2013), similaridades do gênero da ficção policial com a narrativa *true crime* presentes em *Elize Matsunaga* (2021). A autora expõe diferentes representações do gênero policial e destaca elementos fundamentais presentes na narração de um mistério. Para ela o crime presente na narrativa policial moderna atrai quem a consome, não pela “violência do ato criminoso, mas ao mistério que o envolve, ao desafio à lógica racional suscitado por aquilo que se oculta” (FIGUEIREDO, 2013, v. 2, p.3).

A partir da construção em torno do gênero policial realizada por Figueiredo (2013), Helich (2022), ressalta a eliminação da divisão entre o que é ficcional e o que é real em termos de elementos narrativos, afinal, “o documentário também é um ato de narrar” (HELICH et al., 2022, v. 7, p. 102). A autora reforça o paralelo entre a linearidade maleável de uma narrativa policial com a finalidade de chamar atenção para um fato ou criar um mistério, e a edição proposital de um documentário a fim de estabelecer uma linha de raciocínio que relate a história de maneira progressiva. Dessa forma, é possível situar o gênero policial como uma ferramenta narrativa presente no *true crime*.

## SENSACIONALISMO

Histórias sobre crimes – reais ou não – possuem, inevitavelmente, um conteúdo violento, capaz de provocar diferentes emoções em seu público. Essa característica, é, para Wiltenburg (2004), a característica fundamental do sensacionalismo. A autora reforça o repúdio ao tratamento do sensacionalismo como algo pejorativo e o descarte de sua importância como fenômeno cultural. Para ela, demonstra seu papel em comunicar mudanças culturais ou ideais sociopolíticos. O sensacionalismo surge para definir trabalhos literários que tinham como objetivo gerar comoção em seu público.

Da mesma forma, Lage (2000) ressalta a importância do sensacionalismo como ferramenta educativa para o jornalismo, no século 19, que precisava transmitir informações e engajar um público cada vez maior. Esses novos leitores eram mais objetivos e possuíam um cotidiano e costumes diferentes do que o jornal os apresentava. Para que fosse possível, para os jornais, executar seu papel educativo e sociabilizador, foi adotada a abordagem sensacionalista, a fim de envolver o público até o fim e causar comoção. “A realidade deveria ser tão fascinante quanto a ficção e, se não fosse, era preciso fazê-la ser” (LAGES, 2000, p. 6).

Apesar de, atualmente, também estar ligado a notícias chocantes ou escândalos sexuais, o sensacionalismo no *true crime* está essencialmente relacionado aos detalhes violentos e “sangrentos” dos crimes relatados. Wiltenburg (2004) discorre sobre diferentes histórias sensacionalistas nos séculos 16 e 17 e identifica, nos exemplos utilizados, a importância cultural do sensacionalismo, não como uma ferramenta comercial, mas como uma maneira de interpretar normas sociais de maneira acessível, ligada a valores religiosos, objetivos do estado e mudanças culturais e políticas na sociedade. Percebe-se, ao identificar as diferentes manifestações do sensacionalismo no *true crime*, sua função narrativa e possíveis efeitos.

### A JURIFICAÇÃO DA AUDIÊNCIA

O termo jurificação da audiência foi cunhado por Mnookin (2005) ao observar o efeito do filme documentário *O Paraíso Perdido: Assassinatos de Crianças em Robin Hood Hill* (1996) em sua audiência. Segundo a autora, o espectador se torna júri do caso relatado de diferentes maneiras. A primeira, literalmente, ao observar o interrogatório e ponderar acerca da culpa dos acusados; a segunda, ao avaliar se a acusação foi convincente o suficiente e se o julgamento foi, de fato, justo; e a terceira, atuando como crítica social, julgando a legitimidade do processo judicial e o como a sociedade encarou o ocorrido. Para a autora, o documentário e o julgamento se dispõem a transmitir a verdade, causando, dessa forma o questionamento da conexão entre narrativa e veracidade.

Bruzzi (2016) extrapola o conceito da jurificação para outras obras *true crime*, identificando uma correlação entre julgamentos e documentários estabelecer como é feita a transposição dos fatos verídicos, presentes em casos jurídicos reais, em entretenimento. Nessas obras, percebe-se a audiência como júri, uma vez que as evidências não são apresentadas no tribunal, mas à leiga audiência televisiva. A jurificação do espectador torna-se uma forma de engajamento. É, para a autora, consequência da exploração da dramatização e narrativa sensacionalista natural de julgamentos para manter o interesse do público em uma obra. “Um ingrediente vital para a receita do novo gênero *true crime* é o que a audiência, os jurados, as pessoas na rua, pensam sobre os fatos e narrativas que lhe são apresentados” (BRUZZY, 2016, v.10, p. 280, tradução nossa<sup>3</sup>).

---

<sup>3</sup> No original: “...a vital ingredient in the new true crime genre recipe is what we the audience/jurors/people on the street think about the facts and narratives presented for us.”

## A PRESENÇA FEMININA NO GÊNERO *TRUE CRIME*

Para que seja possível explorar aspectos da mulher como consumidora e produtora de *true crime*, é necessário observar, antes, a relação entre o feminino e o crime. Para Campos (1999), “o pensamento criminológico e o pensamento feminista têm muito em comum, pois são pensamentos críticos emancipatórios” (p. 13-14). Da mesma forma que se entende o *true crime* como uma reflexão da estrutura social cotidiana, o sistema penal, segundo a autora, tem o papel de reproduzir as relações sociais e reforçar a seletividade, um dos principais pilares sobre os quais se apoia a criminalização, de acordo com a criminologia crítica.

Browder (2006) identifica o *true crime* como um gênero – no caso de sua pesquisa, literário – de mulheres para mulheres. Ele permite que elas “encarem o abismo – do horror sofrido pelas vítimas e de suas próprias memórias traumáticas – e sobrevivam” (Browder, 2006, p. 932, tradução nossa<sup>4</sup>). Para a autora, o gênero pode funcionar como uma fábula; uma forma de viver emoções vicariamente; ou, para mulheres vítimas de violência, pode servir como uma forma de “narrativizar” sua própria experiência.

Almeida (2000) traz a transgressão, o crime, com uma maneira de a mulher questionar e quebrar estruturas machistas ainda existentes. No caso da pesquisa da autora, o crime cometido pela mulher. Entretanto, é fácil traçar o paralelo para o consumo de histórias de crime, mesmo quando cometido por homens como uma forma de experimentar a violência e subverter a construção misógina de que o interesse por violência é algo inerentemente masculino.

---

<sup>4</sup> No original: “True crime allow women to gaze into the abyss – both of the terror suffered by crime victims and of their own traumatic memories – and to survive”

### 3 O GÊNERO POLICIAL E ESTRUTURAS EM NARRATIVAS SOBRE CRIMES REAIS

#### NARRATIVA E FUNDAMENTOS DE ESTRUTURA

A narrativa é algo inerente ao ser humano. Barthes (1966) declara que não existe nem nunca existiu nenhum povo sem narrativa, que todos os homens de qualquer que seja sua classe possuem histórias que podem ser apreciadas por pessoas até mesmo de origens culturais diferentes. E, além disso, narrativa não está associada a um tipo específico de literatura: pode ser boa ou ruim. Ela surge a partir do momento em que alguém – ou algo – transmite algum tipo de história – fictícia ou real. É possível discutir aspectos como o andamento, credibilidade ou identificação. Puckett (2016) exemplifica esse tipo de conversa como uma tentativa para entender as particularidades em relação a suposições e expectativas que governam narrativas em geral, é um tipo de exercício em teoria narrativa.

Além dos motivos básicos citados acima, se faz relevante a observação de narrativas da série documental tratada neste trabalho, uma vez que ela contém em si mesma a apresentação de narrativas, o que é deixado claro pelo título, que contém, em seu nome, a expressão “Era uma vez”, tradicionalmente utilizada no começo de histórias de contos de fadas e uma das indicações mais explícitas da existência de uma narrativa. A repórter investigativa Thaís Nunes aponta para a presença de um duelo de narrativas: o julgamento e o embate entre defesa e acusação. Para os espectadores do documentário, a narrativa também se aplica à história contada pela produção e que proporciona, a partir da presença elementos do gênero policial, uma “mediação simbólica que permite ao homem enfrentar os desafios que o mundo lhe apresenta” (FIGUEIREDO, 2013, v. 2, p.3).

Para Puckett (2016), a análise de produções narrativas, com a finalidade de compreender suas motivações, qualidades ou objetivos, seriam tentativas de estabelecer seu papel em diferentes culturas e períodos da história e como as crenças e suposições de uma cultura podem moldar o desenvolvimento e avaliação de uma narrativa. Barthes (1975) expõe a importância de se referir a um modelo fundamental comum a fim de tornar possível controlar, diferenciar ou reconhecer diferentes formas de um tema tão variável.

Como podemos diferenciar uma novela de uma crônica, uma fábula de um mito, um suspense de uma tragédia – isso já foi feito milhares de vezes – sem referenciar um modelo em comum? Qualquer tentativa crítica de descrever até mesmo a mais específica, a mais historicamente orientada forma de narrativa

implica em um modelo. (BARTHES; DUISIT, 1975, v. 6, p. 237, tradução nossa<sup>5</sup>)

Puckett (2016) explora um “terceiro tipo” de teoria narrativa, que busca entender as regras gerais e as várias formas que ela pode tomar. Associa-se a essa linha de raciocínio, o estruturalismo, que começou a ganhar mais popularidade nos anos 1960. Em termos simples, a forma com a qual é transmitida pode trazer grandes diferenças à mesma história. O autor diz então que se uma narrativa é composta pelo “o que” (a história) e o “como” (as formas do discurso), a análise estrutural da narrativa tenta entender a relação entre esses dois elementos que, em si, possuem diversas divisões.

Narrativa, nesse sentido, é o que resulta do esforço de fazer objetos e eventos reais ou imaginados significativos entre si seja o esforço real, ficcional, histórico, político, financeiro, psicológico, social ou científico; teoria narrativa é, então, o que fazemos quando nós tentamos entender, de diversas formas, esses diferentes esforços de rearranjar eventos e fazê-los importantes. (PUCKETT, K. Narrative Theory: A Critical Introduction. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2016, tradução nossa)

Para a estruturação de um modelo de análise, Barthes (1975) elenca a linguística em si como base para uma abordagem estrutural. Parte-se do princípio comum de que a linguística está limitada à frase, que é a menor unidade possível e não pode ser reduzida à soma das palavras que a compõem. Dessa forma, temos a frase como a representação em essência do discurso, que não possui, em termos linguísticos, nada além do que se encontra na frase. Uma narrativa é uma grande frase, assim como qualquer frase declarativa é, de certa forma, o esboço de uma narrativa. Partindo daí, é elaborado o paralelo de que da mesma forma que a frase pode ser composta em diversos níveis – fonético, fonológico, gramatical, contextual – e esses níveis apresentam uma relação hierárquica de forma que nenhum nível por si só pode produzir significado e deve ser integrado a um nível superior, a narrativa pode ser estruturada da mesma forma.

Entender uma narrativa não é apenas acompanhar o desenrolar da história, mas a reconhecer em um número de ‘níveis’, é projetar as concatenações horizontais da narrativa em um eixo vertical implícito (BARTHES; DUISIT, 1975, v.6, p. 243, tradução nossa<sup>6</sup>)

A proposta é dividir qualquer trabalho narrativo em três principais níveis que irão, posteriormente, se ramificar: funções, ações e narração. Esses níveis são interligados de maneira progressiva. As funções possuem significado uma vez que fazem parte de uma

<sup>5</sup> No original: “How can we tell the novel from the short story, the tale from the myth, suspense drama from tragedy (it has been done a thousand times) without reference to a common model? Any critical attempt to describe even the most specific, the most historically oriented narrative form implies such a model”.

<sup>6</sup> No original: “To understand narrative is not only to follow the unfolding of the story but also recognize in it a number of “strata”, to project the horizontal concatenations of the narrative onto an implicitly vertical axis”.

sequência da ação, que por sua vez recebe seu significado ao ser narrada. Entender em essência como cada nível funciona permite a compreensão estrutural das narrativas. De maneira simplificada, as funções são, de fato, os fragmentos da narrativa que nos permite saber o que está acontecendo. As ações, apesar do nome, se referem aos personagens de maneira descritiva, são os personagens como atores das funções. A narração identifica o narrador e o leitor, que recebem seus significados no decorrer da própria narrativa. Esse último nível faz a importante diferenciação entre o narrador, o autor e o personagem. Os três níveis são essenciais uns aos outros e podem se ramificar tanto “horizontalmente” quanto “verticalmente”, fazendo com que seja possível o começo de uma nova sequência de funções sem a finalização da outra dentro de uma função maior com suas próprias características de ação e narração.

Em *Elize Matsunaga: Era uma Vez um Crime* (2021) nota-se a ocorrência de duas linhas narrativas justapostas: a primeira, de maneira metalinguística, é a narrativa documental; e a segunda é a criminal, do processo, desde a realização do crime até a sentença do julgamento. Nenhuma das duas é temporal de fato, embora haja a demonstração textual de um ano ou acontecimento na tela ao começar uma nova sequência, essas indicações separam os recortes – entrevistas, testemunhos, imagens de arquivo – tematicamente. Dessa forma, por exemplo, filmagens da reconstrução do crime, ocorrida em 06 de junho de 2012, são apresentadas sob a delimitação da noite em que ele ocorreu, no dia 19 de maio de 2012. A falta de ordem cronológica e organização não temporal não ferem a sintaxe das narrativas. Elas formam de maneira natural uma sintaxe que, traz um tempo que não é o cronológico real, mas está dentro da lógica da construção do discurso. E, ainda assim, o tempo não pertence propriamente ao discurso, conforme exposto por Barthes (1975), ele é uma ilusão referencial.

A linha narrativa referente ao documentário em si é bastante autorreferencial e apresenta com frequência uma metalinguagem. Por exemplo, o segundo episódio da série abre expondo o fato de acusação e defesa contarem uma mesma história de maneiras totalmente diferentes. O contraste também existe entre o que se manteve do caso no imaginário popular e como a produção trata história. Define-se constantemente a existência de diversas narrativas possíveis que partem da mesma origem. A narrativa da série documental – que pode ser entendida como contextual – é a essência do documentário e funciona como uma “qualificadora” do que está sendo apresentado na segunda linha narrativa – que acompanha o crime. Essa linha contextual apresenta personagens, detalhes e particularidades pertencentes à personagem principal, Elize. Pode-se dizer que a narrativa em questão vai além dos fragmentos da história contada, ao observá-la sob a estrutura narrativa proposta por Barthes (1975), ela se faz presente

majoritariamente no nível das ações, que forma um plano de descrição necessário para que as pequenas ações narradas sejam compreendidas. Entretanto, apesar de seu peso contextual, é esta linha narrativa que apresenta o atrativo principal para o consumo da série documental, é nela que está presente o gancho (*cliffhanger*) para o próximo episódio. É ela que traz o tipo de suspense característico das narrativas policiais modernas ao, por exemplo, no fim do primeiro episódio declarar ao espectador que o que será contado sobre o crime ocorrido será absolutamente verdade. Na segunda linha narrativa o gênero policial se faz presente de um modo mais tradicional ao acompanhar o processo de descoberta e condenação do criminoso.

### O GÊNERO POLICIAL

A narrativa policial empregada nas produções possui diferentes funções para diferentes públicos. Quem as consome pode buscar tanto o conhecimento da solução do crime a nível de enredo quanto identificar outras temáticas inseridas subliminarmente nas obras. Vera Figueiredo (2013) aponta que são necessárias diferentes estratégias aplicadas no texto a fim de buscar agradar ao público sem perder a complexidade. É adicionada, além do enredo – suficiente para o leitor comum – uma “dimensão metalinguística e reflexiva” (FIGUEIREDO, 2013, v. 2, p. 13) que permite a análise da própria narrativa como objeto. É o que está fortemente presente em *Elize Matsunaga: Era uma Vez um Crime* (2021), a série possui paralelo narrativo onde além de se relatar o que aconteceu e como aconteceu a realização, julgamento e condenação de um crime, são expostas as motivações da criminosa, problematizações de temas relacionados – machismo, sistema penal e carcerário – e visão externa ao crime em si – relato de parentes e amigos da vítima e da criminosa a fim de compor os personagens. No último episódio da série, o “trunfo” apresentado pelo advogado no tribunal também é apresentado como uma grande revelação do documentário. Como se a linha narrativa fosse interrompida em sua linearidade para criar um parêntese de forma a ilustrar a novidade não conhecida anteriormente.

Tatiana Helich (2020) realiza um apanhado das produções sobre crimes reais na plataforma Netflix. Até o ano de 2019 contabilizaram-se 257 séries, destas, 66 documentários e 39 séries documentais. Em primeiro lugar nas duas categorias, com respectivamente 6 e 11 produções, está o tema de crimes reais, ou *true crime*. A primeira produção do gênero foi a série documental *Making a Murderer* (2015), que acompanha a história de Steven Avery, que cumpriu uma pena de 19 anos de prisão por um crime não cometido. Essas produções que reconstróem as histórias sobre crimes reais vão além do sofrimento e da punição. Elas levantam questionamentos a

respeito das circunstâncias e contexto dos crimes e percepções de justiça. Dessa forma, a mídia passa a interferir na realidade ao apresentar ao público contexto sobre sua época ou outros períodos da história, apresentando assim, outras facetas dos objetos dessas produções capazes de “promover discursos que estimulam o consenso sobre a culpa, a punição e o dano” (HELICH et al. 2022 v. 7, p. 101). O gênero policial tem então, sua estrutura quebrada e passa por uma espécie de “processo de destilação, diluindo-se inclusive as oposições que o estruturam: verdadeiro/falso, criminoso/vítima, detetive/criminoso” (FIGUEIREDO, 2013, v. 2, p. 9)

O fascínio exercido pelo crime na narrativa policial moderna não se deve à violência do ato criminoso, mas ao mistério que o envolve, ao desafio, à lógica racional suscitado por aquilo que se oculta (FIGUEIREDO, 2013, v. 2, p. 3)

As novas relações estipuladas entre personagens na narrativa contemporânea e a presença de novos personagens proporcionam a exploração de outros vieses como sentimentos e comportamentos em relação à vítima, a família do acusado e o comportamento da polícia, criando novos mistérios ao redor do crime e “mostrando que há muito a se considerar quando se trata de um caso policial em julgamento” (HELICH et al., 2022, v. 7, p. 114). A narrativa ficcional tradicional pode ser observada no documentário seriado a partir do momento em que seguem presentes as nuances e suspense, mas de uma forma diferente, ao reposicionar o clímax da narrativa e criar ganchos narrativos entre um episódio e outro para prender o telespectador. Para Helich (2022), há uma “hibridização” de formatos nessa busca para cativar a audiência. Mais uma vez, desloca-se a atenção para o criminoso como elemento que invoca mistério. Como mencionado, apesar de a linha narrativa evocar os elementos tradicionais do gênero policial presente na série em observação ser o que acompanha o crime, é nas entrevistas com a criminosa, que se apresenta a linha narrativa base do documentário, construída com a intenção de cativar a audiência por meio da promessa da verdade.

Ao fim do primeiro episódio, em uma entrevista filmada para o documentário, o advogado de Elize – no “parêntese” referente à confissão voluntária da criminosa – diz que a aconselhou a dizer toda a verdade, gerando o entendimento de que o que será contado pela narrativa documental será verdade e apresentará todos os detalhes do crime. O foco na promessa de detalhes e verdades segue com gancho do segundo para o terceiro episódio, mas, dessa vez, com a proposta de mostrar ao espectador contextos subjetivos particulares de Elize, como o que a levou a esquartejar e ocultar o corpo do cadáver e com ela se sentiu nesse processo. Sempre ligado a proposta de apresentar detalhes de um crime já desvendado e ter o criminoso como figura misteriosa em si, o último gancho, do terceiro para o último episódio da série, explicita que existem fatos que apenas Elize conhece, ao declarar que há coisas que ela não gostaria de

lembrar e nem contar, e que não serão contados no documentário. Nasce então um novo mistério, e aí a narrativa documental se propõe a suprir as dúvidas de o que pode estar sendo escondido e completar lacunas com seus próprios argumentos.

A ordenação causal da narrativa do processo investigativo, que antes era um recurso utilizado para demonstração da força do pensamento psicológico como instrumento para desvelar os enigmas que nos desafiam, tornam-se, cada vez mais, um recurso para que se denuncie o caráter ilusório de toda tentativa de dar conta de realidade através de mecanismos mentais abstratos. (FIGUEIREDO, 2013, v. 2, p. 8)

Tatiana Helich (2022) nota diferentes características na narrativa policial conforme construções culturais de cada época. Vera Figueiredo (2013), sintetiza a apropriação da estetização do crime pela burguesia de Foucault ao apresentar que na Europa, ao final do século XVIII, o foco das histórias é retirado do criminoso e passa para o detetive, gerando assim uma mudança de protagonismo. No século XIX, o detetive e sua inteligência “lógica-racional” ficam em evidência enquanto acompanha-se a busca e prisão do criminoso a fim de restaurar paz na sociedade. A partir dos anos 2000, a figura do detetive não remete ao investigador curioso apaixonado pela resolução de um mistério: agora o detetive é um policial que adquire características mais humanas e tem suas falhas profissionais e pessoais reveladas pelo texto. Uma vez humanizado o detetive, no século XXI é a vez de olhar para o criminoso com um viés mais sensível, tentando entender ou transmitir pontos de vista e motivações. Na série observada nota-se a manifestação mesclada dos diferentes estilos observados por Vera Figueiredo e Tatiana Helich.

No primeiro episódio, a linha narrativa criminal mostra a representação mais tradicional do gênero policial, focada no detetive e em sua busca pelo criminoso com o surgimento do mistério do crime até a identificação do criminoso. Apesar da popularidade do crime e dos desfechos processuais, acompanha-se a descoberta e desenrolar da narrativa do crime como se o final não fosse conhecido. O ponto de partida é o encontro de partes do corpo da vítima pela polícia local de uma cidade pequena, que repassa a história a um jornalista de noticiário criminal. A narrativa vai se intensificando gradualmente à medida em que o caso é passado a um policial que tem domínio no assunto que apresenta as pistas do caso aos poucos até chegar à conclusão de que o mistério estava ligado à personagem principal do documentário, que, já nos primeiros minutos da série, é mostrada confessando o crime ao delegado responsável pela investigação. Nessa linha narrativa especificamente observa-se a empolgação do investigador ao entender o mistério e ao, em suas próprias palavras, “pegar” a criminosa. Já a linha narrativa documental traz a visão moderna do gênero policial ao apresentar e construir os personagens de forma relacionada

ao momento respectivo do crime por meio de entrevistas realizadas para a série e imagens de arquivo. Nas entrevistas, surge a reminiscência das pessoas próximas a Elize, por exemplo, do momento em que a vítima foi declarada desaparecida. Essas informações colaboram para o entendimento de motivações ou estado emocional da protagonista. Em paralelo à reportagem em 2012 sobre a descoberta do corpo, tem-se a entrevista do jornalista criminal falando sobre como se sentiu ao dar a notícia em rede nacional. O identificador contextual de ano presente na tela leva todas as sequências da produção ao ano de 2012, na narrativa criminal, de maneira factível, processual e na narrativa documental, de maneira subjetiva enquanto apresenta e dá contexto aos personagens que compõem a história.

### A NARRATIVA POLICIAL NO GÊNERO *TRUE CRIME*

Em narrativas contemporâneas sobre crimes reais, a não ser em casos abertos, o criminoso já foi descoberto e a mídia já discursou extensivamente sobre os possíveis mistérios do crime. É possível traçar um paralelo entre o detetive e o voyeur explorado por Hitchcock no filme *Janela Indiscreta* (EUA, 1954) e o espectador que “se diverte com a indiscrição, com a possibilidade de devassar a vida privada, o cotidiano do outro, diante de uma tela de televisão ou de computador” (FIGUEIREDO, 2013, v. 2, p. 14). Dessa forma, observa-se a potencial reprodução e adaptação das narrativas para diferentes mídias, inclusive de forma seriada. Uma vez que o “mistério” da narrativa criminal é desvendado no primeiro episódio, o novo atrativo se encontra na representação do processo do julgamento – sem tantas exposições dos testemunhos reais dos tribunais – com a exposição consecutiva dos argumentos contrastantes da defesa e acusação como se estivessem debatendo em tempo real enquanto levam a público detalhes sórdidos das investigações e da vida privada dos envolvidos. De maneira geral, pode-se dizer que os dois primeiros episódios da série têm foco no crime e processo penal como mistério e os outros dois respondem ao interesse voyeur das motivações e psiquê da culpada e as consequências dos atos cometidos.

Entende-se, então, a partir de Helich et al. (2022), um ponto comum entre as diferentes formas tomadas pelo gênero policial a relação com o mistério e a busca pela verdade em relação ao crime. É importante ressaltar que não cabe julgar o nível de “realidade” das séries documentais sobre crime reais, uma vez que, como posto por Figueiredo (2013), a afirmação, pelo narrador, de que o conteúdo representa a realidade, já propõe um discurso que simula transparência sem, necessariamente exercê-la. Além disso, a autora propõe que uma vez determinada a veracidade

inquestionável do relato, a narrativa policial como elemento é eliminada, porque ela se alimenta da dualidade de diferentes modos de saber e construções de discurso contrastantes. A veracidade do que é dito pela narrativa documental é posta em dúvida a todo momento pela narrativa criminal que vai além de expor o declarado explicitamente “duelo de narrativas”. A jornalista investigativa Thaís Nunes comenta, no segundo episódio, após a apresentação dos fatos ocorridos, que era incrível a forma como a mesma história era contada de maneiras tão diferentes, como se, a partir daquele momento não existisse de maneira geral uma verdade absoluta. Isso já era um fato na linha narrativa criminal, onde há de fato o duelo de narrativas, mas passa a ser verdade também para a linha narrativa documental, que apresenta argumentos a favor e contra os contextos apresentados.

Até mesmo a linearidade proposta pela forma narrativa, segundo Helich et al. (2022), pode ser quebrada à critério do roteiro para dar destaque a elementos julgados importantes ao espectador. Tem-se essa prática como uma ferramenta de coesão na ficção e ele se estende para o documentário. A inserção de um depoimento pode reforçar contradições ou estabelecer uma progressão ao clímax. “A intriga e a reviravolta constituem todo fio narrativo, independente do gênero, a fim de manter o interesse de quem assiste” (HELICH et al., 2022, v. 7, p. 109). Para a autora, as técnicas de ficção são utilizadas também em produções documentais porque ambos consistem no ato de narrar. A mistura entre o factual documentário e o romance policial é necessária para a criação de algo novo. Existe, de certa forma, uma linha temporal apresentada ao longo dos episódios da série *Elize Matsunaga* (2021) que não é apresentada de forma cronológica, mas se atém a uma lógica narrativa. Nos primeiros momentos do documentário o começo e o fim são conhecidos: Elize confessou o crime e foi condenada à prisão – subentendido pelo fato de um dos marcos temporais ser a saída temporária garantida aos presos. Após a apresentação, “viaja-se” para frente e para trás no tempo, a fim de ilustrar o que está sendo dito em cada uma das duas linhas narrativas identificadas. No último episódio da série fica mais claro o quanto a linha do tempo é fluida e mais temática do que temporal. Imagens de diferentes épocas são mostradas sob o título de um ano ou local específico desde que sirvam à narrativa, como no exemplo citado anteriormente quando imagens da reconstrução do crime são utilizadas para ilustrar a linha narrativa situada na noite do crime. Apesar de justapostas, as narrativas possuem maior ou menor intensidade de acordo com o propósito do episódio, o que aumenta a fluidez e quebra da linearidade.

O gênero policial apoia-se na articulação inteligível dos elementos do enredo, isto é, na própria estrutura narrativa como mediação simbólica que permite ao

homem enfrentar os desafios que o mundo lhe apresenta (FIGUEIREDO, 2013, v. 2, p.3)

As produções sobre crimes reais em documentários seriados possuem relevância também no fato de estabelecerem uma relação de interação com o público, pois “a trama e as imagens contadas em uma história e transformam em estruturas sociológicas, na medida em que revelam algo a respeito do mundo em que vivemos” (HELICH LOPES, 2020, p. 115). As narrativas presentes nas produções *true crime* na Netflix, conforme estabelecido por Helich (2020) trazem esse questionamento ao tratar sobre a dúvida da culpa ou inocência do acusado, além de apresentar também falhas do sistema judiciário. Embora a culpa de Elize não seja uma dúvida, questiona-se, por exemplo, sua sentença, o processo penal, o contexto social, e o papel da mídia na composição do caso. Todas as problematizações levantadas – se fosse um caso de feminicídio, haveria tanto destaque? – e os “mistérios” não resolvidos – Elize terá eventualmente permissão para ver a filha? – fazem parte, objetivamente, do que aproxima narrativas sobre crimes reais do gênero policial. Conhecer esses preceitos permite, enfim, identificar características e efeitos dos elementos presentes em produções *true crime*.

## 4 O SENSACIONALISMO E O GÊNERO *TRUE CRIME*

### *TRUE CRIME* COMO GÊNERO

*True crime*, embora não ainda não tenha se consolidado como uma teoria, constitui um gênero narrativo popularmente conhecido por suas características essenciais. Punnet (2019) define o gênero como algo ocasionalmente controverso e multiplataforma que tem, em sua base, narrativas criminais. Murley (2009) afirma que *true crime* vai além de uma fórmula, trata de fatos e pessoas reais de uma maneira igualmente assustadora e reconfortante. Essa “promessa” de verdade – presente mesmo no nome do gênero – o coloca como não-ficção com familiaridades com o jornalismo e, para Punnet (2019) há confusão entre o que é *true crime* e o que é de fato jornalismo criminal, justamente em razão de não existir uma teoria concreta sobre o gênero. A autora entende narrativas *true crime* como histórias de eventos reais influenciadas pelo narrador, suas crenças e valores. Há muito que se falar sobre a existência controversa de um gênero que ocupa um lugar onde o romance policial e o documentário se encontram. Para Browder (2006), é uma narrativa que ao mesmo tempo que se atém a valores conservadores e punitivistas, também é subversivo em questionar a própria cultura na qual se encontra e que utiliza como pano de fundo para seus acontecimentos.

Documentários *true crime* como *A Tênuê Linha da Morte* (1988), de Errol Morris, traz em seu discurso reflexões sobre a certeza da verdade e podem evocar ativismo de seu público, como *O Paraíso Perdido: Assassinatos de Crianças em Robin Hood Hill* (1996), de Bruce Sinofsky e Joe Berlinger. Seja qual sua forma e efeito, o gênero possui, além da “garantia” da verdade, uma estrutura baseada no horror gótico contemporâneo, com um “estilo retórico cuidadosamente construído a fim de inspirar horror” (MURLEY, 2009). Daí, Punnet (2019) propõe que, antes de explorar a resposta da audiência ao gênero ou seu valor na cultura popular moderna, é interessante observar a utilização do grotesco e do sensacionalismo como ferramenta para criar respostas emocionais de seus consumidores enquanto reclassifica crimes reais como entretenimento.

### SENSACIONALISMO EM SUA FORMA PURA

A produção narrativa que relata o desenrolar dos acontecimentos de um crime real precede sua definição como *true crime* e a qualidade – muitas vezes estabelecida como pejorativa – de sensacionalista em pelo menos três séculos. Wilternburg (2004) mostra, ao apresentar folhetins alemães e ingleses dos séculos 15 e 16, as origens e propósitos do sensacionalismo no seu sentido puro e diferentes padrões que podem ser identificados no texto atual. Ele argumenta as

motivações da existência desse tipo de produção para além do objetivo comercial e de espetacularização da violência. Foucault (1975) discursa sobre os memoriais criminais publicados em panfletos e folhetins no século 19 que, assim como os citados por Wilternburg, utilizam o sensacionalismo para relatar crimes reais e que, apesar de algumas mudanças como a voz narrativa em primeira pessoa, mantém fórmulas e objetivos similares – em essência – aos relatos dos séculos anteriores.

Uma característica comum às narrativas *true crime*, que na sua forma mais básica busca descrever em detalhes os fatos que cercam um crime ocorrido, é a presença do grotesco, uma deturpação ou subversão do que seria classificado como “bom gosto”, que gera emoções como o riso de nervoso ou o horror, segundo apresentado por Sodré e Paiva (2014). O grotesco está presente em diversos meios e de diversas formas, por exemplo, no absurdo de uma forma nos filmes, no esteticamente bizarro na arquitetura, na representação de dejetos na arte, no contraste reforçado entre duas realidades, na “desritualização insólita do tratamento reservado a cadáveres” (SODRÉ; PAIVA, 2014) exibida em um programa de televisão. Nos anos 1990, uma forma adotada pelo grotesco era a exploração, em programas de televisão, da “miséria e das aberrações da condição humana” (SODRÉ; PAIVA, 2014). Nos anos 2000 foram exibidas pelo “Programa do Ratinho” cenas de uma criança sendo torturada por um adulto, por exemplo.

O sensacionalismo moderno, para Wilternburg (2004), pode ser entendido como o fornecimento de conteúdo carregado emocionalmente e principalmente focado em violência para um público abrangente. Coloca-se então o grotesco, que causa emoções e pode ser utilizado como um recurso para “exorcizar demônios e purgar a consciência de seus temores frente ao invisível” (SODRÉ; PAIVA, 2014), como uma das técnicas para “carregar” o conteúdo sensacionalista. Além disso, Sodré e Paiva (2014) assumem diferentes espécies para o grotesco, entre elas o grotesco chocante, utilizado para a provocação superficial buscando o sensacionalismo. Nota-se que Sodré e Paiva (2014) entendem o sensacionalismo da forma que Wilternburg (2004) considera equivocada. A autora estabelece que o sensacionalismo é na verdade, subestimado ao ser entendido como apenas um produto da exploração da mídia de massa e que atende ao instinto básico humano de apreço ao grotesco.

O sensacionalismo, conforme Wilternburg (2004), em seu nascimento como fenômeno, está além de suas possíveis contações negativas. Ele é descrito principalmente pelo seu poder de apelar às ações humanas. Não é porque o sensacionalismo é utilizado para fins majoritariamente comerciais que ele não deve ser considerado um fenômeno cultural. Ele é utilizado atualmente,

de maneira bem sucedida, de forma “empregar o discurso do crime violento para abordar mudanças das necessidades culturais e ideais sociopolíticos” (WILTERNBURG, 2004, v. 109, p. 1378, tradução nossa<sup>7</sup>). Já a palavra “sensacionalismo” classificava trabalhos literários que tinham como objetivo gerar fortes respostas emocionais seu público. O sensacionalismo se fez ferramenta essencial para atingir os novos leitores dos jornais, no século XIX. O público precisava que a informação contida na matéria o prendesse a atenção até o fim, o empolgasse, o emocionasse. A retórica precisou ser adaptada a fim de executar a função educativa do jornal. “A realidade deveria ser tão fascinante quanto a ficção e, se não fosse, era preciso fazê-la ser” (LAGE, 2000).

Para críticos modernos, como proposto por Sodré e Paiva (2014), o sensacionalismo está diretamente relacionado a algo pejorativo, de menor qualidade e destinado a consumidores com menores níveis de instrução. Entretanto, em sua origem, esse tipo de produção era respeitado pela sociedade. Wilternburg (2004) destaca que os primeiros autores desse tipo de publicação eram oficiais públicos, mercadores e membros da intelligentsia. O sensacionalismo sempre teve o foco em chocar e comover. Embora isso hoje possa ser visto como algo condenável, nos séculos 16 e 17, era apreciado pela alta sociedade.

A primeira onda de notícias criminais carregadas emocionalmente não eram direcionadas às massas, no sentido atual da palavra, mas produzidas e provavelmente compradas principalmente pelos níveis mais altos e letrados da sociedade. Familiaridade com a palavra escrita ou impressa ainda era altamente estratificada por classe social” (WILTERNBURG, 2004, v. 109, p. 1381, tradução nossa<sup>8</sup>)

#### A MANIFESTAÇÃO DO SENSACIONALISMO NO GÊNERO *TRUE CRIME*

Tendo, então, o sensacionalismo como uma ferramenta para despertar emoções, engajar o público e tornar o conteúdo mais estimulante, é natural a sua existência em um gênero que é composto por histórias violentas que constantemente apelam para as emoções humanas ao declarar sua proximidade com a vida real. Além disso, quando se trata de séries documentais, o sensacionalismo – além do suspense presente na narrativa – é utilizado para compelir o espectador a consumir o próximo episódio o mais rápido possível. Mesmo em séries em que o desfecho ou o culpado já é conhecido, como é o caso de *Elize Matsunaga: Era uma Vez um Crime* (2021), o sensacionalismo ajuda a criar um tipo de envolvimento com a obra. No caso

<sup>7</sup> No original: “...employing the discourse of violent crime to address cultural needs and sociopolitical agendas”.

<sup>8</sup> No original: “The first waves of emotion-laden crime reports were not aimed at the masses in the modern sense, but were produced and probably purchased mainly by literate upper levels of early modern society. Familiarity with written or printed texts was still highly stratified by social class”.

do *true crime*, a ferramenta utiliza das imagens ou descrições violentas, dos detalhes possivelmente não conhecidos pela massa, para aflorar respostas emocionais. Nesse foco dado à violência, é possível identificar o grotesco como parte essencial da razão que causam algum tipo de comoção, pela qual adquirem a possibilidade de influenciar a opinião pública. Sodré e Paiva (2014) estabelecem três “planos construtivos do grotesco”, são eles: criação, no sentido de que o grotesco pode assumir formas fantásticas, horríficas, satíricas ou simplesmente absurdas; composição, ao ter o monstruoso como traço mais constante nas expressões do grotesco (o contraste entre o bizarro e a normalidade resulta no sentimento de “descontinuidade do real”); e efeitos, ponto principal que elabora o fato de não ser o suficiente que algo seja monstruoso ou aberração. Ele deve produzir efeito de medo ou de riso nervoso para consolidar a sensação de estranhamento. O efeito é o que caracteriza o grotesco de fato.

No documentário *Elize Matsunaga: Era uma Vez um Crime*, a violência é apresentada em diferentes níveis, tanto de forma explícita quanto em subtexto. Uma vez que o tema da produção é violento em essência e, em razão de ser um acontecimento de conhecimento popular, mesmo imagens aparentemente não violentas produzem desconforto. É caso das cenas com imagens da câmera de segurança do elevador do prédio onde Elize morava a mostrando sair do apartamento com malas pretas e retornando de mãos vazias, pois o conteúdo das malas é conhecido. Essas imagens de circuito de câmeras da residência de Elize são mostradas duas vezes. Uma com o recorte de áudio – não necessariamente relacionado à imagem – de uma reportagem de jornal revelando explicitamente o acontecido: “Uma mulher fria que matou e esquartejou o marido sem nenhum remorso, é uma verdadeira história de horror”. Na segunda vez o áudio pareado com o vídeo é o da descrição das imagens também em um programa de jornal, o que reforça a distribuição dessas imagens violentas, mesmo que não explícitas. Mesmo as imagens de Marcos Matsunaga utilizando o elevador para ir buscar uma pizza na noite do crime geram impacto. Ao mostrar esses trechos jornalísticos o documentário ao mesmo tempo confere o tom sensacionalista com o qual caso foi tratado e utiliza desse mesmo sensacionalismo para chocar e engajar a audiência. Neste recorte também nota-se a falta de “preocupação” em separar o sentimento da notícia identificada por Wilternburg (2004) nas matérias e folhetins distribuídos na Alemanha do século 16 e a transformação de suposições em declarações factuais dos memoriais franceses do século 19, estudados por Foucault (1975).

A combinação de crimes violentos e justiça criminal com respostas emocionais e coletivas possui o poder de influenciar e construir, além da identidade individual, valores pessoais compartilhados. Essas respostas significam a construção de uma resposta à violação da lei e às

ações das autoridades. O sensacionalismo, para Wilternburg (2004), intensifica, assim, o processo de controlar o campo de discussão onde se articula o senso comum. Para concretizar essa função do sensacionalismo, identifica-se a utilização de palavras, nos títulos dos relatos criminais estudados, que reforcem o grotesco em seu conteúdo como “assustador”, “horrendo” e “deplorável”. Além disso, outro fator que intensifica a ressonância emocional nesses relatos é a alegação da verdade também já no título. Um exemplo característico é o folhetim publicado em 1551 por Burkard Waldis de título “*O Verdadeiro e Mais Horrendo Relato de Como uma Mulher Tiranicamente Assassinou suas Quatro Crianças e Também se Matou, em Weidenhausen Perto de Eschwege em Hese*”<sup>9</sup>. Entretanto, a verdade declarada nesses relatos não está diretamente ligada com os detalhes factíveis, ela está mais relacionada à verdade moral, que, por sua vez, refletia mensagens e ideais cristãos.

O conceito de crime e o de punição podem ser considerados paralelos ao do pecado cristão, uma vez que a violação das “leis de Deus” merece ser punida com a danação. De acordo com Wilternburg (2004), a própria quantidade de detalhes sangrentos nos relatos não estaria relacionada apenas ao fator comercial. Ela poderia ser entendida como Deus tentando chamar atenção das pessoas. O esquema crime-punição espelhando o pecado-danação estruturou então as narrativas criminais originais. Mostra-se o crime e a merecida punição. No documentário em estudo, um dos personagens de destaque, que é mostrado em depoimento, é o padre da família, René Henrique Götz, que relata ter sido chamado à casa de Elize e Marcos para abençoá-la. Nesse trecho, o sacerdote menciona que sua água benta não foi o suficiente para abençoar toda a propriedade, ligando a religião e o acontecido e mostrando outra propriedade do sensacionalismo, como uma ferramenta educativa para a disseminação de ideais, nesse caso religioso.

Nas obras observadas por Wilternburg (2004) os relatos sensacionalistas eram anunciados pelos seus autores com relevantes para todos os cristãos. Esses relatos detalham as consequências do pecado e mostram como a menor das infrações pode levar a um caminho de crimes horrendos.. A influência dos medos causados por essa percepção deturpada não se restringe a escolhas individuais, elas também afetam politicamente, por exemplo, como grupos minoritários são vistos e adesão a ações punitivistas.

---

<sup>9</sup> Esta é uma tradução nossa do título de um dos panfletos estudados por Joy Wilternburg (2004). No original: “A true and most horrifying account of a woman tyrannically murdered her four children and also killed herself, at Weiden-hausen near Eschwege in Hesse”.

Dessa forma, compreende-se que o grotesco crítico, definido por Sodré e Paiva (2014), está mais próximo do propósito e significado do conceito de sensacionalismo utilizado neste trabalho. O grotesco crítico pode ser reconhecido em charges e caricaturas para comunicar assuntos sérios de maneira não convencional. Ele fica definido como “uma experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 72).

Um momento curioso em *Elize Matsunaga* (2021) relacionado a imagens ou a um imaginário violento é quando o médico legista do caso é entrevistado e fala sobre a morte como um eventual atrativo e declara: “A pessoa é sempre mais bonita por dentro do que por fora”. Ele diz que só “abre as pessoas por dever de ofício”, mas definitivamente acha que as pessoas são – literalmente – mais bonitas por dentro do que por fora enquanto imagens de um necrotério e um corpo coberto por um lençol ilustram a fala. É um momento em que o documentário apresenta o grotesco e a violência com um certo viés de humor, acompanhando o imaginário violento de conforto. É como se proporcionasse ao espectador o contato direto e protegido com a violência do caso.

Burkard Waldis – estudado por Wilternburg (2004) e peça chave nas transformações políticas, religiosas e culturais do seu tempo – foi o autor do primeiro relato sensacionalista de um crime que tomou grandes proporções. A característica combinação de terror e leviandade marcou os padrões básicos do gênero. A habilidade do autor era superior a de seus contemporâneos, por exemplo, na utilização de justaposição entre atividades comuns do dia a dia e a repentina violência. A voz do narrador no relato permite intensificar os sentimentos que ele causa, fazendo a audiência participar “imaginativamente” da história, mesmo sabendo o desfecho desde o começo e desejar um final diferente, além de reforçar com suas próprias palavras os sentimentos da audiência pela história. Mais forte do que a descrição sangrenta do ocorrido, é a interposição das súplicas das crianças a serem imaginadas pela audiência. As características acima expostas podem ser identificadas claramente no trecho abaixo traduzido e adaptado do alemão para o inglês pela autora:

Ela primeiro perseguiu o filho mais velho  
 Na tentativa de cortar sua cabeça;  
 Ele rapidamente correu para a janela  
 Para tentar se rastejar para fora;  
 Pela perna ela o puxou para dentro  
 E o jogou diretamente no chão;  
 Ele se afastou e para longe saltou então.  
 Ele disse, “Ó minha mãe querida,  
 Me poupe, eu farei o que você desejar:

A partir de hoje, para você e vou carregar  
 A água durante todo o inverno.  
 Ó por favor não me mate! Me poupe, já!”  
 Mas nenhuma súplica ajudou, foi em vão;  
 O Demônio manteve sua missão.  
 Ela o acertou com o mesmo pesar  
 Como uma cabeça de repolho estivesse no lugar.<sup>10</sup>

Essa história mostra, ao fim, a redenção da mãe criminosa ao ser convertida à religião luterana, transmitindo a mensagem de que Deus pode oferecer uma escapatória. Os folhetins de Waldis representam as características chave do sensacionalismo no século 16 e foram amplamente repetidos até meados do século 17, sendo elas “linguagem emotiva, diálogo direto, construção de suspense através de detalhes circunstanciais e descrições gráficas da violência” (WILTERNBURG, 2004, v. 109, p. 1388, tradução nossa<sup>11</sup>).

*Elize Matsunaga: Era uma Vez um Crime* (2021) possui duas linhas narrativas paralelas. Na narrativa que segue o crime “em tempo real” nota-se a voz do narrador identificada por Wilternburg (2004) – além da construção da história – nos trechos de noticiário, que dão o tom sensacionalista em sua forma tradicional. Um dos registros de jornal é de quando ainda não se conhecia a vítima. Nessa ocasião, o repórter anda com um policial até o local onde algumas partes do corpo foram encontradas e mostra também a roupa da vítima com marcas de sangue. A palavra utilizada pelo repórter é “ensanguentada” que colabora para o horror mostrado juntamente com o recorte de áudio utilizado: “um quebra-cabeça macabro, pedaços de uma vida abandonados...”. Observa-se Elize em 2016 recontando o que aconteceu em 2012 de maneira mais contida e com menos detalhes e em 2019 recordando de forma explícita a discussão e o atos que levaram ao assassinato. A riqueza de detalhes é geralmente apresentada em par com a exploração de imagens violentas. Ao tratar da incoerência encontrada pelo promotor de justiça no caso, a trajetória do tiro e o tipo de ferida que teria causado são descritas minuciosamente e ilustradas pelos desenhos dos laudos médicos. Uma imagem que não é necessariamente violenta ou grotesca em seu sentido mais comum de haver muito sangue, por exemplo, mas ela evoca sensações parecidas por mexer com o imaginário do espectador.

---

<sup>10</sup> O poema foi dividido em duas partes em (WILTERNBURG, 2004, v. 109, p. 1386-1387), no original: “She first went for the eldest son / Attempting to cut off his head; / He quickly to the window sped / To try if he could creep outside; / By the leg she pulled him back inside / And threw him down onto the ground; / He got up and away did bound. / He said “O dearest mother mine, / Spare me, I’ll do whate’er you say: / I’ll carry for you from today / The water the whole inter thorough. / O please don’t kill me! Spare me, do!” / But no plea helped, it was in vain; / The Devil did her will maintain. / She struck him with the self-same dread / As is it were a cabbage head”.

<sup>11</sup> No original: “...emotive language, direct dialog, building of suspense through circumstantial detail, and graphic description of bloody violence”.

A personificação da vítima através de diálogos diretos imaginados não reduz a veracidade dos relatos, uma vez que, conforme citado, o termo refere-se a uma verdade moral. Esses detalhes adicionados, juntamente com os mais factíveis e processuais, trazia uma sensação de novidade ao desfecho já conhecido, logo, os detalhes dos eventos reforçavam a dramaticidade, o sensacionalismo, dos relatos. Outro fato curioso era a presença, tipicamente, de xilogravuras que acompanhavam o folhetim. Elas representavam o conteúdo textual e às vezes proviam mais detalhes. Dessa forma, conforme estabelecido por Wiltenburg (2004), consumidores não alfabetizados poderiam inferir o essencial sobre o ocorrido a partir da imagem. Por fim, é importante ressaltar sobre essas primeiras produções que o foco principal não estava no criminoso, que não era examinados como indivíduo e nem tinha sua psiquê explorada.

A reconstituição da cena do crime cometido por Elize Matsunaga causa um efeito parecido por ser uma imagem de arquivo do processo judicial. Os detalhes “extras” são proporcionados pela narração de Elize para o documentário. A filmagem traz os detalhes dos acontecimentos que levaram ao crime e, por ser bastante irregular, evoca a sensação no espectador de estar presente, não na reconstituição dos fatos, mas no momento do crime. Existe uma exploração do sensacionalismo/sentimentalismo executada através da alternância do diálogo durante o procedimento e a narração atual. O documentário apresenta os recortes em dois tons diferentes, o da acusação/opinião pública e o da defesa. O último é sempre apresentado com menos sensacionalismo, de modo mais frio, apesar de utilizar o mesmo contexto ou as mesmas imagens. Juliana Santoro, mostrada por entrevista em 2019 e por áudio em 2016 trata o acontecimento como um algo simples e objetivo: “juridicamente, o homicídio é muito mais relevante que o crime de ocultação de cadáver. Porque já tá morto, né?”. A produção leva o espectador de um lado ao outro do julgamento a todo momento, sempre sugerindo uma ponderação. Flávio Varela, amigo de Marcos, dá voz um possível questionamento por parte do público: “Não tem essa explicação. Eu não consigo imaginar a cadeia de evento que passou na cabeça da pessoa para que as coisas tenham se desenrolado dessa forma, assim. É filme de terror mesmo”.

## SENSACIONALISMO COMO FERRAMENTA

Do exposto, percebe-se o potencial persuasivo da emoção em situações retóricas uma vez que, embora os relatos descrevam o sofrimento da vítima de forma a, à primeira vista, invocar empatia, esses trabalhos cultivam um sentimento de ameaça generalizado que facilita o endosso à autoridade política mesmo que esse direcionamento não seja explícito. Eles não só encorajam

a submissão à autoridade política como também clamam pelo maior reconhecimento do seu papel moral e religioso (WILTERNBURG, 2004). Os folhetins, que detalham minuciosamente as atrocidades cometidas pelos criminosos, acabam por justificar a punição atribuída pelas autoridades. A função política dos relatos criminais sensacionalistas era tamanha que eles eram às vezes incentivados pelas próprias autoridades, a fim de fazer com que a pena sofrida servisse de exemplo, como era o objetivo das execuções públicas (WILTERNBURG, 2004).

Também político, claro, era o endosso implícito ou explícito da autoridade governamental em seu papel na luta contra o crime. Relatos às vezes elogiavam autoridades – “Ein Erbar vnd Wolweiser Rat” (Uma assembleia sábia e honorável) – pelo seu zelo em levar os culpados à justiça, especialmente quando prendê-los exigia métodos inusitados. (WILTERNBURG, 2004, v. 109, p. 1392, tradução nossa<sup>12</sup>)

“Pathos”, entendido como o despertar da emoção, no raciocínio antigo, é associado atualmente com as emoções resultantes de eventos trágicos, como é o território das narrativas *true crime*. Nelas, esse apelo emocional – o sensacionalismo, o grotesco – serve como uma ferramenta retórica para nutrir uma resposta uniforme de um público variado. As narrativas podem se apresentar como não políticas ou imparciais apesar de, através desses gatilhos emocionais, comunicar mensagens políticas ou religiosas. As notícias criminais sensacionalistas se tornam instrumento de manipulação política e religiosa à medida em que é difícil levantar questionamentos acerca dos acontecimentos – por exemplo a severidade de uma punição – sem de certa forma, estar se alinhando ao criminoso. (WILTERNBURG, 2004)

Elize começa sua entrevista no documentário dizendo que sabe que tem pessoas que entendem, pessoas que não concordam com o que ela fez “e tá tudo bem”. Durante todo o documentário o grotesco e o sensacionalismo são utilizados para que, de forma sutil, seja construído um argumento base acerca dos acontecimentos. Enquanto Elize comenta como se sentiu ao matar o marido, ela é mostrada cortando ingredientes para preparar o jantar durante a saída temporária em 2019. Uma imagem que poderia apenas representar Elize voltando à vida normal durante um período de tempo, mas com o contexto e o lembrete de Thaís Nunes de que não se trata apenas de uma mulher que matou o marido, mas de uma mulher que matou o marido e esquartejou o corpo desmembrando-o em várias partes. O promotor do caso conta em depoimento ao documentário que ficou preocupado com o fato de que a sociedade estava “colocando essa mulher como uma grande vítima” e então é mais uma questão acerca do

---

<sup>12</sup> No original: “Also political, of course, was the implicit or explicit endorsement of governmental authority in its role as a crime fighter. Accounts sometimes praised authorities – “Ein Erbar vnd Wolweiser Rat” (a wise and honorable city council) – for their zeal in bringing the guilty to justice, especially when the arrest required unusual measures”.

processo judicial e percepção de justiça é levantada, pois é possível notar um envolvimento pessoal com o resultado do caso ou da sentença. Ele diz que teria que virar o jogo – dando a entender que ele perderia, se Elize recebesse uma pena branda ou fosse inocentada – derrubando a credibilidade da ré ao rebater o que era dito na mídia. A excentricidade de Elize como personagem continua sendo reforçada pela exposição do peculiar, excessivo, caricato.

Os relatos criminais ingleses do século 17 recriam uma variedade de emoções que resultaram na execução do crime, como raiva, luxúria e ganância, além de detalhar os eventos antecedentes ao assassinato. De maneira geral eles mostram como a futilidade e a vida fácil resultam na inevitabilidade do roubo ou assassinato, ou nas brigas violentas em razão da bebedeira do marido ou temperamento difícil da esposa. (WILTERNBURG, 2004). A mensagem transmitida pelas lições aprendidas nos folhetins ingleses é de que “O crime deveria ser evitado parcialmente pela devoção, mas também pela adesão a normas seculares, especialmente o apropriado controle da emoção” (WILTERNBURG, 2004, v. 109, p. 1400, tradução nossa<sup>13</sup>). O documentário apresenta os recortes de reportagem que davam mais detalhes sobre o poder econômico do casal, hábitos de colecionadores de artigos caros. Observa-se que à época e com a opinião pública já estabelecida de uma certa forma, essas ‘revelações’ eram negativas. Com o documentário, apresenta-se o mesmo fato, mas sob o viés de contextualizar a violência cometida por Elize. Ao lembrar da cobra de estimação que tinha com Marcos, Elize ri e lembra que o assunto causou polêmica. A produção exhibe uma filmagem do casal que mostra a cobra dando o bote em um rato para se alimentar.

A violência é também apresentada como algo natural na vida do casal. Elize explica que cresceu vendo a violência realizada com animais para o fim de alimentação e que isso não é extraordinário na sua vida. Uma forma de atingir o objetivo da normalização da violência é a apresentação de imagens do casal sorrindo com animais abatidos em caça para diversos fins. No decorrer da descrição, existe novamente a utilização do macabro, grotesco como algo bem humorado. Elize diz, sorrindo que tem a cabeça de um veado “bem bonitinho” que matou não com objetivo apenas de matar, mas de comê-lo e que o fez com um molho de ervas. A produção sustenta o silêncio da entrevista de maneira intencional ao final da declaração passando a mesma sensação de outros momentos em que deixa “ressoar” uma frase não convencional ou problemática para a pessoa que a falou.

---

<sup>13</sup> No original: “Crime was to be avoided partly by piety but also by adherence to secular norms, specially the proper regulation of emotion”.

## DIFERENTES ABORDAGENS DO SENSACIONALISMO NO *TRUE CRIME*

No século 17, na Inglaterra, o sensacionalismo, apesar de manter sua postura retórica, muda suas abordagens e reflexões a respeito da natureza humana. O apelo emocional que guia o discurso e a resposta do público ainda existe, mas o foco passa a ser o criminoso. Com isso surge uma nova possibilidade de controle além das ações – como era resultado do sensacionalismo alemão. Continua-se criando parâmetros políticos, religiosos e sociais, mas ao explorar a emoção do público com o foco na mente do criminoso, adiciona-se uma nova perspectiva: se o sensacionalismo alemão dizia, de maneira geral, quais comportamentos poderiam levar ao crime e à punição, o sensacionalismo inglês ditava uma variedade de explicações à depravação humana, principalmente seu estado mental e caráter (WILTERNBURG, 2004).

Enquanto, por um lado, a autoridade do Estado representava uma maior supervisão secular, por outro, a consideração com a situação interior do indivíduo poderia trazer o crime para um paralelo ainda mais estreito com o território religioso tradicional do pecado. Não apenas as ações do indivíduo, mas também seus pensamentos e sentimentos tornam-se assuntos de atenção pública. (WILTERNBURG, 2004, v. 109, p. 1400, tradução nossa<sup>14</sup>)

Em *Elize Matsunaga: Era uma Vez um Crime* (2021), além do acompanhamento das investigações e do processo judicial do crime, é estabelecido que o espectador terá acesso aos sentimentos e motivações da criminosa a medida que a história é contada. Ainda na introdução do primeiro episódio um recorte de áudio de um noticiário questiona: “quem é Elize Matsunaga?”. Para o jornal na época fazia parte da investigação do crime. Para o público do documentário, significa uma exploração íntima da personagem. O terceiro episódio da série, que trata majoritariamente do fato de Elize ter esquartejado o corpo do marido após matá-lo – o que ela classifica como uma “infeliz ideia” – começa com uma imagem do chão do apartamento de Elize, filmada durante o exercício de reconstrução da cena do crime, mas em função da intensidade do choque, o título da sequência diz: “2012 – A noite do crime”. É mais uma forma de dar ao espectador uma posição privilegiada na “observação” dos fatos que o fará ter confiança para tecer suas observações e opiniões. Enquanto as imagens mostram o apartamento, ouve-se Elize dizer: “Eu vi um lago de sangue, e o Marcos tava lá”, colocado o público não só na cena do crime, mas sob o ponto de vista da assassina. Outro exemplo é *A lamentação da esposa do Mestre Page* (1591), de Thomas Deloney. Na balada, a criminosa

---

<sup>14</sup> No original: “...while on the one hand state authority represented increased secular oversight, on the other, such regard for the individual’s inner state could bring crime into even closer parallel with the traditional religious territory of sin. Not only the individual’s actions, but also thoughts and feelings, became matters for public attention”.

admite que sua execução é merecida ao mesmo tempo que se arrepende e pede perdão e revela seu estado emocional interno. (WILTERNBURG, 2004).

No começo do século 19, Foucault (1975) observa a divisão dos folhetins de memoriais criminais em duas partes. A primeira pode ser entendida como objetiva e contém os fatos narrados "objetivamente" por um narrador desconhecido. A segunda parte consiste na lamentação do criminoso em primeira pessoa, ele conta um pouco de sua vida e a lição que aprendeu, e, ao final, clama que a justiça seja feita. Esses memoriais são principalmente baladas e podem ser cantados como se fossem de autoria do cantor. O propósito de existência desses memoriais era trazer notoriedade aos acontecimentos, aos detalhes e dessa forma, tornar a narrativa acessível cotidianamente. É entendido, pelas falas que precedem a fala inicial de Elize no documentário, que sua principal motivação para ter concordado em gravar é o fato de utilizar a produção para contar sua versão da história para a filha, já que não possui contato com ela por determinação da família. Vê-se, nos trechos de entrevista feitos para o documentário, Elize com a voz embargada e chorando enquanto conta que foi chamada de "louca" ao confrontá-lo e que sofreu violência física. É possível notar o desespero causado pela manipulação sofrida. Elize se acalma ao mencionar que pegou uma arma e foi desafiada a atirar. Essa declaração é seguida do trecho de entrevista onde o delegado relembra do momento da prisão e a certeza de que Elize era a culpada. Elize diz que, no momento do crime, não sabia dizer exatamente o que estava sentindo e dentre seus sentimentos estavam raiva, medo e alívio de não estar louca, mais uma vez ressaltando a questão da violência psicológica sofrida.

Tem-se, dessa forma, este objeto de análise como um memorial onde estão presentes duas linhas narrativas que – embora não repliquem o formato identificado por Foucault (1975) – utilizam do sensacionalismo para, além de descrever o crime de sua execução até o desfecho jurídico do caso, oferecer o que supostamente é um entendimento privilegiado das emoções e motivações da criminosa enquanto geram questionamentos sociais importantes. Thaís Nunes, jornalista investigativa, idealizadora e pesquisadora do documentário, questiona a atenção dada ao caso mesmo antes de se tornar sobre Marcos Matsunaga. Ele havia chamado atenção por ser um caso curioso e atípico de partes do corpo de um homem branco e, aparentemente, rico. Além disso, Thaís questiona se os papéis fossem reversos, se o mesmo tratamento seria dado ao caso de, então, feminicídio.

## OS EFEITOS DO SENSACIONALISMO PRESENTE NO *TRUE CRIME*

Wilternburg (2004), a partir da análise dos folhetins sensacionalistas entende o vislumbrar do comportamento e emoções fora da norma, presentes nas narrativas inglesas, transmitidas normalmente por baladas, permite à audiência experienciar “sentimentos perigosos que levaram ao crime, da segurança de sua vida emocionalmente convencional e ordenada” (WILTERNBURG, 2004, v. 109, p. 1401) como um dos atrativos do sensacionalismo. Um resultado paradoxal desse gênero é incentivar a curiosidade sobre o criminoso, dando-lhe voz na sociedade. Entretanto, por ser uma produção controlada, essa voz continua limitada a alguns parâmetros que continuam servindo a objetivos autoritários como, mais uma vez, a coerção e a punição (WILTERNBURG, 2004).

Apesar do anteriormente posto, o sensacionalismo não pode ser encarado ou reduzido apenas a ser uma ferramenta de autoridades políticas. A mudança de foto para os sentimentos e motivações do criminoso também proporcionam mudanças culturais como maiores explicações para os males da humanidade. A importância cultural do sensacionalismo é evidente e, de acordo com os exemplos apresentados mostram se nascimento não como uma ferramenta comercial, mas como uma maneira de interpretar normas sociais de maneira acessível sem um significado pejorativo. Estava, na verdade ligado a valores religiosos, entendimentos de o que é pecado e punição, aos objetivos do Estado de manter a ordem pública, além retratar e promover mudanças culturais e políticas na sociedade. A influência do sensacionalismo, ainda nos dias de hoje, é “difícil de medir, mas real demais para ser ignorada” (WILTERNBURG, 2004, v. 109, p. 1404)

## 5 A JURIFICAÇÃO DA AUDIÊNCIA

### O QUE É A JURIFICAÇÃO DA AUDIÊNCIA

Conforme explorado anteriormente, o sensacionalismo, tanto em sua criação quanto em sua forma atual, serve, essencialmente, para provocar uma resposta emocional do consumidor do produto em que foi utilizado. Nas séries documentais *true crime*, pode-se dizer que o sensacionalismo, ao gerar um engajamento emocional do espectador, coloca a audiência em posição de júri, decidindo se concorda ou não com a versão dos fatos exposta, com a abordagem adotada pela produção, ou até mesmo quem é o verdadeiro culpado pelo crime. Essa ligação feita com o público pode ir além da mera discussão e se tomar a forma da criação de grupos de ativistas ou fomentar o punitivismo na sociedade. O termo “jurificação da audiência”, cunhado por Jennifer Mnookin (2005), é utilizado para descrever o efeito que o formato e a narrativa construída no documentário *O Paraíso Perdido: Assassinato de Crianças em Robin Hood Hill* (1996), dirigido por Bruce Sinofsky e Joe Berlinger. A produção detalha o julgamento e a condenação de três adolescentes pelo assassinato de três escoteiros de oito anos de idade. Após o lançamento, na HBO e subsequentemente nos cinemas, pessoas se mobilizaram para defender e tentar reverter as sentenças dos acusados, que ganharam o apelido de “Os Três de West Memphis” ou WM3. Desse movimento surgiu, em 2000, uma sequência que acompanha os processos de apelação dos acusados, com o nome *América Nua e Crua: Paraíso Perdido 2*, e, em 2012, uma atualização chamada *Paradise Lost 3: Purgatório*, lançado após a publicação do texto de Mnookin, que retoma o caso sob a luz de novas hipóteses resultantes de novas evidências de DNA.

No caso de *O Paraíso Perdido*, permaneceu nos espectadores a certeza de que haviam acabado de testemunhar uma injustiça e adotaram a causa dos Três de West Memphis para si, buscando mais informações, doando dinheiro para campanhas de apoio e participando de discussões online sobre o assunto. Assim, o público se transformou “de espectador passivo para cidadão engajado, inspirado a lutar contra uma condenação tida como injusta” (MNOOKIN, 2005, p. 154, tradução nossa<sup>15</sup>). O caso também serviu de inspiração para produções ficcionais que representam de alguma forma o pânico satânico, fenômeno originado nos Estados Unidos no começo dos anos 80 em que teorias conspiratórias geraram caos e perseguição de pessoas acusadas de fazer parte de seitas demoníacas e perseguir crianças – um exemplo é o personagem

---

<sup>15</sup> No original: “...from passive spectator to engaged citizen, inspired to fight against a perceived wrongful convicton”.

Eddie Munson, da série de ficção *Stranger Things*, da Netflix, inspirado em Damien Echols, um dos Três de West Memphis. Esse contexto é relevante para entender como uma produção documental, hoje popularmente classificada como *true crime*, influenciou sua audiência e, embora não tenha sido o único fato determinante, gerou mobilização social para lutar pela mudança – as sentenças continuam sendo apeladas e houve atualizações no caso ainda em 2022 – de uma sentença considerada injusta.

Há uma correlação entre julgamento e documentário, uma vez que, em essência, um julgamento é baseado em diferentes narrativas baseadas em fatos reais apresentadas por defesa e acusação da mesma forma que os documentários transpõem os fatos verídicos em narrativas documentais e entretenimento. Observar esse fenômeno é importante, uma vez que o que antes era considerado um gênero de nicho, hoje é um dos mais populares, principalmente em plataformas de streaming (BRUZZY, 2016). A jurificação da audiência, resgatada por Bruzzi, consiste em colocar o espectador na posição do júri a fim de engajar o público através da utilização da exploração da dramatização e narrativa sensacionalista natural dos julgamentos – e da natureza humana. Isso também pode acontecer quando uma história inconclusiva é contada e dúvidas sobre o procedimento de um caso são apresentadas, gerando no espectador a ideia de que tem o poder de solucionar o crime sendo contato ou contestar sua resolução. Como esse tipo de produção é apresentado aos mais diversos “tipos” de público, com variados níveis de conhecimento sobre o poder judiciário, entende-se que esse “senso de empoderamento” pode ser problemático (BOORSMA, 2017).

A jurificação da audiência em *Elize Matsunaga: Era uma Vez um Crime* (2021) ocorre, essencialmente, de três formas: pela apresentação ou representação do processo judicial com filmagens de arquivo do julgamento em 2016 e com as entrevistas realizadas para o documentário com pessoas envolvidas no processo judicial e investigação do crime; pelos pontos de vista apresentados por pessoas próximas ao caso – amigos de Elize, amigos de Marcos e jornalistas; e, de maneira subliminar, por escolhas e direção e narrativa do documentário. A jurificação do espectador, serve principalmente como uma ferramenta para engajar o público enquanto provoca pensamento crítico acerca de questões sociais.

#### JULGAMENTO COMO PERFORMANCE

O documentário *O Paraíso Perdido* utiliza a característica fundamental do gênero para alegar uma objetividade ao passar os fatos para sua audiência decidir da mesma forma que os times de defesa e acusação expõem as provas verídicas para que o júri decida a sentença. O paralelo

principal traçado pelo filme entre o espectador e o júri é de que ambos consomem uma narrativa produzida por outras pessoas a fim de construir um argumento que lhe convenha. Os dois “assistem o desenrolar do enredo sem ter controle algum sobre que informação é incluída e que informação é omitida. Aos dois é requerido o julgamento” (MNOOKIN, 2005, p. 160, tradução nossa<sup>16</sup>). Isso é intensificado pela falta de narrador em um documentário que, ao nunca mostrar o júri, o tornando genérico, estrutura o espectador como um dos participantes e os documentaristas como meros apresentadores de evidência que colocam na audiência o poder de decidir se o que está sendo apresentado é ou não verdade; se os acusados são de fato culpados ou inocentes e se o processo judicial foi legítimo ou não.

A audiência assume o papel de júri – em seu significado literal – de duas formas ao longo de *Elize Matsunaga: Era uma Vez um Crime* (2021). Primeiramente, e com menos intensidade, ao observar filmagens de arquivo da investigação e do julgamento ocorridos em 2016, onde há um foco maior nos depoimentos dos familiares da vítima e, de certa forma, sem voz narrativa, recebendo de forma direta alguns dos argumentos feitos pela defesa. A reconstrução do caso realizada e apresentada ao júri em 2016, exibida ao espectador com a narração de Elize em 2019 ajuda nessa transposição do público à cena do crime sem adulterações. A outra forma onde a audiência pode ser percebida como jurada é mais presente ao longo de todo o documentário através do debate direto de argumentos da defesa e da acusação. Por meio das entrevistas cedidas para o documentário, o público recebe as provas e os argumentos dos envolvidos no processo judicial de maneira progressiva de acordo com a narrativa construída por cada lado.

Não é posto em dúvida, por nenhuma das autoras, o entendimento de que mesmo documentários são “inevitavelmente ‘produzidos’, e são argumentos, em vez de ‘meras’ descrições” (MNOOKIN, 2005, p. 157) e tem “a linha entre fato e ficção cada vez mais tênue a fim de gerar entretenimento ou para provar algum ponto” (BOORSMA, 2017, v.9, p. 210) de forma que o fato da “objetividade e finalidade da ‘verdade’ estarem em perigo foi adotado por vários documentaristas” (BRUZZI, 2016, v. 10, p. 258-259). Na verdade, entende-se que essa dualidade da narrativa é o que torna a produção *true crime* tão atraente. O livro *A Sangue Frio*, de Truman Capote, publicado em 1965, é, talvez, o melhor exemplo dessa dualidade. Ele é considerado um dos marcos fundamentais da literatura *true crime* enquanto é enquadrado pela crítica em ambos os gêneros de “não ficção” e “ficção policial”. O relato acompanha os envolvidos e afetados (criminosos, familiares, moradores da cidade e policiais) pelo assassinato

---

<sup>16</sup> No original: “...both watch the plot unfold before them without having any control over the information that is included or omitted; and both are asked to render judgment”.

de quatro membros de uma família em uma pequena cidade no Kansas. Dessa forma, para a discussão presente, pressupõe-se a naturalidade – e necessidade – da existência de algum nível de “manipulação” dos fatos para caber em uma narrativa específica.

De maneira geral, os filmes levantam questionamentos profundos sobre como "ler" evidências ou a falta dela: que tipo de inferências devem nos persuadir e que tipo de provas deveremos exigir antes de achar que "sabemos" algo? A evidência deve ser examinada minuciosamente ou deve ser analisada de maneira holística? De quem a leitura dos "fatos" deve ser considerada autoritária, e por quê? Quem, no fim das contas, tem a autoridade social e epistemológica para garantir um julgamento legítimo? (MNOOKIN, 2005, p. 156, tradução nossa<sup>17</sup>)

O documentário sobre Elize Matsunaga estabelece, ainda em seus primeiros minutos, se o que será dito é verdadeiro. O advogado de Elize, ao prepará-la para sua entrevista, reforça que ela não precisa se preocupar, que ela só precisa “contar a sua verdade”. Antes disso, é mostrado um clipe da confissão da criminosa, de forma a estabelecer uma suposta neutralidade onde não é questionada a culpa de Elize. Em contraposição, o promotor de justiça responsável pelo caso em 2016 diz em entrevista gravada para o documentário que não é que ele não acredite na versão, mas que ela é impossível pelo laudo técnico. Esse debate acontece com frequência e contribui para a sensação de performance, uma vez que o embate é construído com as entrevistas gravadas para o documentário, três anos após o julgamento. Os advogados e o promotor do caso reconhecem também a importância da opinião pública durante o julgamento, reforçando a importância da opinião dos espectadores para esta nova “versão” do processo. O promotor de justiça comenta que notou que a sociedade estava colocando Elize como uma grande vítima e precisaria virar o jogo. Para isso, era necessário descredibilizar a criminosa. Essa fala espelha muito do que acontece no documentário. O que se julga é a narrativa. Os dois lados brigam pela “concordância” da audiência. No terceiro episódio, que expõe a dialética do julgamento ao tratar das qualificadoras ou intensidades da pena, o argumento da acusação e defesa é intercalado de forma a cada simular um debate caloroso em tempo real.

Estabelece-se então que em algum nível existe a dramatização mesmo nos documentários *true crime* que são caracterizados, em essência, pela apresentação e descrição dos fatos reais. Dentre eles, o sensacionalismo, trilha sonora, ganchos narrativos e gatilhos emocionais. Além disso, ao reproduzir recorte de noticiários que, por sua vez, também tem seu nível especulativo, a produção torna mais tênue ainda a diferença entre o que é fato e o que é. “Existem duas

---

<sup>17</sup> No original: “More generally, the films raise profound questions about how to “read” evidence and its absence: What kinds of inferences should persuade us, and what proofs should we require before we think we “know” something? Should evidence be dissected and parsed, or should it be deemed authoritative, and why? Who, in the end, has the social na epistemic authority to render a legitimate judgment?”.

principais consequências dessa dramatização: (1) o enviesamento de percepção e (2) o despertar de reações emotivas” (BOORSMA, 2017, v. 9, p. 215). Em seu trabalho *New Documentary* (2000), Bruzzi encara todo documentário em essência, como performativo, o que, para ela, quinze anos depois, segue verdade, como é demonstrado nos documentários contemporâneos.

Em *Elize Matsunaga* (2021), o espectador é levado a acompanhar também a emoção dos envolvidos no processo judicial. O delegado responsável pela investigação do crime, antes da identificação do corpo, conta como chegou à conclusão de que Elize era culpada. Ele fala com empolgação sobre o momento da descoberta e exclama “Bingo!” ao contar como ligou os pontos para a solução do crime. Ao ser dada a sentença há um debate entre defesa e acusação sobre quem “ganhou” o processo. A acusação gostaria que Elize recebesse pena máxima em razão de qualificadores de crueldade, a defesa, que Elize recebesse uma pena equivalente aos anos de encarceramento processual já cumpridos. A pena foi de quase 20 anos e os qualificadores foram rejeitados pelo júri. A defesa é apresentada rindo satisfeita e a acusação, contrariada. Em seguida, o advogado de defesa declara que ao se enxergar o processo como um jogo, “é inegável que a defesa ganhou”. Imediatamente o promotor de justiça caçoa: “se isso foi um vitória, imagina como seria uma derrota”. Esses trechos dão ao espectador um direcionamento de como moldar suas reações à medida que recebe novas informações.

#### A SEMENTE DA DÚVIDA

A jurificação da audiência é incentivada principalmente a partir da dúvida – o que poderá ser constatado também em exemplos posteriores – proposta pela estrutura narrativa ou escolhas editoriais presentes na narrativa. Em *O Paraíso Perdido*, o primeiro contato que o espectador tem com a história é através de um jornal televisivo noticiando a confissão de Jessie Misskelley que recebe contexto gradualmente no decorrer da produção através dos segmentos do julgamento em tribunal do caso intercalados por entrevistas individuais. Sinofsky e Berlinger então apresentam Misskelley dando ao público a oportunidade de julgá-lo por conta própria, levando e conta sua apresentação e comportamento, que, de maneira geral, sugere a inocência do adolescente, fazendo o espectador duvidar da confissão exposta. Ao terminar de assistir o julgamento, o sentimento é de que Misskeley foi condenado injustamente. Entretanto, logo após, é apresentada uma cena em que é estabelecido que, após a condenação, o adolescente confessou novamente seu envolvimento no crime, e aí, se existia algum tipo de certeza a respeito da inocência de Misskeley, ela vai por água abaixo, afinal, não faz sentido que uma pessoa inocente, em vez de continuar alegando sua posição, mesmo após a condenação, reitere

sua participação no crime. Dessa forma, o filme ao mesmo tempo incentiva o olhar crítico acerca do resultado e o processo judicial dos acusados e relembra que é importante ter cuidado ao afirmar saber a verdade sobre algo (MNOOKIN, 2005).

Jornalistas e amigos de Elize e Marcos, em *Elize Matsunaga* (2021) oferecem ao público pontos de vistas externos sobre os acontecimentos para a construção da opinião do espectador. Não há momentos no documentário que deliberadamente sugerem como o espectador deve se sentir. Opiniões ou questionamentos são apresentados de forma a provocar uma dúvida. Às vezes ocorre explicitamente, como quando Thaís Nunes, jornalista investigativa do documentário, é ouvida perguntando: “Será que a confissão é um arrependimento da viúva? Ou uma estratégia da defesa para diminuir a pena?”. Lucas, o primeiro repórter a ter contato com a história antes da identificação da vítima declara: “É muito difícil acreditar que no meio de uma transação de dois bilhões, alguém é assassinado porque traiu a mulher. Não faz sentido”. O amigo de Elize levanta dúvida sobre a credibilidade do promotor, explicando que quando viu quem havia sido atribuído ao caso, sabia que ia “dar errado” e razão do profissional ser “totalmente midiático”. Em seguida ele é mostrado preocupado com a qualidade de seu microfone, confirmando a declaração anterior. Ao apresentar, por meio desses trechos, os “dois lados” do argumento, o documentário proporciona ao espectador uma sensação de que a produção é “imparcial” o suficiente para que a audiência possa ponderar e estabelecer sua própria opinião.

O documentário seriado *The Staircase*, de 2004, é, para Bruzzi (2016), um estudo de caso fundamental para discussões referentes ao documentário *true crime* moderno e carrega similaridades com o documentário explorado por Mnookin (2005). Produzido em uma parceria franco-americana e dirigido por Jean-Xavier de Lestrade, *The Staircase* acompanha Michael Peterson da acusação a condenação pelo assassinato de sua esposa, Kathleen Peterson. A série foi “relançada” em 2018 na Netflix após o reencontro de Lestrade com Peterson em 2012-2013 para filmar desenvolvimentos e atualizações do caso e possui 13 episódios. Pode-se observar de início uma problemática em relação a objetividade do documentário que apesar de ter acesso ao time legal de ambos os lados, a acusação não estava tão “aberta” à produção do documentário, o que resultou em uma apresentação muito mais profunda do caso feito pela defesa, além da declaração, por parte do diretor, de que ele não teria conseguido realizar seu trabalho caso não achasse que o protagonista da trama fosse inocente. Desde o princípio há uma representação enviesada pela opinião pessoal do diretor. Essa parcialidade divide espaço com a apresentação constante das evidências do caso – fator chave de cada episódio – que por sua vez dá a audiência o poder de decidir se “acredita” nos fatos expostos. Acompanhar a história

e o julgamento de Peterson linearmente, ignorando que o veredito já é conhecido, insere o fator de dúvida mencionado anteriormente, principalmente quando são apresentados *plot twists*<sup>18</sup> que contradizem argumentos da defesa. Utilizar o testemunho como se estivesse sendo apresentado em tempo presente faz parte desse tipo de documentário e causa no espectador uma sensação de participação ativa que transpassa a urgência do caso, trazendo-o, independentemente de quando o documentário for assistido, para o presente. Essa dinâmica de “acompanhe o caso” costuma deixar “para a audiência decidir por si própria questões de veracidade e confiabilidade” (BRUZZI, 2016, v. 10, p. 257). O que acontece com *The Staircase* e vários outros documentários seriados sobre crimes reais é que as evidências não são apresentadas apenas ao time jurídico no tribunal e ao júri, mas à leiga audiência televisiva.

No caso do objeto de observação deste trabalho, o viés de opinião do produtores pode ser identificado pelos recortes de entrevista dados por Elize. O que se estabelece nos primeiro episódio é que o que será contado especialmente pela criminosa é o que é realmente verdade e que, embora sejam apresentados contra-argumentos, o tema principal é a verdade de Elize. Em sua primeira declara: “Bom, eu respeito a opinião das pessoas em primeiro lugar. Eu sei que tem pessoas que compreendem o que aconteceu e sei que tem pessoas quem abominam e que me julgam. E tudo bem, é a opinião delas”. A mensagem passada é que com a história a ser contada, o público poderá entender ou não a versão de Elize e, seja qual for a conclusão, no fim é só uma questão de opinião sobre um acontecimento factual. No último episódio da série, após a conclusão do julgamento e apresentação da sentença, são levantadas questões sociais acerca de problemas como o machismo presente em no manejo do caso tanto pela sociedade quanto pelos oficiais de justiça, o problema do sistema carcerário e violência doméstica. Flávio Varella, amigo de Marcos, antecipa o que pode a opinião de quem consome o documentário e propõe um contraponto. Ele diz: “Talvez alguém ouça um negócio desse e fale assim: ‘Ah, ela tinha medo. Ela poderia ser morta por ele, etc. e tal’”. Os depoimentos de Elize e a reconstituição da noite do crime trazem a questão de uma possível violência doméstica, que é tratada pela acusação como uma história fabricada para reforçar o papel de vítima da criminosa. O amigo de Marcos comenta acerca da possibilidade de violência doméstica: “Não existe isso”. Enquanto faz juízo de caráter do amigo, são mostradas fotos do casal em momentos felizes com uma trilha sonora com tom sombrio, de forma a instigar o espectador a questionar a veracidade do que está sendo dito e a postura de Marcos.

---

<sup>18</sup> *Plot twist*, em tradução livre, reviravolta no enredo, é entendido como uma mudança inesperada ou diferente do previsto em uma narrativa.

Para Bruzzi (2016), documentários *true crime* atenuam a linha entre vítima e criminoso ao utilizar casos como uma forma de abordar problemáticas sociais relacionadas ao caso. *The Kick* (Andres Veiel, 2005) reconta o assassinato de Marinus Schölber, de 16 anos por Sebastian Fink e pelos irmãos Marco e Marcel Schönfeld em 2002 baseado em vários meses de pesquisa e entrevista com familiares da vítima e dos criminosos. Diz-se sobre o documentário que apesar da natureza inquestionável dos papéis e acontecimentos, resultou em mais perguntas do que resposta ao abordar uma comunidade de classe trabalhadora oprimida e marginalizada. *The Kick* e o documentário *The 10th District Court* (Raymond Depardon, 2005) trazem uma perspectiva diferente, onde não se questiona um veredito reabrindo casos e sugerindo erros jurídicos. Eles contemplam discursivamente a justiça e o sistema judiciário. Bruzzi (2016) nota a partir do entendimento de que a pós-modernidade implica a perda da objetividade – onde não é possível apresentar uma verdade objetiva a um júri – a utilização desse fator na produção de vários documentários contemporâneos. A possibilidade de apresentar a partir de diferentes perspectivas é um dos fatores que impulsiona a produção de documentários *true crime*.

Nota-se algo parecido em *Elize Matsunaga: Era uma Vez um Crime* uma vez que a criminosa é uma mulher branca e rica na época o crime, o que não inspira muita compaixão com a criminosa. Entretanto, o documentário de 2021, ao focar na vida de Elize durante sua saída temporária, suas relações com familiares e explorar a violência sexual sofrida quando jovem e possível violência doméstica quando adulta, apresenta de maneira mais clara e detalhada as experiências vividas sugerindo que, apesar de criminosa, Elize também era vítima, e por isso não era toda “má”. Pode-se dizer que o posicionamento do documentário busca beneficiar Elize, entretanto, é fato que ela é apresentada como uma personagem “diversa”. São apresentados momentos de felicidade, tristeza, raiva e vulnerabilidade de forma a representá-la como pessoa e não como vilã ou “mocinha” do caso, o que é literalmente contradito pelo promotor de justiça responsável pelo caso. Em um momento ele estabelece: “Ela é má. O que consta no processo é que ela é má”. Cabe, no fim, ao espectador decidir se concorda, vistas as informações que recebeu.

## REFLEXÃO SOBRE TEMAS EXTERNOS

As emoções evocadas pelos documentários seriados *true crime* influenciam o público de diversas formas. Uma delas é o questionamento do sistema judiciário. Boorsma (2017) nota que se o público não consumir informações, além das produções, o gênero *true crime* pode estar “ferindo a percepção americana acerca do sistema da justiça criminal de maneira extensiva”

(BOORSMA, 2017, v. 9, p. 211). Em 2014, a primeira temporal de *Serial* – podcast de jornalismo investigativo dos mesmos criadores de *This American Life*, narrado por Sarah Koenig, que tem como proposta contar uma história verídica ao longo de diversos episódios – “reinvestiga” a história do desaparecimento e assassinato de Hae Min Lee, cujo corpo foi encontrado em um parque, em 1999. Na época, o namorado de Min Lee, Adnan Syed, foi declarado culpado. O podcast trouxe visibilidade ao caso de Syed, que foi preso e condenado à prisão perpétua em 2000. Foram criados blogs para a discussão de teorias e observações de como o sistema judiciário americano funcionava. Além disso, a produção deu energia e trouxe novos elementos às estratégias da defesa, que pediu por um novo julgamento invalidando, em 2022, o veredito de culpado. *Serial*, como vários produtos contemporâneos do gênero *true crime*, questiona a opinião de sua audiência sobre os fatos e a narrativa apresentada.

Começamos a pensar que nós, e não os experts e advogados, é que sabemos das coisas. Como ouvintes do *Serial*, a posição que adotamos não é meramente passiva; nós, assim como Koenig, nos encontramos ‘jurificados’ e requisitados a adotar a perspectiva de júri em relação a evidência que nos é apresentada. (BRUZZI, 2016, v. 10, p. 280, tradução nossa<sup>19</sup>)

Como observado anteriormente, há vários momentos em que a narrativa do documentário pode propor expandir o escopo do tema tratado. Embora a série de Elize não urja uma ação ativa para diminuição da pena, ou protestos contra a destituição do poder familiar que a impedirá de ver a filha, ela questiona, por exemplo a exploração das atitudes de Marcos. Thaís Nunes comenta que normalmente as mulheres vítimas de feminicídio têm sua conduta questionada e isso é condenável e que no caso de Elize foi a primeira vez que viu a conduta de um homem servir como uma possível justificativa para o assassinato pela cômputo. Thaís finaliza perguntando: “Será que o Marcos foi revitimizado?”. A audiência pode então refletir sobre isso e quem sabe, posteriormente, realizar escolhas ou disseminar discursos baseados nas opiniões formadas.

Pede-se, contemporaneamente, que a audiência, como jurada, pense sobre os fatos e as narrativas apresentadas pelas produções *true crime*. Isso está presente no comportamento moderno, em que a televisão, com seus programas de reality ou competições de auditório, exige que seu público decida se alguém é um bom cantor ou qual celebridade merece ficar na fazenda (BRUZZI, 2016). Kleber Mendonça (2001) chama atenção para a interatividade midiática presente na veiculação do programa *Linha Direta* – que retornou à grade de programação da Rede Globo em 2023 – ao ocupar um lugar além de veiculador de entretenimento e informação.

---

<sup>19</sup> No original: “We all start to think that we, and not the experts and lawyers might know best. As *Serial*’s listeners, the position we adopt is not merely passive; we, like Koenig, find ourselves ‘jurified’ and being asked to adopt the juror perspective in relation to the evidence unraveled before us”.

Essa interatividade, como uma extensão do poder de júri – compõe uma “nova forma de produção de ‘notícias’” e coloca as narrativas *true crime* como participante ativo, interferindo nos acontecimentos que transmite. Uma diferença do *Linha Direta* é que ele não colocava dúvida sobre a índole ou culpa do criminoso. As narrativas são utilizadas com um objetivo específico de gerar uma identificação com a vítima, seus familiares e valores estimados pela produção e, com isso, provocar a indignação e um sentimento de falta de justiça apropriada, o programa torna o telespectador um justiceiro. Um dos objetivos buscados por programas como este não é necessariamente a “subordinação à lei”. A identificação gerada com a vítima – por meio da “ênfase melodramática e maniqueísta da narrativa” - provoca indignação com a impunidade que resultará na denúncia – ou, no caso do programa, literalmente em uma ligação para ajudar na “captura” do criminoso (MENDONÇA, 2001). Segundo Boorsma (2017), a identificação e influência é tamanha que jornais que reportam crimes cotidianos causam em seu público a sensação de aumento da criminalidade de um bairro mesmo que o contrário seja verdade.

Tanto os advogados de Elize quanto o promotor José Carlos Cosenzo reforçam a importância que a popularização do caso teve. Cosenzo recorda uma ligação que recebeu de sua mãe, que segundo ele não possuía muita instrução técnica, mas consumia bastante cultura, dizendo que era “um absurdo o que estavam fazendo com a moça que apanhava em casa”. Depois do andamento do processo e mais exposições de provas, a mãe do promotor mudou de ideia e disse que na verdade ele estava certo em fazer parte da acusação pois viu na televisão que Elize havia matado por dinheiro mesmo. O julgamento, na época do posicionamento da familiar de Cosenzo, ainda não havia sido finalizado, mas o que foi exposto na televisão já era o suficiente para formar opiniões que não teriam nenhuma influência direta na resolução.

#### O PAPEL DA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

Bruzzi (2016) aponta o papel das reconstituições de eventos relacionados aos casos contados no documentário *true crime*. *The Jinx* é uma série documental da HBO, lançada em 2015, que narra – à medida em que investiga – crimes cometidos por Robert Durst, bilionário herdeiro do ramo imobiliário de Nova Iorque, criada por Andrew Jarecki. A série mostra, além da investigação, a dificuldade em conceber e representar a verdade. Assim como outros documentários *true crime*, ela interferiu diretamente no caso, uma vez que Robert Durst – em resumo – foi gravado assumindo a autoria de um dos crimes dos quais era suspeito. Apesar dos vários questionamentos acerca da legalidade da confissão adquirida e da interferência no caso

real, o documentário é destacado em razão de seu estilo exagerado, principalmente na utilização da reconstrução estilizada.

Essa reconstrução alimenta o empoderamento da audiência como júri. A produção de Jarecki foi bastante criticada em razão da frequência de utilização do artifício ao longo dos episódios e abertura. Um dos exemplos é a queda do corpo de Susan Berman, amiga de Durst, ao ser alvo de um tiro, mostrado repetidamente na sequência de abertura da série. Em razão das críticas, vale se perguntar “para que serve” a reencenação e se elas são mais do que elementos de “perfumaria”. Bruzzi (2016) argumenta que as reconstruções tem o poder de ilustrar o que está sendo narrado de forma a permitir que o espectador reflita sobre o acontecido e forme sua própria opinião sobre os eventos. A ideia de que a realidade “não existe” não é o que acontece quando os limites entre fato e ficção ficam menos perceptíveis. Para Mnookin (2005), em vez disso, percebe-se sua existência como algo que não é fixo, finito ou estável. Em *O Paraíso Perdido*, o advogado de Misskelley é mostrado sugerindo que é impossível saber com certeza o que aconteceu.

No segundo episódio de *Elize Matsunaga: Era uma vez um Crime* (2021) é introduzido o conceito e percepção comum de que Elize vivia uma “vida de princesa” e que era muito bem tratada por Marcos. É interessante que as imagens que ilustrem isso sejam fotos do que se supõe ser o álbum de fotos do casamento, um momento fabricado e que está cercado de símbolos e significados machistas e patriarcais. A mensagem passada é que as pessoas que percebem Eliza como vivendo uma vida de rainha ou tendo tudo que ela poderia querer, têm essa opinião baseada no fato de ela estar casada e ter uma vida luxuosa. Contrastante a isso, ainda no mesmo segmento é apresentada imagens atuais de Elize com semblante feliz e passeando em um parque de diversões pequeno e simples.

“Reconstruções nunca confirmam se são evidência ou ficção narrativa. Um paradoxo imprevisto presente em *The Jinx* é que a grandiosidade visual dessas reencenações – o que implica, pelo menos superficialmente que a forma é mais importante que o conteúdo – andam de mãos dadas com a alegação de sobriedade e seriedade, uma vez que seu exibicionismo superficial não é fatal ao seu desejo de influenciar diretamente os eventos que retrata.” (BRUZZI, 2016, v. 10, p. 276-277, tradução nossa<sup>20</sup>)

---

<sup>20</sup> No original: “Re-enactments never definitely confirm if they are evidence or narrative fiction. One unanticipated paradox in *The Jinx* is that the visual excesses of the re-enactments in particular – superficially at least implying that the style takes precedence over content – come hand in hand with the documentaries claim to sobriety and seriousness, as their superficial exhibitionism does not ineluctably derail their desire to influence directly the events it depicts”.

A série documental que relata o caso de Elize Matsunaga apresenta uma linha do tempo visual e divisão dos anos ou acontecimento com intertítulos. Entretanto, eles não são tão rigorosos em sua determinação. Um exemplo dado anteriormente é a mistura de três acontecimentos: A noite do crime em 2012, a reconstituição do assassinato em 2014 e a narração de Elize para o documentário em 2019. O documentário mistura esses acontecimentos ao mostrar a reconstituição, a narração e a noite do crime – esta como um título – como um evento só. Essa mistura de reencenação e real é um bom exemplo de como escolhas estilísticas também servem como ferramenta da jurificação da audiência porque sugere que o crime foi executado exatamente como está sendo mostrado e da forma exata que está sendo narrado colaborando para que o espectador tenha essa verdade “fabricada” como base para a construção de sua opinião. Outro interlúdio utilizado dessa forma são as cenas de Elize andando em uma mata escura ou de sacos de lixo sendo deixados em meio às árvores, a sugerir que foi dessa forma que ela se desfez das partes do corpo do marido.

#### OS EFEITOS DA JURIFICAÇÃO

A jurificação – e posterior postura justiceira – do público e de veículos midiáticos não é algo novo. Em 1997, uma revista publicou uma matéria sobre uma escola que teve seus professores acusados de abusar sexualmente seus alunos. Durante o tempo de investigação do caso, que gerou comoção nacional, a imprensa veiculou o nome dos envolvidos com manchetes como “Escola de tarados” e “Polícia investia professores que davam aula de sexo para as crianças”. No fim, não havia provas nem indícios de qualquer violência contra os alunos da escola, o caso foi arquivado e os acusados foram declarados inocentes. Apesar disso, a opinião pública já havia sido consolidada e a sociedade já havia estabelecido seu próprio veredito, que só foi possível em razão do que foi veiculado pela mídia durante o andamento do caso. A mídia então atua como um tribunal e a sociedade tende a manter seu veredito inicial apesar de evoluções de um caso.

Embora a justiça tenha arquivado o caso, a sociedade achou por bem valer seu próprio veredito. E esta conclusão só foi possível apoiada em “fatos” e “verdades” veiculados pela mídia durante o processo de investigação policial. A condenação sumária foi decretada antes mesmo que o caso chegasse às mãos dos juízes, promotores e advogados. (MENDONÇA, 2001, p. 106)

Esse tipo de desfecho, em que uma produção interfere no caso real de forma significativa são entendidas como vitórias dos criadores e dos respectivos documentários. De certa forma, esses desenvolvimentos sugerem um “julgamento por documentário” que pode resultar, a exemplo de *Serial*, na reabertura de casos (BRUZZI, 2016, v. 10, p. 285). Boorsma (2017) chama atenção

para o fato de que ao manipular – ou apenas provocar – as emoções do público, seja para aumentar o interesse nas obras, gerar entretenimento ou embasar argumentos – embora exponha problemas presentes no processo judicial ou na sociedade – as produções *true crime* acabam alimentando a desinformação do público. Quando julgamentos são bem sucedidos, a comunidade aceita o veredito como um julgamento sobre o que aconteceu, e não apenas sobre a evidência apresentada, a qualidade dos advogados ou o poder do Estado. Para Mnookin (2005), o mesmo acontece com o documentário, que ao ser bem sucedido, se torna um substituto da verdade sobre o caso e todos os envolvidos.

Em outras palavras, quando o avanço tecnológico parece criar espaços de organização social em que a justiça (tradicional responsável pela manutenção da disciplina, através da imposição das leis) não consegue cumprir seu objetivo de “vigiar e punir”, um outro aparelho (dessa feita mediático) assume o papel de organizar essa “falta de controle”, acionando mecanismos de poder que buscam estender seu controle através da relação desigual de forças. (MENDONÇA, 2001, p. 119-120)

É importante notar que, mesmo com variedade de estilos e meios de transmissão, essas produções que contam histórias de crimes reais constituem um gênero próprio altamente ligado à jurificação da audiência. Entretanto, Bruzzi (2016) aponta para o fato de uma vez acostumado com um “entretenimento factível”, diferentes gêneros não são mais consumidos de diferentes formas. O comportamento, viés, ou recepção do conteúdo não está mais diretamente ligado ao gênero da produção. O espectador não sente a necessidade de mudar sua perspectiva conforme gênero ou formato do que estiver assistindo. Mnookin (2005) estabelece que o fato de observar algo implica algum tipo de julgamento, seja sobre o comportamento ou sobre a aparência de uma pessoa ou personagem.

O entendimento final é de que o *true crime*, através da jurificação causada pelas ferramentas de evocação da emoção e engajamento do público com a trama, é uma “ótima plataforma para comunicar causas importantes que moldam o sistema judiciário e público” (BOORSMA, 2017, v. 9, p. 224). Entretanto, segundo Mnookin (2005), é essencial observar com cuidado como o gênero apresenta essas informações. Essas representações da verdade podem fazer o público acreditar nelas, mas não há a possibilidade de saber de fato. O gênero também incentiva um olhar criterioso sobre a “representação da lei na era digital, percepções de justiça, narrativa e evidência, o aumento da ‘jurificação’ das audiências e a instabilidade da ‘verdade’” (BRUZZI, 2016, v. 10, p. 288). Um padrão rigoroso poderia tornar produção *true crime* “uma ferramenta para educar o público” (BOORSMA, 2017, v. 9, p. 224). Da mesma forma que documentários podem servir como “ferramenta de justiça”, processos judiciais podem fornecer entretenimento. O importante, como dito por Bruzzi (2016) é “lembrar de não confundir os dois”.

## 6 MULHERES E *TRUE CRIME*

Outra constante ao gênero *true crime* é a presença feminina: como vítimas, produtoras e consumidoras do conteúdo, e, embora menos frequentemente, como criminosas, no caso do objeto de estudo deste trabalho. Perceber de onde parte a relação entre o público feminino e o *true crime* permite compreender a construção do gênero pelo viés de mais um aspecto que permeia diferentes níveis de sua produção. Da mesma forma que o sensacionalismo, que se faz presente como ferramenta narrativa para prender a atenção do público e ao mesmo tempo é elemento fundamental para a jurificação da audiência, é característica recorrente nas narrativas do gênero, existe uma temática feminista que está presente na criação do *true crime* moderno, que se reproduz nas razões do principal público do gênero se identificar como mulher.

### MULHERES E CRIME

Pensar na relação entre mulher e crime com criminologia e feminismo enriquece a discussão sobre o tema proposto. Com a segunda onda feminista, no início dos anos 1970, “a posição desigual da mulher no direito penal – seja na condição de vítima ou autora de delito – passou a ser objeto de crescente atenção por parte da criminologia” (BARATTA, 1999, p. 19). Baratta (1999) sugere que observar a presença da mulher no sistema da justiça criminal implica abordar, simultaneamente, a questão feminina e a questão criminal no contexto de uma teoria da sociedade. Para o autor, há uma subversão intrínseca na mulher criminosa que confronta os “papéis femininos”, ao, por exemplo, agir com violência contra homens ou utilizar armas, se “comportando como homem”. Entende-se que o domínio patriarcal, exercido informalmente sobre a mulher, ocorre na esfera privada. Quando ela quebra essa barreira – cometendo um crime –, o sistema da justiça criminal toma o papel de controle na esfera pública. A mulher é então punida duplamente: pelo crime cometido e, sobretudo, por ofender a construção dos papéis de gênero.

Almeida (2000) reforça a contradição na declaração de que “violência não é assunto para mulher” ao retomar a presença da violência na história das mulheres como um objeto de um universo simbólico “utilizado pela mulher com o fim de viver/sobreviver, de resistir às mudanças e de sentir prazer, mesmo que para isso tivesse que transgredir a ordem estabelecida” (ALMEIDA, 2000, p. 121). Mulheres indígenas participavam ativamente de cerimônias canibalescas fazendo parte da violência apesar de não realizarem atividades de guerra. Entretanto, essa participação era ilustrada por um “imaginário misógino” que as atribuía uma condição vil, de “mulher ruim”. Apesar de mudanças importantes nos últimos séculos, a mulher

continua submetida à divisão de papéis sexuais. A "mulher boa" continua restrita ao ambiente privado, sendo dona de casa, mantenedora da moral e da honra. Rompendo com a condição doméstica, a mulher que comete um assassinato se torna sujeito no mundo público, mesmo que de maneira “enviesada”.

As mulheres que matam apresentam para o público a face da mulher que não é só vítima dos maus-tratos e da discriminação social, que as enquadram no padrão culturalmente construído da mulher mãe, esposa e dona de casa. Essas mulheres adquirem, com seus crimes, visibilidade social, alcançando um mundo público e sinalizando a violência como uma criação, uma forma de se libertarem de uma situação de frequente invisibilidade, sofrimentos e vida indigna. (ALMEIDA, 2000, p. 04)

Mulheres não são apenas vítimas da violência sexual. Almeida (2000), lembra que o imaginário cultural que impõe padrões de fragilidade e passividade também é uma agressão. Mas, além disso, a autora parte do princípio que a mulher também é autora, em diferentes épocas e de diversas formas, da violência em sua história. Os crimes cometidos podem ser relacionados a suas experiências de trabalho cotidianas, a relações familiares e às representações "históricas e jurídicas que se construíram em torno da imagem feminina" (ALMEIDA, 2000, p. 15-16). Possuindo o crime como parte de sua identidade, a criminologia feminista busca entender as mulheres como vítimas, criminosas e praticantes da lei.

#### A REPRESENTAÇÃO DA MULHER CRIMINOSA

Para Gindri (2016) os meios de comunicação exercem um papel de agências de controle pena, ao representar mulheres criminosas. Acabam, assim, por, além de reproduzir a perspectiva machista com a qual as mulheres são julgadas, as punir de maneira pública. Jewkes (2004) argumenta que a intolerância que caracteriza o discurso está fundamentada no desconforto generalizado que a maldade feminina causa. Uma mulher que mata seus filhos é, por exemplo, algo mais assustador do que um homem que comete o mesmo crime, já que no imaginário patriarcal da sociedade, o papel de mãe é inerente à construção da mulher.

O jornalismo ajuda seu público a compreender e estruturar informações de um mundo “inacessível” através da construção da narrativa, segundo Gindri. As notícias sobre criminalidade realizam essa tarefa utilizando uma seletividade baseada em marcadores de raça, gênero e classe social. A autora destaca que, no contexto brasileiro, as ideias de o que é um homem ou uma mulher perigosos estão “atravessadas por uma herança racista e colonial que hoje faz eco nos dados prisionais” (GINDRI, 2016, p.274).

Quando fala da mulher, o jornalismo retoma construções simbólicas cristalizadas no imaginário popular, as quais estão convencionadas como

construções ideológicas de gênero e, dessa forma, acaba reproduzindo a cultura e reiterando visões de mundo. (GINDRI, 2016, p. 277)

Jewkes elaborou em sua pesquisa quatro “perfis narrativos” utilizados pela mídia para representar mulheres criminosas: 1- sexualidade ou desvio sexual; 2- atração física; 3- condição matrimonial, como más esposas; 4 - maternidade, como más mães; 5 - monstros mitológicos; 6 - “vacas loucas”; 7 - manipuladora do mal; e 8 - não-agentes. Gindri (2016) utilizou esses conceitos para analisar reportagens da revista *Veja* sobre casos notáveis que tinham como protagonista a mulher criminosa: Suzanne Von Richthofen, acusada pelo assassinato dos pais; Ana Carolina Nardoni, cúmplice pelo assassinato da enteada; Vera Lúcia de Sant’Anna’, acusada de torturar uma criança de dois anos; e Elize Matsunaga, responsável pelo assassinato e esquartejamento de seu marido. É válido, neste trabalho, não apenas reproduzir a compreensão de Gindri sobre o tratamento das criminosas realizado pela revista *Veja*, mas utilizá-lo como um ponto de comparação para observar como Elize Matsunaga é representada quase 10 anos depois da publicação em junho de 2012. A série documental *Elize Matsunaga* (2021) reforça a narrativa adotada na época do crime e oferece a todo momento uma visão crítica desse tratamento por meio de imagens de arquivo de noticiários televisivos. Em momentos, entrevistados reproduzem o comportamento adotado nos anos de 2012 a 2016, período do crime e do julgamento, em outras ocasiões, os participantes do documentário refletem sobre a legitimidade da narrativa imposta a Elize. Além disso, algumas escolhas de direção e de narrativa são utilizadas para reforçar argumentos acerca da construção da personagem Elize e sua narrativa.

O desvio sexual das mulheres e a atração física das mulheres listadas acima é destacado nas reportagens como parte da construção do perfil criminoso. Todas as reportagens analisadas por Gindri (2016) expunham pontos da vida sexual das criminosas. Elize é chamada de “mulher fatal” na manchete e estampa a capa da edição da revista que trata de seu caso. Na foto, Elize parece estar nua. É destacado o fato de ela ser “prostituta de luxo”. A representação é agravada, nesse caso porque Marcos era casado no começo do relacionamento com Elize, então, somado ao desvio sexual, utilizando sua atração física, ela o seduziu e “destruiu” um casamento. A primeira ofensa à cultura patriarcal reside na quebra do controle da sexualidade feminina e ajuda a formar uma visão negativa sobre o comportamento das mulheres. No primeiro episódio da série documental, Flavio Varella, amigo de Marcos Matsunaga, comenta sobre a relação dos dois e destaca a impressão que teve de Elize: “Uma moça muito mais nova, loirinha, bonitinha, não sei quê. Tá encantado com ela, etc. E caiu um pouco no... Acho que no estereótipo, tipo assim”. Até o segundo episódio não há menções diretas sobre a atividade de Elize como

trabalhadora do sexo. Fala-se de “passado humilde” ou “antiga profissão”. Quando o fato é apresentado ao público, é através da reflexão de Thaís Nunes, que lembra de ter questionado, em 2016, a validade de expor nos noticiários a profissão de Elize.

O fato de Marcos estar casado e ter um filho no momento em que conheceu Elize a apresenta na categoria da condição matrimonial, como uma esposa ruim, porque, ao se relacionar com um homem casado, ela ameaça a família tradicional. Além disso, Marcos é elogiado e construído como o marido gentil e respeitoso, à moda antiga, reforçando o fato de que Elize é ingrata, ao matar o parceiro perfeito. O perfil de esposa ruim, ou a condição matrimonial da criminosa é tratada com mais detalhes na série documental de 2021. O repórter policial responsável pela matéria que divulga o encontro do corpo esquartejado de Marcos questiona a motivação de Elize dentro do casamento. Para ele, não faz sentido o assassinato ter acontecido apenas por causa de uma traição. Embora Marcos seja apenas construído como o marido perfeito nas reportagens da revista *Veja*, no documentário, esse lado é posto em dúvida ao expor a repetição do padrão de Marcos de se envolver com outras mulheres enquanto casado. Os depoimentos dos participantes da produção *true crime* constroem novamente a postura de parceiro ideal, mas um trecho do depoimento da prima de Marcos durante o julgamento se torna um contraponto. É perguntado se ela, se baseando na idealização do primo, gostaria de ter um marido que a traísse, e ela responde que não. O documentário expõe também o promotor de justiça responsável pelo caso ressaltando a imagem de pessoa correta de Marcos e minimizando sua traição. É possível dizer que o documentário inverte o perfil de condição matrimonial da criminosa e o projeta na vítima. Thaís Nunes questiona essa reformulação que culpabiliza a vítima, ressaltando que, se a vítima fosse uma mulher, não seria ético utilizar as escolhas da vítima para justificar o crime.

Conforme observado por Gindri (2016), Elize também se encaixa, nas reportagens da revista *Veja*, na narrativa da maternidade, como uma mãe ruim. O assassinato e esquartejamento de Marcos aconteceu enquanto a filha do casal estava dormindo no quarto ao lado e sem nenhuma preocupação com como seria o futuro da criança após a morte do pai e a prisão da mãe. Elize então é construída, na reportagem, como uma mãe incompetente. Essa é outra característica que o documentário desconstrói de maneira indireta. No começo da série é estabelecido que Elize possui o desejo e utiliza a produção para contar seu lado da história para a filha. Uma das primeiras perguntas que a criminosa é filmada fazendo ao estar em liberdade devido à saída provisória é sobre a situação da filha. Como é a proposta do documentário não forçar um ponto de vista e incentivar a audiência a ponderar sobre os temas tratados, também é mostrado um

recorte da entrevista da advogada da família Matsunaga declarando que “se ela [Elize] estivesse realmente pensando na filha, ela não teria nem aceitado realizar o documentário”. Embora não reforce com veemência nenhum dos “lados”, o documentário não deixa de utilizar mais esse perfil criado por Jewkes (2004) como uma guia para construção da personagem protagonista.

Como monstros mitológicos, a mulher se torna uma caricatura. Gindri (2016) explica que a partir dessas noções presentes no imaginário popular, é natural a construção de uma imagem específica que sirva à narrativa midiática. A representação de Elize não tende ao grotesco, mas é carregada de significados que remetem a um conto de fadas, ressaltando o contraste do cenário proposto e o desfecho do assassinato. A reportagem que trata do caso tem como título *Especial – Fim do Conto de Fadas – O Romance de um Rico Executivo que se Casa com uma Garota de Programa Começa como uma História de Cinema e Termina em Tragédia*. Mantendo a temática do conto de fadas, a série, que tem em seu título o termo que evoca a narrativa de princesas e príncipes, deixa isso mais explícito no segundo episódio, intitulado *Vida de Princesa*.

Os perfis de “vaca louca”, manipuladoras do mal e não-agentes costumam, curiosamente, coexistir. A loucura está relacionada a comportamentos psicopatológicos das criminosas. Ao tentar buscar razão pra o crime, a reportagem da *Veja* sugere um distúrbio psiquiátrico de Elize. Além disso, ela é uma manipuladora do mal uma vez que é relatada como uma esquetejadora profissional e planejou o descarte do corpo e manipulou evidências. Entretanto, Elize também é declarada não-agente por ter agido por ciúme ou pelo suposto distúrbio psiquiátrico identificado. Almeida (2000) sugere que essa ideia parte de uma construção misógina que nega às mulheres até a autoria de seus crimes, pois a mulher que foi construída para ser mãe, esposa e dona de casa, é incapaz de matar. Esse entendimento se repete na série principalmente em razão da função de apresentar diferentes perspectivas para que o público possa decidir com qual concorda. Entretanto, essa dualidade entre manipuladora do mal e não-agente também está presente, ironicamente, no discurso da acusação que, enquanto declara que “o que está no processo é que ela é má” e busca qualificadores de crueldade para a condenação; também elabora a possibilidade de Elize não ter agido sozinha e ter elaborado o crime e a ocultação do corpo com o auxílio de comparsas que poderiam estar pessoalmente envolvidos e interessados no retorno financeiro que o assassinato causaria.

Gindri (2016) chama atenção para a seleção do tipo de crime que costumam ganhar mais atenção dos meios de comunicação. As quatro personagens analisadas pela autora são “mulheres brancas, de classe média, com formação em curso superior e que cometeram crimes

graves com requintes de crueldade” (GINDRI, 2016, p. 291). Esse destaque é problemático pois dá visibilidade a casos emblemáticos que não refletem a realidade penal no Brasil. “O inchaço do sistema, sua seletividade, ineficácia e insidiosa violação de direitos humanos são negligenciados em troca da prevalência de discursos maniqueístas sobre classes perigosas” (GINDRI, 2016, p. 291). A criminologia crítica reconhece o reforço das desigualdades sociais pelo sistema penal enquanto a criminologia feminista busca uma abordagem que leve em conta a “intersecção entre criminalidade, gênero e outras estruturas da sociedade” (GINDRI, 2016, p. 274).

Ao falar de *true crime* e da representação da mulher criminosa, é inevitável identificar o forte papel que o punitivismo exerce e um discurso que almeja defender mulheres. Disso estabeleceu-se uma dualidade onde, de um lado, há a Criminologia Crítica, que revela as faltas do sistema penal, e, de outro, criminólogas feministas que destacam a importância de levar em conta a crítica feminista ao Direito e à Ciência. A via utilitária do Direito Penal e do sistema penal acaba sendo defendida para buscar a criminalização, o fim ou a punição de condutas discriminatórias como violência de gênero, racismo e homofobia. Vera Andrade (1999) questiona a possibilidade de o sistema penal ser um instrumento adequado para a defesa dos direitos das mulheres e pergunta se o sistema penal, sendo em essência um violador de direitos, pode ser acionado de maneira positiva. Para Vera, o sistema penal, demonstradamente classista e sexista, não pode ser um fator de coesão e unidade entre as mulheres, uma vez que ao mesmo tempo que agrava penas para a proteção de mulheres, também criminaliza, por exemplo, o aborto.

Campos (2012) notou, em sua análise das edições da revista *Veja* que tratavam do caso de Elize, uma resposta significativa do público feminino pelos comentários da audiência publicados nas edições. Uma leitora mostra compreender a posição em que Elize se encontrava e como pôde ter se tornado uma assassina. Outra leitora se identificou com a criminosa e declarou que apesar de não ter havido crime, passou pela mesma situação. Essas declarações foram feitas apesar de, conforme observado por Campos (2012), existir um forte discurso machista presente na narrativa apresentada pela revista *Veja*.

#### MULHERES COMO CONSUMIDORAS E PRODUTORAS DE *TRUE CRIME*

A participação das leitoras identificada por Campos (2012) em apoio à Elize ilustram a ideia elaborada por Browder (2006) de que mulheres consomem conteúdo *true crime* como uma forma de processar a violência patriarcal presente em suas vidas. A autora relata que de dois terços a três quartos dos leitores de *true crime* são mulheres. Vicary e Fraley (2010) atestam a

preferência feminina pelo gênero, e desvinculam dessa escolha uma proximidade com conteúdo violento por si só. A pesquisa realizada indica, que homens por exemplo, estão mais inclinados a consumir livros sobre guerra, mas não livros *true crime*. Hughes (2023) identifica que 61% da audiência dos principais podcasts do gênero é feminina.

Em um mundo em que mulheres têm medo da violência mas estão culturalmente proibidas de mostrar interesse na violência, livros do gênero *true crime* providenciam um mapa secreto do mundo, um guia de sobrevivência pessoal – e meios de expressar sentimentos violentos que deveriam ser mascarado pela feminilidade. (BROWDER, 2006, p. 929, tradução nossa<sup>21</sup>)

Browder (2006) propõe a natureza subversiva do gênero *true crime*, pois proporciona um lugar onde a cultura patriarcal é constantemente colocada em questão. A própria estrutura familiar tradicional é vista como algo danoso. O viés político-filosófico do gênero se manifesta também ao provocar reflexões sobre, por exemplo, a origem do mal. Hughes (2023) argumenta que o fascínio pelo *true crime* continuará enquanto existir violência de gênero e uma sociedade que impõe controle sobre o corpo da mulher. O consumo de histórias horrendas cujas vítimas são mulheres é uma forma de exercer algum tipo de controle sobre o que pode acontecer.

Nesse sentido, o *true crime* proporciona uma forma segura de, como posto por Browder (2006), imaginar os limites do horror. É uma forma de ir além da superação de experiências violentas passadas, mas enfrentar o medo atual. No estudo realizado por Vicary e Fraley (2010), identificou-se a tendência pela procura de livros *true crime* que tivessem algum tipo de dica ou ensinamento de técnicas de defesa contra a violência relatada. Além disso, a profundidade das reflexões acerca das motivações dos criminosos também é um atrativo. Conclui-se que parte da popularidade se encontra na capacidade de munir a leitora de informações que possibilitariam sua sobrevivência em situações semelhantes. McDonald et al. (2021) argumentam que o consumo de conteúdo *true crime* é uma resposta comportamental ao medo de estupro, que gera um mecanismo psicológico de defesa. O consumo do gênero permite que mulheres assimilem seu medo de ser vitimizada e suas experiências com a violência. Fica claro, para Hughes (2023) que o medo de crime na mulher está relacionado à vulnerabilidade à violência exercida por homens, de diferentes formas, ao longo de sua vida.

Uma das leitoras de *true crime* entrevistadas por Browder (2006) comenta que o gênero é como uma terapia, pois saber que várias mulheres também passaram por situações de, por exemplo,

---

<sup>21</sup> No original: “In a world in which women fear violence, but are culturally proscribed from showing an interest in violence, true crime books provided a secret map of the world, a how-to guide for personal survival – and a means for expressing the violent feelings that must be masked by femininity”.

violência doméstica, a faz não se sentir sozinha. Existe um senso de comunidade baseado em uma experiência compartilhada. Em uma gravação ao vivo de um episódio do podcast *My Favorite Murder*, as anfitriãs contam ao público, no Canadá, que irão falar sobre os assassinos Paul Bernardo e Karla Homolka, um dos casos mais sombrios ocorridos no país. A plateia imediatamente começa a comemorar e uma das anfitriãs se dirige aos convidados dos fãs do podcast e explica que ninguém está batendo palma para assassinos seriais, que a comemoração vem de poder contar a história da vítima, de compartilhar o sentimento de ter medo e saber que não está sozinho enquanto se descobre mais sobre o assunto.

Rodgers (2022) ressalta o sentimento de alívio alcançado ao saber que outras mulheres compartilham do mesmo medo de criaram grupos de suporte para discutir o tema. O espaço online permite, além de conversas descontraídas, refletir sobre o assunto a partir de um viés mais politizado que pode até dar origem a movimentos ativistas. Essa interação, de acordo com McDonald et al. (2021), tem uma fundamentação antropológica no poder da fofoca. Entende-se que o sentimento passado por essas narrativas é similar à fofoca entre amigas, que permite o entendimento de diferentes situações através da experiência de uma outra pessoa. Dessa forma, ouvir, ler, ou ver *true crime* permite, assim como a fofoca, debater valores de um grupo, e internalizar informações valiosas sobre o comportamento dos outros.

Como produtoras de conteúdo para o gênero, mulheres mantêm a temática subversiva a contar histórias de crimes cometidos contra mulheres, compartilhando histórias e dicas pessoais e alimentando o sentimento de pertencimento em sua audiência. Ann Rule, mais conhecida pelo livro *The Stranger Beside Me* (1980), é identificada por Martin (2023) como “inventora do *true crime*”, não como termo, mas como responsável pela popularização do gênero. Esse primeiro livro de Rule conta sua história pessoal e sua relação com o assassino em série Ted Bundy. A autora, ex-policia investigativa, serve como um alívio para a culpa de suas leitoras em não terem notado, em suas vidas, sinais de perigo em parceiros ou homens de seu cotidiano. Rule conheceu Bundy em 1971 e só em 1978, após a captura do assassino e diversas vítimas, que a autora aceitou o fato de que seu amigo era um criminoso. Ann escreveu mais de 30 livros do gênero *true crime* e em sua fórmula narrativa abordava principalmente três questões: a vítima e suas histórias; o processo investigativo dos detetives; e, principalmente, a vida e motivações dos assassinos. Falecida em 2015, a autora também é lembrada pelo seu trabalho na luta pelos direitos das vítimas e um relacionamento próximo com as fãs. Para Browder (2006) essa proximidade é também a razão do gênero *true crime* ser principalmente feminino.

O podcast *My Favorite Murder* é uma presença regular nos rankings americanos desde 2016. Rodgers (2022) categoriza o podcast como entretenimento acessível apesar de tratar de crimes horrendos. O programa é caracterizado pelas plataformas de streaming – quando não na categoria *true crime* – como um produto de comédia. Essa dualidade permite uma crítica social descontraída, mas não menos inteligente. Um dos slogans utilizados no podcast é o *fuck politness*, que pode ser traduzido livremente para “foda-se ser educada”. O mantra urge atenção às relações de poder exercidas sobre a mulher na sociedade. Composto por Rodgers (2022), é uma sugestão de que uma forma de se proteger é assumir comportamentos que vão contra a expectativa cultural de submissão da mulher. Na mesma linha de *My Favorite Murder*, o podcast brasileiro *Modus Operandi*, criado em 2020 por Carol Moreira, Bel Rodrigues e Marina Bonafé, utiliza a linguagem descontraída ao destrinchar detalhes sórdidos do desenrolar de crimes reais. Marina Consiglio (2021) comenta que o tom do podcast remete a uma “animada conversa entre amigas” e que naturalmente se torna som ambiente para a realização de tarefas cotidianas.

Em *Elize Matsunaga: Era uma Vez um Crime*, a equipe criativa principal do documentário é composta por três mulheres: a diretora, Eliza Capai; a roteirista, Diana Golts; e Thaís Nunes, como jornalista investigativa, que aparece na produção como entrevistada, de forma a prover ao público uma visão externa sobre o caso. Thaís Nunes, colaboradora do projeto, expõe alguma percepções que ficam refletidas no documentário: “O Brasil mudou muito entre 2012, quando o crime ocorreu e 2016. Em 2012, pouco se falava sobre direitos da mulher. Esse avanço, num período tão curto, é muito expressivo”. O documentário existe então, como uma revisitação dos eventos ligados ao caso sob uma ótica moderna e uma perspectiva feminina, que faltou durante as reportagens iniciais e o julgamento do crime, marcados pelo machismo.

## CONCLUSÃO

Ao analisar o *true crime* a partir de diferentes perspectivas relacionadas em algum nível entre si e identificar suas respectivas manifestações no documentário *Elize Matsunaga: Era uma Vez um Crime* (2021), reforça-se o entendimento de que o gênero, apesar de sua diversidade de formatos, é consolidado o suficiente para que seja possível supor estruturas comuns para a sua construção. Observar a relação do *true crime* com o gênero literário policial e as estruturas narrativas presentes na série documental mostra como é obtida e mantida a atenção do espectador, mesmo antes de se levar em conta questões mais psicológicas ou sociais. O próximo passo, a compreensão do sensacionalismo como ferramenta narrativa no gênero e o como ele se relaciona com o espectador, reflete a importância, muitas vezes desprezada, do gênero como um todo. É essencial entender o papel exercido pelo sensacionalismo nas narrativas. Esse efeito culmina no fenômeno estabelecido como a jurificação da audiência, que utiliza do efeito do sensacionalismo – gerar uma resposta emotiva em seu público – para prender a atenção do espectador, lhe dando uma sensação de poder ao se perceber na posição de decidir sobre a narrativa que lhe é apresentada. Isso proporciona, para audiência, entretenimento, a possibilidade de refletir sobre questões sociais e pode até ocasionar o ativismo. Em meio à crítica social que fica subentendida em grande parte do conteúdo *true crime*, salta aos olhos a forte marca feminina nas produções e no público do gênero. Entendeu-se, a partir daí a natureza subversiva do consumo e produção de um conteúdo violento por mulheres, construídas, no imaginário social como um ser dócil e gentil.

O fenômeno de jurificação da audiência, que a convida para participar “ativamente” da narração dos fatos é, provavelmente, a parte da curiosidade mórbida de alguns, o principal atrativo do *true crime*. O espectador, ao consumir esse tipo de conteúdo, passa a fazer julgamento de valor e de verdade acerca dos fatos representados mesmo que não seja sua intenção. A narrativa constrói uma sensação de falta de resolução para o espectador decidir, por exemplo, se concorda ou não com uma sentença ou culpa de um criminoso. É importante entender que isso origina da exposição sensacionalista dos acontecimentos que buscam ativamente gerar algum tipo de provocação. Os efeitos do sensacionalismo e jurificação ganham uma nova dimensão a observar a questão com o gênero feminino como peça central. A popularidade do *true crime* é evidente ao se observar a quantidade de público e produções existentes. Menos notado é o fato de que mulheres compõem maioria das produtoras e consumidoras o conteúdo. Isso acontece por uma mistura de fatores, mas está essencialmente ligada ao desejo de ir contra o sistema patriarcal e se defender da violência. Mesmo quando se fala de mulheres criminosas, assunto relevante

especialmente em razão da protagonista da série documental objeto deste trabalho, nota-se que a transgressão também é uma forma de assumir o controle imposto pelo machismo.

Há, ainda, questões significativas não respondidas em razão da complexidade até mesmo em identificar e elaborar as perguntas. Como mencionado, apesar das reflexões sociais provocadas, o gênero *true crime* ainda é uma classificação para produtos de entretenimento, é relevante, então explorar a possível transformação desse entretenimento em ativismo ou até mesmo uma glorificação do punitivismo. Outro fator percebido é a escolha dos casos que recebem a atenção e são transformados em episódios de podcasts, filmes, séries ou livros. Normalmente as vítimas que inspiram comoção são pessoas brancas e de classe social, pelo menos, média. Há um movimento de criação de produções que tratem de casos menos explorados de crimes cometidos contra minorias, mas se não há uma grande discussão acerca da importância e problemática dos programas sobre os casos mais conhecidos, há menos ainda sobre o segundo grupo. É necessária, da mesma forma que se observa a relação do público feminino com o *true crime* tradicional, uma abordagem sensibilizada sobre produções como *Affirmative Murder* e *Missing and Murdered*, dois podcasts que focam em crimes, no primeiro caso, cometidos e sofridos por minorias e pessoas não brancas; e no segundo caso, a investigação da desaparecimento de mulheres indígenas no Canadá.

Foi observado, ao longo das pesquisas para o trabalho, que não há uma teoria fundamental amplamente compreendida para o *true crime*, o que pode impedir a exploração mais detalhada de aspectos específicos, uma vez que se mantém uma preocupação em, primeiramente, estabelecer o gênero. Dessa forma, o trabalho realizado pode ser entendido como o começo de uma reflexão para a construção do *true crime* como teoria narrativa, que possibilitará a criação de um embasamento consolidado o suficiente para permitir elaborar problemáticas mais complexas sobre o tema.

## 8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Rosemary. **Mulheres que Matam**: Universo imaginário do crime no feminino. Orientador: Dr. César Barreira. 2000. 266 p. Tese (Doutorado em sociologia) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2000. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/36042>. Acesso em: 1 jun. 2023.

ANDRADE, Regina. Criminologia e feminismo: Da mulher como vítima à mulher como sujeito. In: CAMPOS, Carmen (org.). **Criminologia e Feminismo**. 1. ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 1999. p. 105-117. ISBN 8520502180.

BARATTA, Alessandro. O paradigma o gênero: Da questão criminal à questão humana. In: CAMPOS, Carmen (org.). **Criminologia e Feminismo**. 1. ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 1999. p. 19-80. ISBN 8520502180.

BARTHES, Roland; DUISIT, Lionel. An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. **New Literary Story**: On Narrative and Narratives, Baltimore, v. 6, n. 2, p. 237-272, Winter 1975. DOI <https://doi.org/10.2307/468419> . Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/468419> . Acesso em: 17 abr. 2023

BOORSMA, Megan. The Whole Truth: The Implications of America's True Crime Obsession. **Elon Law Review**, North Carolina, USA, v. 9, n. 1, p. 209-224, 2017. Disponível em: <https://www.elon.edu/u/law/academics/experiential/elon-law-review/issues/volume-9-issue-1/> . Acesso em: 1 maio 2023

BROWDER, Laura. True Crime. In: **THE CAMBRIDGE Companion to American Crime Fiction**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 121-134. Disponível em: <https://scholarship.richmond.edu/english-faculty-publications/64/> . Acesso em: 12 maio 2023

BROWDER, Laura. Dystopian Romance: True Crime and the Female Reader. **The Journal of Popular Culture**, New Jersey, USA, v. 39, ed. 6, p. 928-953, Novembro 2006. DOI 10.1111/j.1540-5931.2006.00328.x. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/228053344\\_Dystopian\\_Romance\\_True\\_Crime\\_and\\_the\\_Female\\_Reader](https://www.researchgate.net/publication/228053344_Dystopian_Romance_True_Crime_and_the_Female_Reader) . Acesso em: 12 abr. 2023.

BRUZZI, Stella. Making a Genre: The Case of the Contemporary True Crime Documentary. **Law and Humanities**, [s. l.], v. 10, n. 2, p. 249-280, 2016. DOI

10.1080/17521483.2016.1233741. Disponível em:  
[https://www.researchgate.net/publication/310836560\\_Making\\_a\\_genre\\_The\\_case\\_of\\_the\\_contemporary\\_true\\_crime\\_documentary](https://www.researchgate.net/publication/310836560_Making_a_genre_The_case_of_the_contemporary_true_crime_documentary) . Acesso em: 20 abr. 2023

CAMPOS, Carmen. Introdução: Criminologia e Feminismo. In: CAMPOS, Carmen (org.). **Criminologia e Feminismo**. 1. ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 1999. p. 13-18. ISBN 8520502180.

CAMPOS, Máira. **Caso Yoki**: Uma análise à luz do conceito de acontecimento. Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Paula Guimarães Simões. 2012. 26 p. Artigo (Especialista em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-9K3M2V>. Acesso em: 1 jun. 2023.

CONSIGLIO, Marina. 'Modus Operandi' faz lavar a louça ouvindo crimes algo bem normal. In: **Folha de São Paulo**. [S. l.], 21 abr. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/04/modus-operandi-faz-lavar-a-louca-ouvindo-crimes-a-coisa-mais-normal-do-mundo.shtml>. Acesso em: 10 jun. 2023.

CRUZ, Jorge. Elize Matsunaga: Era uma Vez um Crime. In: **Apostila de Cinema**. [S. l.], 8 jul. 2021. Disponível em: <https://apostiladecinema.com.br/elize-matsunaga-era-uma-vez-um-crime/>. Acesso em: 10 jun. 2023.

ELIZE Matsunaga: Era uma Vez um Crime. Direção: Eliza Capai. Produção: Diana Gols. Roteiro: Diana Gols. [S. l.]: Boutique Filmes, 2021. Disponível em: <https://www.netflix.com/us/title/81043160?s=a&trkid=13747225&trg=cp&vlang=en&clip=81397415>. Acesso em: 16 fev. 2022.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia. O gênero policial como máquina de narrar. **Revista Dispositiva**: Revista Interinstitucional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social da Puc Minas e da UFMG, Minas Gerais, v. 2, ed. 1, p. 2-13, 29 out. 2013. DOI: <https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2013v2n1p2-15>. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/P.2237-9967.2013v2n1p2> . Acesso em: 12 abr. 2023.

FOUCAULT, Michael. Notes: Tales of Murder. In: FOUCAULT, Michael. **I, Pierre Rivière, having slaughtered my mother, my sister and my brother..**: A Case of Parricide in the 19th Century. Nebraska: Random House, Inc., 1975. cap. 2, p. 199-211. ISBN 83268572.

GINDRY, Eduarda. A representação da mulher criminosa na revista *Veja*. **Revista de Direito brasileira**, São Paulo, v. 15, ed. 6, p. 270-294, set/dez 2016. DOI 10.5585/rdb.v15i6.508. Disponível em: <https://www.indexlaw.org/index.php/rdb/article/view/3082> . Acesso em: 1 jun. 2023.

HELICH, Tatiana. **As emoções nas telas e narrativas da Netflix**: Os casos de crimes reais em *Amanda Knox, Alias Grace e Making a Murderer*. Orientador: Tatiana Oliveira Siciliano. 2020. 192 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <http://www.pos.com.puc-rio.br/br/documentos/20/dissertacoes> . Acesso em: 17 abr. 2023

HELICH, Tatiana et al. Era uma vez um crime: A linguagem documental e o gênero da ficção policial. **Zanzalá**: Revista Brasileira de estudos sobre gêneros cinematográficos e audiovisuais, Juiz de Fora, v. 7, n. 1, p. 98-117, 6 mar. 2022. DOI <https://doi.org/10.34019/2236-8191.2021.v1.35595> . Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/article/view/35595> . Acesso em 6 fev. 2023

JEWKES, Yvonne. *Media and Crime*. 1. ed. London: Sage Publications, 2004. 239 p. ISBN 0-7619-4764-7

LAGE, Nilson. **A reportagem**: Teoria e Técnica de reportagem, entrevista e pesquisa jornalística. [S. l.: s. n.], 2001. Disponível em: <https://nilsonlage.com.br/a-reportagem-teoria-e-tecnica-de-entrevista-e-pesquisa-jornalistica/>. Acesso em: 18 maio 2023.

MARTIN, Emily. The Woman Who Invented True Crime. In: **Novel Suspects**: Lining Up the Best in Mister & Thriller. [S. l.], Disponível em: <https://www.novelsuspects.com/articles/ann-rule/>. Acesso em: 10 jun. 2023.

MCDONALD, Melissa M. et al. True Crime Consumption as Defensive Vigilance: Psychological Mechanisms of a Rape Avoidance System. **Archives of Sexual Behavior**, [s. l.], v. 50, p. 2085-2108, 2021. DOI <https://doi.org/10.1007/s10508-021-01990-1>. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/352703262\\_True\\_Crime\\_Consumption\\_as\\_Defensive\\_Vigilance\\_Psychological\\_Mechanisms\\_of\\_a\\_Rape\\_Avoidance\\_System](https://www.researchgate.net/publication/352703262_True_Crime_Consumption_as_Defensive_Vigilance_Psychological_Mechanisms_of_a_Rape_Avoidance_System). Acesso em: 1 jun. 2023.

MENDONÇA, Kleber. **Discurso e Mídia: De tramas Imagens e Sentidos**: Um estudo do Linha Direta. Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tânia C Clemente de Souza. 2001. 121 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) - Universidade Federal Fluminense, Rio

de Janeiro, 2001. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/17171> . Acesso em: 1 maio 2023

MNOOKIN, Jennifer L. Reproducing a Trial: Evidence and Its Assessment in Paradise Lost. In: SARAT, Austin; DOUGLAS, Lawrence; MERRILL UMPHREY, Martha (ed.). **Law on the Screen**. [S. l.]: Stanford University Press, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780804767675-007> . Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=693982> . Acesso em: 1 maio 2023

MURLEY, Jean. **The Rise of True Crime**: 20th century murder and american popular culture. 1. ed. United States of America: Praeger Publishers, 2008. 175 p. ISBN 978-0-275-99388-7.

PUNNETT, Ian. **Toward a Theory of True Crime Narratives**: A Textual Analysis. 1. ed. [S. l.]: Routledge, 2019. 136 p. ISBN 0367892782.

RODGERS, Kathleen. "F\*cking Politeness" and "staying sexy" while doing it:: intimacy, interactivity and the feminist politics of true crim podcasts. **Feminist Media Studies**, Canada, 2022. DOI 10.1080/14680777.2022.2098799. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2098799>. Acesso em: 1 jun. 2023.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco**. 2. ed. [S. l.]: Mauad X, 2014. 144 p. ISBN 8574786675

VICARY, Amanda; FRALEY, R. Chris. Captured by True Crime: Why are women drawn to tales of rape, murder, and serial killers?. **Social Psychological and Personality Science**, Illinois, v. 1, ed. 1, p. 81-86, 2010. DOI 10.1177/1948550609355486. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/240287787\\_Captured\\_by\\_True\\_Crime\\_Why\\_Are\\_Women\\_Drawn\\_to\\_Tales\\_of\\_Rape\\_Murder\\_and\\_Serial\\_Killers](https://www.researchgate.net/publication/240287787_Captured_by_True_Crime_Why_Are_Women_Drawn_to_Tales_of_Rape_Murder_and_Serial_Killers). Acesso em: 1 jun. 2023.

WILTERNBURG, Joy. True Crime: The Origins of Modern Sensationalism. **The American Historical Review**, Oxford, v. 109, n. 5, p. 1377-1404, Dezembro 2004. DOI <https://doi.org/10.1086/530930> . Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/530930> . Acesso em: 12 abr. 2023