

**Os realismos do *true crime*:** estratégias narrativas dos episódios-piloto da série ficcional (HBO) e da série documental (Netflix) *The Staircase*

***True crime realism: narrative strategies of The Staircase documentary series pilot episode***

Marina Burdman<sup>1</sup>, Tatiana Helich<sup>2</sup> e Vera Follain de Figueiredo<sup>3</sup>

---

1 Doutoranda em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail: marina.burdman@gmail.com.

2 Doutoranda em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail: tatihelich@gmail.com.

3 Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail: verafollain@gmail.com.

**Resumo**

Recentemente, duas produções audiovisuais foram lançadas no serviço de streaming, inspiradas no caso real do julgamento do romancista americano Michael Peterson, acusado de matar a esposa Kathleen Peterson: a série *The Staircase*, pela HBO, em 2022, e a série documental de mesmo nome, pela Netflix, em 2018. A partir dos episódios-piloto, tenciona-se pensar a construção narrativa de ambas, entendendo que se utilizam de recursos das linguagens documental e ficcional para referenciar o crime e gerar no espectador um efeito de realidade. Para isso, objetiva-se refletir sobre manifestações contemporâneas do realismo e como elas, ao lado do uso de estratégias narrativas do gênero policial, tornam-se formas de engajar o espectador, que assume um papel de detetive na trama. Pretende-se, assim, indagar como cada um dos pilotos adota pontos de vista diferentes, fazendo uso das lacunas deixadas pelo caso real para construir suas próprias versões sobre o crime.

**Palavras-chave** *True crime*, audiovisual, realismos, gênero policial, *The Staircase*.

**Abstract**

Recently, two audiovisual productions were released on streaming services, inspired by the trial of the American novelist Michael Peterson accused of killing his wife Kathleen Peterson, namely, the series *The Staircase*, by HBO (2022), and the documentary series of the same name, by Netflix (2018). By analyzing the pilot episodes, we reflect on the narrative construction of both, understanding that they use documentary and fictional language resources to reference the crime and generate an effect of reality on the spectator. We reflect on contemporary manifestations of realism and how they, alongside the use of true crime narrative strategies, become ways of engaging the spectator, who assumes a detective role in the plot. We therefore inquire how each of the pilots adopts different points of view, making use of the gaps left by the real case to build their own versions of the crime.

**Keywords** True crime, audiovisual, realisms, police genre, *The Staircase*.

Nos últimos anos, nota-se um aumento do número de produtos no formato *true crime*. Se pensarmos na produção brasileira recente, a exemplo do podcast *A mulher da casa abandonada*, da Folha de S.Paulo, lançado em 2022, da sequência de filmes *A menina que matou os pais* e *O menino que matou meus pais*, de 2021, disponível na Amazon Prime

Video e da série *Era uma vez um crime*, produzida pela Netflix em 2021, entre tantos outros, constatamos, a dizer pelos índices de audiência, um crescente interesse do público em consumir conteúdos inspirados em crimes reais.

Apesar de terem sido noticiados na época em que aconteceram, os crimes ganham outras dimensões quando narrados e serializados, abrindo espaço para uma série de indagações: no caso de documentários *true crime*, que procedimentos ficcionais são utilizados para engajar o espectador? Nas narrativas ficcionais de crimes reais, que estratégias são usadas para referenciar o conteúdo à chamada realidade, e como isso desperta o interesse de quem assiste? Até que ponto, ao construírem mundos ficcionais próprios, esses conteúdos não se aproximam e se afastam na mesma proporção da realidade externa a eles? Ou mais: em um mundo constantemente ficcionalizado pelas mídias, as próprias notícias jornalísticas não habitariam, de alguma maneira, esse mesmo mundo ficcional dos conteúdos serializados, acrescentando à pretensa realidade pitadas de gênero policial?

Antes que se possa tentar responder a essas perguntas, é preciso voltar a atenção para o debate, realizado no campo teórico, sobre a tenuidade das fronteiras entre a realidade e a ficção – assunto que, apesar de ser abordado há pelo menos dois séculos, tem merecido atenção especial com a popularização das mídias digitais. A ficção se confunde com a realidade em diferentes dimensões, gerando camadas de leitura e interpretação de conteúdos que se sobrepõem.

No caso dos *true crimes*, essa dinâmica se torna ainda mais complexa, uma vez que pode envolver casos ainda não solucionados, lacunares, como acontece nas produções audiovisuais homônimas *The Staircase*, inspiradas no caso real do julgamento do romancista americano Michael Peterson, acusado de matar a esposa Kathleen Peterson. Levando isso em consideração, pretende-se discutir os pilotos das duas séries e analisar como cada um deles se utiliza das lacunas do caso para criar suas próprias versões sobre a dúvida que perdura ao longo do tempo: seria um caso de crime ou de acidente? Analisaremos como as narrativas são estruturadas de modo a gerar um efeito de real – usando a expressão notabilizada por Roland Barthes (2012) – e se aproximar, cada uma delas a seu modo, da chamada verdade, construindo teorias sobre o crime e apresentando diferentes pontos de vista.

Como caminho metodológico, primeiro serão discutidos os gêneros documental e ficcional para entender como a ficção se apropria de aspectos do real e, da mesma forma, como os documentários também utilizam procedimentos ficcionais na costura de fragmentos do mundo real. Nessa linha de pensamento, serão tomadas como referências obras de autores como Cássio Tomaim (2013), Fernão Pessoa Ramos (2008), Vera Follain de Figueiredo (2010a) e Bill Nichols (2016). Em seguida, a discussão será em torno do processo de serialização, colocando-se em diálogo textos de Mungioli e Pelegrini (2013), Umberto Eco (1989) e Marcio Serelle (2022). Com isso, busca-se entender as produções seriadas de *true crime*, considerando a estrutura do gênero policial que tem fácil adaptabilidade ao modelo em série (FIGUEIREDO, 2020; REIMÃO, 2005) e o uso do paradigma indiciário, segundo Carlo Ginzburg (1989), na investigação dos casos narrados.

Finalmente, a análise dos episódios-piloto da série ficcional produzida pela HBO, em 2022, e da série documental original Netflix, de 2018, será realizada, destacando-se as estratégias narrativas utilizadas para gerar no espectador efeitos de realidade.

### Os realismos na ficção e a ficcionalização do real

Para analisar esses episódios, é importante entender como os gêneros documental e ficcional têm sido vistos e discutidos por pensadores do audiovisual e como supostas fronteiras rígidas entre eles vêm sendo abaladas. Cássio Tomaim (2013), por exemplo, defende que a narrativa documental se aproxima do público, pois, por meio de recursos como as imagens de arquivo e o uso de personagens reais e não atores, permitiria ao telespectador rever em detalhes minuciosos algum episódio ou tema de seu interesse sobre determinado caso noticiado pela mídia. Segundo o autor:

Recentemente temos acompanhado um “boom do documentário”, mais precisamente a partir de 2002 quando este tipo de cinema conquistou novas plateias, atraíram novos e experientes realizadores e diversificou-se esteticamente. Não podemos afirmar que a crescente produção contemporânea de documentários seja consequência do “boom da memória”, entretanto, é inquestionável a atração que uma significativa parte dos documentaristas tem pelo tema da memória. (2013, p. 12-13)

Apesar de não ser o intuito deste artigo propor a retomada de um debate sobre a memória, é importante refletir sobre a afirmação do documentário, em detrimento da ficção, como um gênero relacionado à memória, à produção de sentidos sobre a realidade e à revisitação a personagens e fatos históricos. Para Michel Marie (2008, p. 11) a hora do documentário finalmente teria chegado: "Gênero marginal que atravessa a história do cinema, sempre apareceu como vítima da discriminação ideológica, que favorecia a ficção". Segundo Fernão Ramos (2008), o documentário acabaria legitimando discursos ao trabalhar com documentos, pessoas reais e não atores, imagens de arquivo com trechos de reportagens televisivas, trazendo múltiplos olhares para os personagens, o que atrairia a atenção do público.

Já Vera Lúcia Follain de Figueiredo, nos artigos "Novos realismos, novos ilusionismos" (2010b) e "Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção?" (2010c), apesar de também apontar para uma popularização do gênero documental nas últimas décadas, refuta a ideia de que este estaria mais próximo da realidade do que as narrativas ficcionais, uma vez que ambos lançariam mão de artifícios na construção das narrativas. Ela lembra que, na ficção, o tensionamento da ideia de realismo já podia ser visto, de alguma forma, com o romance moderno, em que autores como Thomas Mann e Proust, entre outros, questionavam, por meio de comentários de seus narradores, o preceito épico da objetividade, chamando a atenção para a subjetividade da voz que narra (FIGUEIREDO, 2010a, p. 71).

A pesquisadora destaca também a observação de Adorno, para quem a própria pretensão de narrar a realidade já poderia ser considerada ideológica: contar, em qualquer gênero que seja, é imprimir ordem a acontecimentos e conferir sentido ao que por si só não tem sentido (FIGUEIREDO, 2010a, p. 71). Ela cita como exemplo os filmes de Eduardo Coutinho, que, ao exibir ao espectador os aparatos de filmagem, mostram que mesmo os documentários têm pontos de vista, enquadramentos, montagens, entre outros artifícios. O próprio diretor, como lembra Figueiredo (2010, p. 94), afirma que não se interessa pela "verdade em si", e, sim, pelo processo de fabulação. Para ele, se a pessoa souber contar uma história, ela se torna verdade (VALENTE, 2001).

Nesse sentido, Bill Nichols (2016, p. 47) explica que o documentário "não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos", apresentando

uma determinada visão de mundo. Afinal, em suas palavras, os documentaristas com seus filmes desejam “nos envolver nas questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos” (ibidem, p. 20). O autor ressalta que alguns cineastas vão reforçar a singularidade da obra a partir de sua lente de leitura do mundo: “vemos o mundo que compartilhamos como se [fosse] filtrado por uma percepção individual dele” (ibidem). De todo modo, o documentário se torna “um veículo de expressão” que direciona a atenção para o mundo vivido, do mesmo modo que fazem os cineastas que trabalham com ficção.

Entendendo, portanto, que o realismo, seja no documentário ou na ficção, não pretende, hoje, manifestar-se como uma reprodução fiel e imparcial da realidade, é possível indagar como o efeito de real se dá nos conteúdos audiovisuais contemporâneos para refletir sobre como acaba servindo de estratégia para o engajamento do espectador de crimes reais. Em um mundo com tecnologias cada vez mais avançadas, contraditoriamente, como lembra Figueiredo (2010, p. 80), esse realismo tem se afirmado pelo desvendamento das próprias mediações, pela valorização da espontaneidade do que seria precário, aparentemente desprovido de artifícios.

Dessa forma, estamos constantemente diante de narrações, e, embora os artifícios possam estar ocultos, eles estão sempre ali: “Nos reality-shows televisivos, o formato aberto, a duração do programa ao longo do dia, que se confunde com o tempo real, cronológico, leva o espectador a esquecer que há edição, seleção das imagens que vão ao ar” (FIGUEIREDO, 2010b, p. 80). A ficção confunde-se com a realidade, ela está em todo lugar, contaminando e sendo contaminada pelo real.

Além disso, como lembra Figueiredo, o realismo contemporâneo, no campo da arte, afirma-se também com o aumento de popularidade da narração em primeira pessoa, testemunhal, e com a proliferação de pontos de vista. A proximidade do narrador com o fato narrado e o lugar de onde ele fala tornam-se elementos essenciais para garantir a veracidade e até a autenticidade de algum conteúdo. No lugar das grandes narrativas, cresce o interesse pelas histórias comuns, pela vida privada, pelo subjetivo.

Assim, na impossibilidade de se atingir objetivamente o real partilhado, o real de cada indivíduo se impõe e abre espaço para uma infinidade de versões e testemunhos.

Nesse sentido, é válido refletirmos sobre como esse realismo testemunhal dialoga com o aumento de popularidade das narrativas *true crime*. Ao apresentar ao espectador as versões e pontos de vista sobre um crime real, esses conteúdos dialogam com a fascinação contemporânea por tentar imprimir uma ordem a esses fragmentos do real. O *true crime*, seja documental seja ficcional, pode apresentar versões do criminoso, da vítima, das testemunhas e dos investigadores – e, ao mesmo tempo em que se aproxima de uma linguagem mais crua e realista, utiliza-se também de recursos ficcionais, referenciando, muitas vezes, o gênero policial para contar as histórias – o que embaralha, definitivamente, as distinções marcadas entre o real e a ficção.

### **Na onda das séries *true crime*: o gênero policial e o efeito de realidade**

Apesar do *true crime* ser um assunto em pauta e ter se tornado uma fonte de *infotainment* (entretenimento com informação), ele não é, como já observamos, nenhuma novidade e vem despertando o interesse do público há tempos. No século XVIII, por exemplo, existiam os panfletos “*Execution broadsides*” (MOREIRA; BONAFÉ, 2022), que eram distribuídos e vendidos antes das execuções, contando sobre o crime, trazendo um perfil do acusado e, em muitos casos, inclusive com uma lição de moral para mostrar para a sociedade que não valia a pena cometer determinados delitos.

Essas execuções ocorriam em praças públicas, conforme explicado por Foucault (1989), pois, ao castigar os acusados em público, o rei mostrava seu poder e intimidava o povo. Contudo, ao mesmo tempo em que se assistia às execuções, novas ficções eram geradas e compartilhadas entre os indivíduos. Da mesma forma, na Paris do século XIX, como observou Vanessa Schwartz (2004), o necrotério poderia ser visto como “teatro do crime”, afinal, o povo, após saber de um crime pelos jornais, corria para o necrotério para acompanhar o caso em sua materialidade<sup>4</sup>.

Mais recentemente, entre as décadas de 1980 e 2000<sup>5</sup>, muitos programas de televisão sobre crimes reais tiveram altas audiências (MOREIRA; BONAFÉ, 2022).

---

4 Cabe ressaltar que o conto “O mistério de Marie Rogêt”, de Edgar Allan Poe, publicado em 1842, baseava-se em um crime real largamente noticiado pelos jornais.

5 Lembre-se, ainda, a título de exemplo, que, na década de 1960, é publicado o livro *A sangue frio*, de Truman Capote, obra do chamado novo jornalismo, que projetou a não ficção como gênero.

No Brasil, um deles foi o *Linha Direta* que ficou no ar de 1999 a 2007, na Rede Globo. O programa, que está previsto para retornar à programação da emissora<sup>6</sup>, mostrava casos sem solução ou cujos criminosos estavam foragidos da polícia, sempre mostrando as reconstituições dos casos. No fim do episódio, divulgavam um número de telefone para, caso o telespectador soubesse de alguma informação relevante, pudesse fazer uma denúncia anônima. Aparentemente, foram cerca de 400 criminosos identificados e presos (MOREIRA; BONAFÉ, 2022).

A partir dos anos 2000, cresce o número de filmes e séries sobre casos reais e, nos últimos anos, também temos a onda de podcasts de *true crime*, como exemplo: *Modus Operandi* (2020), *Assassinos em série* (2020), pelo Spotify, *Ficha criminal* (2019) do UOL, *Projeto Humanos: O caso Evandro* (2018), pelo Projeto Humanos e *Praia dos Ossos* (2020), da Rádio Novelo.

Quando se fala em narrativas serializadas, percebe-se que estas atendem a um conjunto de regras que permitem contar uma só história de forma sequencial – em episódios ou em capítulos –, tendo no gancho narrativo uma possível forma de prender o telespectador para a continuidade da trama. Elas são definidas pelo limite do arco dramático, que pode ser resolvido em uma temporada (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013) ou em um único episódio. Umberto Eco (1989) ressalta que os processos de serialização sempre estiveram presentes na tradição da produção artística e que, diante das produções massivas contemporâneas, é preciso estar atento a um tipo de obra que, à primeira vista, não se assemelha a qualquer outra coisa. As séries – ou seriados – são produtos feitos para durarem mais tempo que uma novela ou minissérie, sendo divididas em episódios e temporadas com intervalos de exibição.

Cada vez mais, em séries criminais, réus e vítimas ganham papéis equivalentes: a visibilidade, promovida por produções contemporâneas, da figura da vítima e do criminoso, em muitos casos colocando este como protagonista, faz com que se constituam como personagens centrais de uma história narrada em capítulos. Cabe, então, lembrar que,

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/o-que-esta-por-tras-da-volta-do-linha-direta-agora-com-pedro-bial>. Acesso em: 3 mar. 2023.

no século XIX, o protagonismo nas narrativas policiais era apanágio do show da razão do detetive. Mais tarde, no século XX, essa racionalidade pura do detetive passa a dar lugar às suas emoções e questionamentos de cunho ético e social.

Contemporaneamente, é comum perceber nas histórias sobre crimes, sejam elas baseadas em fatos reais sejam em ficções, a possibilidade de o detetive ser um mero coadjuvante do caso e o protagonismo ficar totalmente com o criminoso, que tem a chance de contar sua versão do caso e, mais que isso, aproximar o telespectador de seu ponto de vista ao mostrar sua história familiar muitas vezes marcada por sofrimento, agressão ou invisibilidade social.

A cultura da visibilidade acaba promovendo a espetacularização da vida cotidiana explorada no campo da narrativa ficcional: os criminosos ou supostos culpados pelo crime, em casos como *The Staircase*, tornam-se foco de uma extensa biografia em doses de jornalismo diário, pois os antecedentes do crime são transformados em espetáculo a ser conferido de perto, ganhando caráter de entretenimento.

Em cada episódio da série analisada, o telespectador descobre um pouco mais sobre a personagem já conhecida e vai desvendando o mistério pelos depoimentos de amigos e familiares que também são recorrentes na narrativa. Marcio Serelle (2022), a partir da série *A maldição da mansão Bly*, adaptada do livro *A outra volta do parafuso*, de Henry James, argumenta que a ficção seriada contemporânea teria acrescentado outras camadas à adaptação, que seria marcada não mais pela contração da trama, mas pela expansão do universo ficcional. No texto, Serelle argumenta que a ficção expandida democratiza a população ficcional, permitindo que mais personagens e subtramas sejam trabalhadas.

A tese defendida por Serelle pode ser também pensada em relação às séries de crimes reais, uma vez que abrem espaço para inúmeros pontos de vista e versões, aprofundando a investigação e dialogando de forma intensa, ainda que espetacularizada, com a chamada realidade. Nesse contexto, como ocorre em textos do gênero policial, o leitor ganha importância e vai em busca de vestígios, agindo como um detetive: ele vai adentrando as lacunas, desvendando as camadas e cria suas próprias versões sobre os crimes.

É possível, nesse sentido, fazer um paralelo com o que Carlo Ginzburg (1989) chama de paradigma indiciário, em que se parte de sinais, índices, aparentemente imperceptíveis, e por isso, geralmente negligenciados, para se descobrir a verdade. O autor apresenta três personagens, dois reais e um ficcional: o crítico de arte Giovanni Morelli que constrói uma teoria sobre autoria na pintura, desvendando falsificações a partir de indícios como detalhes da orelha, do nariz, pedaços não vistos pelos que avaliam a arte; Sigmund Freud, que propõe o seu modelo analítico baseado em “atos falhos”; e o detetive ficcional Sherlock Holmes, criado por Conan Doyle, que desvendava os crimes nas narrativas do romance policial a partir de pistas ignoradas, como guimbas de cigarro, pelos, pegadas na lama, cheiros, indícios que cruzados com outros signos levam à descoberta do todo.

Da decifração de sinais como pegadas, fios de cabelo etc. os detetives do romance policial de enigma relacionam esses índices com outras leituras de pistas, que podem ser obtidas por meio das reportagens dos jornais para chegar a uma verdade final, ressaltando que o fascínio gerado pelo crime está no mistério que o envolve, no desafio à lógica racional daquilo que se oculta. Apesar dos romances policiais atuais não contarem mais com a mente brilhante, sem erros, de detetives como Sherlock Holmes e Auguste Dupin, é comum em narrativas *true crime* que o público acompanhe o julgamento e a perícia, inclusive, episódios são dedicados a mostrar o ponto de vista de especialistas sobre pistas deixadas nas cenas, até as mais imperceptíveis aos olhos do indivíduo comum, o que faz determinadas descobertas reabrirem o caso e gerarem o *plot twist*.

O romance policial como gênero, portanto, tem sua origem na fronteira entre literatura e jornalismo. Publicados nos rodapés dos jornais, diversos folhetins traziam narrativas baseadas em casos reais já noticiados na imprensa, o que confundia ainda mais o leitor. No Brasil, por exemplo, o caso que ficou conhecido como *O Bilontra*, crônica policial que ganhou as páginas da revista de ano, exibida no teatro, com mesmo nome, contava com a narrativa de Arthur Azevedo e trazia o julgamento de Miguel José de Lima e Silva, que havia tomado três contos de réis do comendador Joaquim José de Oliveira em troca de um título falso de barão.

O fato de 1884 que ocorria no Rio de Janeiro teve sua estreia na revista de ano em 1886 e apresentava um final em que o personagem principal, chamado de Faustino, o bilontra, não chegava a ir a julgamento e prometia se regenerar. Dois meses após sua estreia, a peça, que já havia deslanchado perante o público, ganhou um final diferente com um novo ato: agora, o bilontra, além de se regenerar, faz-se absolver pelo Tribunal do Júri. De acordo com Fernando Antonio Mencarelli (1999) e Tatiana Siciliano (2011), o processo tornou-se motivo de riso na cidade a partir da estreia da peça e tudo leva a crer que o sucesso desta acabou influenciando o desfecho do processo, ajudando a absolver o réu. Para Siciliano (2011, p. 109), “a polêmica seria um ótimo ingrediente para o sucesso de uma peça” sobre um processo judicial noticiado nos jornais, o que “interferiu nos rumos do julgamento que tomou como inspiração”.

Esse episódio de *O Bilontra* já relacionava a discussão em torno de uma peça de teatro, um caso policial, as repercussões da opinião pública e as páginas de um periódico literário, mostrando a linha tênue entre jornalismo, literatura e as esferas do real e da ficção.

### **The Staircase: o true crime nos gêneros documental e ficcional**

O julgamento de Michael Peterson foi acompanhado e gravado por uma equipe de cinegrafistas franceses, o que deu origem à série documental, exibida em 2004 pelo canal francês Canal +. Contudo, após cinco episódios no ar, a série foi interrompida. A Netflix, então, em 2018, comprou os direitos e desenvolveu, com a mesma equipe e elenco, os últimos três episódios<sup>7</sup>. Contando com oito episódios de cerca de 45 minutos cada, a série traz o ponto de vista do acusado – iniciando, inclusive, com a reconstituição do fato narrada por ele.

Na Figura 1, temos fotos de arquivo que são usadas na série documental. A primeira, do casal em momento feliz e, ao lado, a escada manchada de sangue, o que revela a contradição da imagem de família feliz com a possibilidade de uma família em crise.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.nit.pt/cultura/nova-serie-viciante-da-netflix-um-crime-verdadeiro-imperdivel>. Acesso em: 3 mar. 2023.

É a partir desse suposto conflito entre o casal que a promotoria levanta a hipótese sobre o motivo do possível assassinato.



Figura 1: Álbum de família – foto de arquivo usada na série documental. Ao lado, a Escada – local do crime

Fonte: *Cosmopolitan* e *The Sun*. Disponível em: <https://www.cosmopolitan.com/uk/reports/a20963079/netflix-the-staircase-michael-kathleen-peterson-children-where-are-they-now/> e <https://www.thesun.co.uk/news/18487837/the-staircase-mystery-michael-peterson-wife-death/>

Acessos em: 8 nov. 2023.

Em 2022, a HBO lançou a série de ficção sobre o caso, e esta cita o documentário de diferentes modos – na reprodução fiel das imagens captadas pela equipe dos cinegrafistas franceses, na apresentação dos discursos e ações dos personagens e, inclusive, na incorporação do processo de feitura da série documental em seu enredo. O diretor da série documental é um personagem da série ficcional, adicionando mais uma camada na discussão sobre o caso e suas diferentes versões. Ao colocar em questão as relações estabelecidas entre a equipe do documentário e Michael Peterson, é a ficção que questiona o lugar de veracidade do documental – explicitando a existência de interesses, emoções e opiniões por trás da suposta imparcialidade da linguagem documental.

João Eduardo Silva de Araújo e Maria Carmen Jacob de Souza (2020) analisam como a série *The Wire* gera no espectador efeitos de realidade a partir de diversas estratégias, entre elas, por exemplo, a grande quantidade de personagens secundários e sem função dramática, o uso de apelidos e a apresentação de muitos pontos de vista. A partir disso, é possível pensar também os pilotos de *The Staircase*, entendendo que ambos trabalham,

de formas diferentes, o efeito de real, assim como se utilizam de estratégias narrativas para reforçar suas teses sobre o suposto crime.

A série documental se assemelha ao traçado de uma narrativa ficcional a partir do momento em que segue um roteiro elaborado nas nuances de suspense, principalmente no caso das temáticas policiais, posicionando – e não criando – o clímax da história em determinado ponto da narrativa e levando o telespectador a querer acompanhar o desenrolar da trama no próximo episódio. Acrescentam-se a isso os elementos sonoros, como música de suspense e a centralização de um protagonista, no caso de *The Staircase*, o escritor Michael Peterson. Mesmo que abra espaço para diferentes personagens, é em torno de uma mesma figura, o protagonista, que a história será contada. Em alguns momentos, há uma repetição de informação entre os episódios, para retomar temas ou detalhes necessários que sejam evidentes ao longo da trama.

Outro ponto é a edição, pois a série documental precisa ter recortes que interliguem cenas e cruzem a narrativa de forma original, sem perder o fio condutor. Sua edição se assemelha à de uma série ficcional, pois, mesmo ao interpor depoimentos, relatos de especialistas e reprodução de imagens de arquivo, mantém um ritmo intenso de informações que contribuem para a aceleração dos acontecimentos num movimento crescente.

Sabemos que a forma narrativa supõe uma linearidade que, a critério do roteiro, pode ser quebrada para enaltecer um fato ou experiência que deve ser apresentada como importante ao espectador. Na ficção, isso pode ocorrer como ferramenta de coesão, ou unidade lógica para o que está sendo proposto. No documentário não é diferente – um depoimento é inserido para reforçar uma contradição ou enaltecer uma linha de raciocínio, mantendo uma constância de fatos rumo ao clímax. A intriga, portanto, e a reviravolta constituem o fio narrativo, independente do gênero, a fim de manter o interesse de quem assiste:

É só na intriga que a ação tem um contorno, um limite [...] e, conseqüentemente uma extensão [...]. É certo que esta extensão só pode ser temporal: a reviravolta leva tempo. Mas é o tempo da obra, não o tempo dos acontecimentos do mundo [...]. As qualificações éticas vêm do real. O que depende da imitação ou da representação é a exigência lógica de coerência. (RICOEUR, 2010, p. 70-84)

Seguindo a lógica da coerência, é importante que cada episódio termine com um *plot twist*, ou seja, com um fato novo a ser relevado, que promova surpresa e cause curiosidade para que se acompanhe imediatamente seus desdobramentos no próximo episódio. Esse recurso, muito utilizado em séries, mantém aceso o interesse do espectador, condicionado à prática de *binge-watching* (SACCOMORI, 2016) – ou assistir a vários episódios interligados em sequência.

Em relação à construção dos pilotos, ao observar a estrutura de seus roteiros e outros elementos estéticos, é possível perceber que cada um deles assume pontos de vista diferentes, aproveitando-se das lacunas do caso de Michael Peterson. As versões do acusado e da promotoria se chocam, se contradizem e ocupam papéis diferentes dentro de cada um deles. Os dois produtos, então, apresentam versões sobre o caso, e não à toa a série ficcional abre com um diálogo bíblico entre Pilatos e Jesus (João 18:37) indagando o que seria, afinal, a verdade: “Eu nasci para isso. Eu vim ao mundo para isso: ‘testemunhar a verdade; e todos aqueles que estão do lado da verdade escutam a minha voz’, disse Jesus. E Pilatos respondeu: ‘Verdade? O que é isso?’”.

A série da HBO trabalha em diversas camadas a impossibilidade da verdade e coloca o espectador diante de versões da realidade. O personagem de Michael, por exemplo, é apresentado como um homem que mente: em uma cena, ele assiste na televisão a uma entrevista que deu e se irrita ao ser confrontado pela repórter sobre mentiras que havia contado em relação a um possível ferimento de guerra.

Se analisarmos a própria estrutura do roteiro, as reviravoltas mais importantes da história acontecem com base na revelação das mentiras de Michael. Na primeira metade do piloto, os personagens são apresentados, assim como as diversas possíveis versões sobre o crime. No entanto, em torno da metade do episódio, no primeiro grande ponto de virada, o espectador vê o escritor fazer uma ligação misteriosa ao telefone, o que indica que ele está escondendo alguma coisa – é nessa cena que podemos começar a entender o ponto de vista da série, que vê Peterson como culpado pelo crime – ou, ao menos, como um grande criador de histórias falsas.

Na virada do segundo para o terceiro ato, um momento tradicionalmente importante na estrutura das narrativas clássicas, Michael encontra seu escritório todo revirado pela

promotoria e pede ajuda para o irmão. Os dois observam atônitos alguns papéis, que, apesar de não terem seu conteúdo revelado ao espectador, evidenciam que o escritor tem segredos guardados que podem incriminá-lo. Peterson diz para o irmão que está ferrado com a nova descoberta da promotoria, assumindo, finalmente, alguma culpa.

A partir dessa cena, Michael aceita pagar um advogado e começa a trabalhar em discursos sobre a sua inocência. Assume, assim, a autoria de versões de si mesmo: o advogado manda ele levar uma Bíblia ao julgamento e, apesar de Michael dizer que preferiria levar o Alcorão, acaba cedendo, criando mais um personagem para si. Em um crescente de acusações, o episódio termina com a revelação ao espectador do conteúdo dos papéis achados no escritório, que são fotos de homens nus, representando o que a série acredita ser o maior segredo de Michael até então: seu interesse por homens, que poderia ter sido descoberto por Kathleen e gerado conflitos no casamento. Tem-se, então, a hipótese do episódio sobre o crime.

Outro exemplo de explicitação da versão adotada pela série ficcional é o uso da música “You always hurt the one you love” (você sempre machuca quem você ama) em momentos importantes da narrativa, sendo, inclusive, a música escolhida para encerrar o episódio. Como contraponto, o piloto da série documental termina com uma cena em que os peritos contratados pelo acusado concluem que os gritos de Kathleen não poderiam ser ouvidos da piscina, onde Peterson alegava que estava na hora da morte da esposa – o que poderia, então, comprovar sua inocência.

É importante ressaltar que o fato de ambas as séries assumirem pontos de vista sobre o crime não significa, necessariamente, que elas concordem plenamente com as versões do acusado ou da promotoria. A opção por uma linha narrativa é também uma estratégia para conduzir os acontecimentos e guiar o espectador pelo universo a ser retratado. O realismo das séries se dá, também, quando elas seguem essa linha – desde que, como fazem os pilotos de *The Staircase*, haja espaço para que as versões criadas sejam questionadas e refutadas pelos próprios personagens ou pelo espectador.

### Considerações finais

Após as análises dos episódios-piloto, percebe-se as diversas estratégias para gerar um efeito de real, seja por meio da construção de versões, da abertura para a dúvida, do uso de

imagens com estética jornalística e de reportagens reais. Além disso, não se pode deixar de mencionar que o fato de os *true crimes* serem conteúdos que têm como objetivo referenciar a realidade – afinal, são histórias de crimes *reais* – já abre espaço para que, automaticamente, um nível de realismo seja alcançado, não importando as estratégias adotadas.

Também é importante pontuar que, por mais que a ideia de verdade se veja abalada ao longo dos últimos séculos, há um compromisso ético desses conteúdos *true crime* com a veracidade, buscando-se construir versões o máximo possível próximas do que teria de fato ocorrido. O questionamento do conceito de verdade e a aceitação do ato de narrar como uma construção não significa que se pretenda, aqui, associar esses conteúdos a mentiras.

A diversificação de um acontecimento em vários “reais” deixa entrever o compromisso de cada artista com suas próprias versões, que podem ser contrapostas e discutidas sem que, no entanto, os artifícios sejam utilizados para enganar o espectador ou mascarar acontecimentos. Por outro lado, como observou Saer (2016), ainda que a intenção de veracidade seja sincera e os fatos narrados rigorosamente exatos – o que nem sempre é assim – segue existindo o obstáculo da autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido próprias a toda construção verbal.

O escritor argentino lembra ainda que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção, assim como a ficção não é uma reivindicação do falso:

Mas que ninguém se engane: as ficções não são escritas para evitar, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores exigidos pelo tratamento da “verdade”, mas justamente para evidenciar a complexidade da situação, natureza complexa cujo tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. (SAER, 2016, p. 113, tradução nossa)<sup>8</sup>

Dessa forma, pode-se abordar os *true crimes*, seja no gênero documental seja no ficcional, como conteúdos que permitem usar as lacunas da realidade como instrumentos para o engajamento dos espectadores, que acabam por construir, ao lado dos roteiristas, produtores e diretores, suas próprias verdades. Embora não deixem de tirar partido da

---

<sup>8</sup> Texto original: “Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la «verdad», sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento”.

atitude ingênua que consiste em pretender atingir uma verdade última, as versões *The Staircase* condensam questões relevantes a serem discutidas ao apresentarem narrativas que assumem seus pontos de vista e, ao mesmo tempo, trabalham com a impossibilidade de chegar ao real absoluto, abrindo espaço para diferentes personagens e discursos – narrativas que, lançando mão de vários artifícios, acabam por colocar o espectador diante do mesmo impasse que enfrenta no cotidiano, imerso na infinidade de versões dos fatos que o circundam.

### Referências

ARAÚJO, J. E. S.; SOUZA, M. C. J. A construção de mundos na ficção televisiva e a questão do realismo: o caso de *The Wire*. *Rumores*, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 126-148, 2020.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. Novos realismos, novos ilusionismos. In: FIGUEIREDO, V. L. F. de. (Org.). *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed PUC-Rio: 7Letras, 2010a. p. 67.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-Rio: 7Letras, 2010b.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção? In: FIGUEIREDO, V. L. F. de. (Org.). *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed PUC-Rio: 7Letras, 2010c. p. 83.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. *Ficção equilibrista: narrativa, cotidiano e política*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2020.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1989.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MARIE, M. Prefácio. In: RAMOS, F. P. (Org.). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008. p. 11.

MENCARELLI, F. A. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Unicamp, 1999.

- MOREIRA, C.; BONAFÉ, M. *Modus Operandi: guia de true crime*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2022.
- MUNGIOLI, M. C. P.; PELEGRINI, C. Narrativas complexas na ficção televisiva. *Contracampo*, Niterói, v. 26, n. 1, p. 21-37, 2013.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papyrus, 2016.
- RAMOS, F. P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.
- REIMÃO, S. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 1 v.
- SACCOMORI, C. *Práticas de binge-watching na era digital: novas experiências de consumo de seriados em maratonas no Netflix*. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- SAER, J. J. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Rayo Verde, 2016.
- SCHWARTZ, V. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 411.
- SERELLE, M. Mansão Bly ou a adaptação como ficção expandida. ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 31., Imperatriz, 2022. *Anais [...]*. Campinas: Galoá, 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3SznzIto>. Acesso em: 31 out. 2023.
- SICILIANO, T. *“O Rio que passa” por Arthur Azevedo: cotidiano e vida urbana na Capital Federal da alvorada do século XX*. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- TOMAIM, C. S. *O documentário e sua “intencionalidade histórica”*. *Doc On-line*, [S.l.], n. 15, p. 11-31, 2013.
- VALENTE, A. Eduardo Coutinho fala de seu trabalho. *Aruanda*, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/47ekA5L>. Acesso em: 12 dez. 2022.

submetido em: 2 ago. 2023 | aprovado em: 14 out. 2023