

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
RÁDIO, TV E INTERNET

Renata Iraola Camara

O protagonismo feminino nas séries de suspense policial da *Netflix*:

Subversão ou reafirmação dos padrões patriarcais na sociedade?

Juiz de Fora
2022
Renata Iraola Camara

**O protagonismo feminino nas séries de suspense policial da *Netflix*:
Subversão ou reafirmação dos padrões patriarcais na sociedade?**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao curso de Rádio, TV e Internet da
Universidade Federal de Juiz de Fora como
requisito parcial para obtenção do grau de
bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Nilson Alvarenga

Juiz de Fora

2022

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Camara, Renata Iraola.

O protagonismo feminino nas séries de suspense policial da
Netflix : Subversão ou reafirmação dos padrões patriarcais na
sociedade? / Renata Iraola Camara. -- 2022.

52 f.

Orientador: Nilson Alvarenga

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade
Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social,
2022.

1. Representação feminina. 2. Análise fílmica. 3. Bom dia, Verônica. 4. O Homem das Castanhas. I. Alvarenga, Nilson , orient.
II. Título.

Renata Iraola Camara

O protagonismo feminino nas séries de suspense policial da *Netflix*:

Subversão ou reafirmação dos padrões patriarcais na sociedade?

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao curso de Rádio, TV e Internet da
Universidade Federal de Juiz de Fora como
requisito parcial para obtenção do grau de
bacharel.

Aprovada em (dia) de (mês) de (ano)

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Nilson Alvarenga - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Erika Savernini
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Janaina Nunes
Universidade Federal de Juiz de Fora

AGRADECIMENTOS

Sempre ouvi dizer que existem dois tipos de família: a que nascemos e a que escolhemos ter. Eu tenho sorte o suficiente para ter o melhor das duas. Agradeço à minha mãe, Charo, pelo amor incondicional e constante apoio e incentivo. À minhas irmãs, Alejandra e Fernanda, que me conhecem melhor do que ninguém e mesmo assim ainda me amam. À minha sobrinha, Luana, que me ensina a ser uma pessoa melhor. E também ao meu padrasto, Marcio, que sempre se dispôs a ouvir meus questionamentos filosóficos e acadêmicos. Igualmente, estendo meus agradecimentos a Suzana, Marcelo e Julia, por me mostrarem um outro significado de família.

Aos professores, funcionários e servidores da Universidade Federal de Juiz de Fora, que me guiaram nessa caminhada, em especial Cláudia Thomé, Bárbara Duque e Flávio Lins, pela oportunidade e confiança nos projetos de pesquisa, extensão e monitoria. Agradeço também aos ensinamentos dos meus professores do ensino médio, em especial Christiane Senra, por ser a primeira a me mostrar a análise dos filmes através de um olhar crítico e filosófico, sem nunca se esquecer do pensar social.

Agradeço ainda ao meu orientador, Nilson Alvarenga, que mesmo com os desafios, me motivou a seguir adiante com esta pesquisa. Por fim, agradeço a todos os amigos que estiveram ao meu lado durante os anos da faculdade. Vocês tornaram tudo melhor.

RESUMO

A proposta deste trabalho é analisar como as séries “Bom dia, Verônica” (2020) e “O Homem das Castanhas” (2021), produzidas e disponibilizadas no catálogo da Netflix, conduzem a percepção de seu espectador em relação às protagonistas das séries através da linguagem audiovisual. A metodologia do estudo se concentra na análise da forma fílmica desenvolvida por Bordwell e Thompson (2013) a fim de observar dois principais aspectos: a mise-en-scène e a cinematografia. O objetivo central da pesquisa é desenvolver um estudo que compreenda as características de estética e de gênero da representação feminina presente nesses dois dramas criminais produzidos pela Netflix.

Palavras-chave: Representação feminina. Análise fílmica. Bom dia, Verônica. O Homem das Castanhas.

RESUMEN

La propuesta de este trabajo es analizar como las series "Buenos días, Verônica" (2020) y "El caso Hartung" (2021), producidas y disponibles en el catálogo de Netflix, llevan la percepción de su espectador en relación a los protagonistas de las series por medio del lenguaje audiovisual. La metodología del estudio se concentra en el análisis de la forma fílmica desarrollada por Bordwell y Thompson (2013) con el propósito de observar dos principales aspectos: la puesta en escena y la cinematografía. El objetivo central de la investigación es desarrollar un estudio que comprenda las características de estética y de género de la

representación femenina presente en los dos dramas criminales producidos por Netflix.

Palabras clave: Representación femenina. Análisis fílmico. Buenos días, Verônica. El caso Hartung.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Enquadrando Verônica	32	Figura	
2 – A variação da São Paulo de “Bom dia, Verônica”	33	Figura 3 –	
Jogo de foco e profundidade em “O Homem das Castanhas”	37		
Figura 4 Figura 5 Figura 6 Figura 7 Figura 8 Verônica	43		
Figura 9 Figura 10	–		
Figura 11 Figura 12 Figura 13 Figura 14 Figura Verônica como investigadora			
15	4	
–	3 –		
Passado e presente em “O Homem das		Lar, família e maternidade para	
Castanhas”	37 –	Thulin	44 –
Carvana recusa as evidências de		Thulin como	
Verônica	3	investigadora	
9 –	44 –	
Nylander nega a carta de referência de		O estado mental de Verônica	
Thulin	39 –	4
Verônica confronta		6 –	
Carvana		O conflito interno de Thulin	
.....	41 –	
Thulin contradiz		47 –	
Nylander		Mulheres sentimentais?	
.....	41 –	
Lar, família e maternidade para		48

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A MULHER NA FICÇÃO SERIADA	13
2.1 REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA TV	13
2.2	
QUESTÕES DE GÊNERO NO GÊNERO POLICIAL	18

	DRAMA CRIMINAL	23
3.1	OS PRINCÍPIOS NARRATIVOS DAS SÉRIES POLICIAIS	23
3.2	SOBRE O NOIR NÓRDICO E O NEOPOLICIAL	25
4	INVESTIGADORAS NO STREAMING	29
4.1	38 PRIVADO E
4.1.2 4.2	PROFISSIONAL	
4.2.1 4.2.2	43 MULHERES
	MOVIDAS PELA	
	EMOÇÃO?	
	46	
5		
6	CONCLUSÃO	
BOM DIA,		
VERÔNICA		
.....	29 O HOMEM DAS	50
CASTANHAS		
.....	34 PODER E	
AUTORIDADE	REFERÊNCIAS	
	51

1 INTRODUÇÃO

A proposta e interesse em produzir este trabalho surgiu inicialmente de dois gostos convergentes: os dramas criminais e a produção audiovisual. Como poderá ser visto ao longo da pesquisa, a convenção do gênero policial é tida majoritariamente como um gênero da esfera masculina. Entretanto, um fenômeno que implodiu há décadas no meio literário, parece estar traçando o mesmo caminho no meio audiovisual e se tornando cada vez mais difícil de ignorar quando ligamos nossas *smart TV 's* com serviços conectados à rede de *streaming*¹, isto é: as produções de suspense investigativo lideradas por mulheres.

Mesmo que, de algum modo, a colocação possa vir a soar banal, a realidade é que não faz tanto tempo assim desde que o *streaming* se tornou uma tecnologia acessível para o público e, além disso, este ano recém se completa uma década desde que a Netflix, principal plataforma

de *streaming* por assinatura da atualidade², lançou sua primeira série original. De acordo com a própria definição utilizada pela empresa, são considerados conteúdos “originais Netflix”³, produções inteiramente novas ou adquiridas através de direitos de exclusividade que garantem sua transmissão na plataforma à um nível mundial.

Assim, embora os últimos 10 anos possam parecer apenas um pequeno recorte do nosso tecido social sob uma perspectiva histórica, eles na verdade representam uma série de mudanças acopladas à pós-modernidade que, eventualmente, não se limitam apenas às mudanças causadas pelos avanços digitais e tecnológicos, como também aos desdobramentos e prováveis consequências que iremos aderir disso. Acoplado a esse fator, temos ainda as produções dos estudos culturais que nos norteiam acerca da representação feminina nas mídias, uma vez que as mesmas apresentam um constante diálogo de retroalimentação.

Esta pesquisa surge, portanto, da necessidade de refletir a forma como estes novos conteúdos audiovisuais, que passaram a ser produzidos e comercializados em uma escala transnacional sem precedentes, trabalham a representação feminina em séries que podem ser distribuídas instantaneamente em um alcance de público global. Se, estruturalmente, a representação feminina está acoplada à movimentos socioculturais de determinado período e espaço, então como estão sendo retratadas as personagens que protagonizam as atuais séries

¹Tecnologia capaz de transmitir dados através da internet sem a necessidade de baixar o conteúdo em um dispositivo. Os arquivos que são transmitidos com mais frequência envolvem imagem e áudio, como vídeos e músicas.

²Mais de 160 milhões de assinantes em mais de 190 países, segundo site de pesquisa oficial da Netflix. Disponível em: <<https://research.netflix.com/research-area/machine-learning>>.

³Disponível em:

<<https://www.looper.com/494074/the-major-show-everyone-forgets-was-netflixs-first-original-series/>>.

consumidas ao redor do mundo? E, além disso, o que significa assumir a liderança de um gênero como o policial?

Portanto, a pesquisa pretende desenvolver um estudo da linguagem audiovisual que compreenda as características da representação de personagens femininas nos papéis principais de duas séries criminais disponíveis atualmente no serviço de *streaming*, teorizando sua relação com elementos estéticos e de gênero. As duas séries do gênero policial selecionadas se encontram na categoria “originais Netflix” e partem do princípio de serem protagonizadas por investigadoras mulheres. A seleção de ambas as séries foi priorizada pela data de estréia, sendo a série dinamarquesa “O Homem das Castanhas” (2021) a mais atual a cumprir os requisitos dentre as opções oferecidas pela plataforma no momento da estruturação desta pesquisa, e a série “Bom dia, Verônica” (2020-2022), a única série nacional a se adequar às condições.

Apesar de “Bom-dia, Verônica” ter estreado uma segunda temporada recentemente, o enfoque desta pesquisa se restringe às cenas da primeira temporada. Nela, uma escritora da polícia

civil de São Paulo, Verônica Torres (Tainá Müller), passa a conduzir uma investigação particular depois de presenciar o suicídio de uma vítima de assédio sexual na delegacia em que trabalha. Verônica também se dispõe a ajudar publicamente outras vítimas de agressão e assédio, e é assim que Janete Cruz (Camila Morgado), uma mulher que sofre terríveis abusos do marido, o policial militar Cláudio Brandão (Eduardo Moscovis), entra em sua vida. Ao trabalhar no caso, porém, Verônica acaba descobrindo um esquema de corrupção na própria delegacia e colocando sua própria vida em risco.

Já em “O Homem das Castanhas”, a série acompanha a investigadora Naia Thulin (Danica Curcic), que pretende trocar de departamento na polícia e se mudar para a Noruega. Thulin é mãe solo e deseja poder conseguir ter mais tempo para atender as necessidades da filha, Le. Entretanto, antes que consiga sua carta de referência, um último caso surge, e ela logo percebe que o crime não se trata de um incidente isolado, mas sim de um assassino em série que está matando mulheres e deixando bonecos feitos de castanhas no local do crime.

O desenvolvimento deste trabalho para a conclusão do curso de Rádio, TV e Internet se apresenta como uma potência para discernir a complexidade das mulheres como personagens centrais e detetives principais em dramas investigativos contemporâneos. O aprofundamento do tema se preocupa em abordar temáticas fundamentais para a sociedade moderna e permite, também, a continuidade desse diálogo entre pesquisadores e profissionais da área.

12

Para além disso, o estudo se apresenta como um desafio enquanto profissionais de Rádio, TV e Internet e não somente nos convida a refletir acerca das mudanças na forma de produção do campo comunicacional como também pretende entender as medidas tomadas no presente que podem nos ajudar a ter um melhor vislumbre dessas produções em um futuro próximo. Na prática, o curso se caracteriza por evocar as possibilidades de exploração no campo da comunicação no que diz respeito às produções midiáticas e também audiovisuais, e isso nos direciona para a construção de um pensamento crítico sobre o campo e como ele atua em suporte do nosso fazer e pensar comunicacional.

Esta dissertação está dividida da seguinte maneira: no segundo capítulo, será apresentada uma contextualização histórica dos estudos culturais acerca da representação feminina nas séries de TV que seguem a narrativa clássica, e logo em seguida, esse conceito deverá ser abordado dentro das especificidades do gênero policial. No terceiro capítulo, serão apresentadas as questões teóricas intrínsecas à produção da narrativa de suspense criminal, assim como o desdobramento do gênero em novos subgêneros nos países da Península Escandinava e na América Latina. O quarto capítulo apresentará as resenhas de ambas as séries, assim como uma visão geral do seu estilo fílmico antes de começar a análise das cenas individuais propriamente ditas.

A categorização para a seleção das cenas se deu através da estruturação proposta por Sims (2010), que visa analisar os componentes das narrativas que apresentam detetives mulheres em ficções criminais contemporâneas. Além disso, por se tratar de um estudo da linguagem audiovisual, a pesquisa irá seguir o conceito de forma fílmica estabelecido por Bordwell e Thompson (2013), priorizando os elementos da *mise-en-scène* e da cinematografia. Por fim, no quinto capítulo, estão as considerações finais.

13

2 A MULHER NA FICÇÃO SERIADA

Este capítulo será dividido em duas partes: na primeira, será traçado um percurso acerca dos estudos culturais das representações femininas nas séries televisivas dos Estados Unidos (E.U.A). Este tópico deverá apresentar o panorama histórico geral de como os pesquisadores vêm estudando o tema nas últimas décadas e como as mudanças sociais, sobretudo as ondas do feminismo, influenciam nessa representação. Na segunda etapa deste capítulo, esse conceito deverá ser abordado dentro das especificidades do gênero policial.

2.1 REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA TV

No contexto pós-guerra da década de 1950, as séries de televisão estadunidenses retratavam majoritariamente a vida familiar da população branca, suburbana e de classe média (MORIN, 2018). Nesse sentido, a representação feminina estava restrita à séries de *sitcoms*⁴ que costumeiramente abordavam a narrativa das mulheres em conjunção aos problemas da família ou da idealização do amor romântico. Em uma perspectiva histórica, portanto, esta imagem era condizente com a estruturação social de uma nação que buscava exaltar a “felicidade da propriedade privada, da arquitetura doméstica e da economia capitalista e seu eventual consumismo” (MORIN, 2018, p. 252, tradução nossa).

Contudo, o surgimento da segunda onda do feminismo nos Estados Unidos durante os anos 1960 levantou pautas que ramificaram essa estruturação e teve seu desdobramento mais amplamente visível na vida da população a partir da década seguinte. Ao longo dos anos 1970, portanto, os enredos das séries de TV passaram por um notório processo de resignificação midiática dos valores até então associados ao papel da mulher na sociedade. Segundo Dow (2005), a representação feminina apresentada pela tradição da televisão estadunidense no precedente da segunda onda, renegava as mulheres à papéis principais cujos núcleos sempre giravam em torno de definições estereotipadas de relacionamentos familiares e/ou carreiras e preocupações consideradas femininas.

No entanto o lançamento do seriado “*The Mary Tyler Moore Show*” (1970),

protagonizado pela personagem Mary Richards, definiu a fórmula de um novo tipo de personagem pensada para a televisão e expandiu o debate acerca da representação feminina na academia estadunidense (BATHRICK, 1984; RABINOVITZ, 1989; DOW, 1990). Essa nova forma de representar a mulher na ficção seriada visibilizava determinados elementos do

⁴ Comédias de situação; subgênero da comédia.

14

movimento feminista liberal e conseqüentemente estava associado às mudanças sociais decorridas da segunda onda, isto é: a necessidade das mulheres terem um emprego, igualdade salarial e acesso ao ensino superior. Da mesma forma, essa representação também abria espaço para a crítica ao casamento tradicional, à maternidade e o enfraquecimento do duplo-padrão sexual sob o qual os homens, mas não as mulheres, podem ser sexualmente ativos fora do casamento.

Tal estilo de representação é o que Dow (1996) chamou de “estilo de vida feminista” para a TV, no qual a autora estabelece que a única conexão da personagem com as mudanças operadas pelo movimento liberal é a indicada pela maneira pela qual ela escolhe viver sua vida, e não pela forma que ela pensa ou pela presença de qualquer tipo de conteúdo feminista explícito na narrativa do seriado.

Por exemplo, apesar da independência de Mary Richards como uma mulher trabalhadora solteira, seu papel na narrativa de *Mary Tyler Moore* foi alternadamente maternal e filial: ela resolveu os problemas de outros personagens e os nutriu como se fossem sua família no trabalho, e ela recebeu orientação e proteção da figura paterna da *sitcom*, Lou Grant, seu chefe na redação. Assim, *Mary Tyler Moore* tirou sua personagem central de um ambiente familiar tradicional apenas para recriar uma dinâmica familiar no local de trabalho, alterando as circunstâncias de uma personagem feminina para adaptar-se aos tempos de mudança, mas mantendo as funções tradicionais das mulheres donas de casa de *sitcoms* nacionais anteriores (DOW, 2005, p. 380-381, tradução nossa).

Esse estilo, assim como a personagem de Mary Richards e a persona feminista da “nova mulher” (OUIDA, 1894, p. 61) que viria a ser associada a ela, influenciou amplamente na construção das demais personagens femininas que viriam a protagonizar outras séries de *sitcoms* nesse mesmo período⁵. Entretanto, é importante salientar que a criação dessa nova persona também foi parte de uma virada geral em direção a uma programação socialmente mais relevante que a Columbia Broadcasting System (CBS) estava almejando alcançar.

No quesito econômico, a adesão da mulher de forma mais relevante na esfera pública também a tornava um novo e inexplorado alvo mercadológico. Smythe (1977) propõe que o público não deve ser visto apenas como o receptor/consumidor de um pacote de ideologias, mas sim como a própria mercadoria que é vendida aos anunciantes. Nesse sentido, Rabinovitz (1989) afirma que as articulações da televisão estadunidense em relação ao feminismo só podem ser

inteiramente compreendidas quando relacionadas ao viés mercadológico, no qual a luta das mulheres pela ascensão na esfera pública as coloca como novas “consumidoras de audiência para os anunciantes da televisão”. (RABINOVITZ, 1989, p.7).

⁵ Como Rhoda (1974-1978), Phyllis (1975-1977) e *One Day at a Time* (1975-1984).

15

Além disso, a partir de meados da década de 1970, começaram a surgir séries que refletiam a influência feminista em outro grande gênero da ficção: o drama. Nessa esfera, ao contrário da atmosfera holística dos anos 1950, as mulheres tomavam cargos de papéis tradicionalmente associados ao masculino e passavam a atuar como policiais, detetives e super-heroínas. Essa inserção de protagonistas femininas em um gênero televisivo majoritariamente codificado como masculino indicava a preferência da televisão em dar continuidade aos discursos do feminismo liberal, destacando questões relacionadas ao progresso do movimento, como o acesso das mulheres a oportunidades da esfera pública.

Em meados da década de 1970, quando todos esses dramas surgiram, foi uma época em que os ideais feministas liberais eram uma presença poderosa na cultura americana, como a campanha pela ratificação da Emenda da Igualdade de Direitos (ERA), que estava em pleno andamento (DOW, 2005, p. 382, tradução nossa).

Contudo, a chegada de heroínas de ação no convencional meio televisivo fomentou um debate na academia acerca da reapropriação dos corpos das mulheres e a forma como os mesmos são apresentados através da sexualização do feminino. *Charlie's Angels* (1976-1981), por exemplo, um dos mais bem-sucedidos programas a estreiar nesse período (e que também viria a se tornar uma franquia de sucesso em suas adaptações para o cinema nos anos 2000), teve críticas divergentes na academia estadunidense (DOUGLAS, 1994; INNESS, 1999; WOMACK, 2003). Ao mesmo tempo que seu enredo ressalta a competência feminina, a solidariedade entre as mulheres e a independência de suas protagonistas, seu ativismo foi "dispensado pelas feministas da época como simplesmente uma desculpa para apresentar mulheres bonitas, sensuais e seminuas em situações perigosas" (DOW, 2005, p.383, tradução nossa).

Nesse sentido, é possível notar que em um primeiro momento, a introdução de protagonistas femininas em cargos que até então eram somente associados a papéis masculinos pela mídia, parecia ter seus princípios completamente alinhados aos interesses da luta libertária das mulheres. Entretanto, a maneira pela qual a retratação do corpo feminino é apresentada ao ocupar esses espaços determina uma linha clara que se afasta dos valores progressistas e se aproxima facilmente de um fator retrógrado e até mesmo antifeminista.

Já na década de 1980, a persona da “nova mulher” que majoritariamente protagonizava

as comédias de situação da TV estadunidense entra em declínio pelo que Dow (2005) relaciona à diminuição da visibilidade pública do ativismo feminista, a decadência do ERA falhou e a virada da política dos Estados Unidos à um rumo conservador. Contudo, no mesmo período, é possível detectar a ascensão de um novo arquétipo que assumia o protagonismo das

16

séries de comédia de situação, e o qual Lotz (2001) viria a denominar como sendo a persona da “nova mulher”. Estas personagens seriam mulheres casadas, com filhos e carreiras profissionais bem-sucedidas, capazes de combinar ambas as esferas da vida pública e privada sem aparente esforço, já que as narrativas dessas séries quase nunca abordavam conflitos entre o trabalho e a família. Logo, o aparecimento dessas personagens também coincidiu com o advento do termo “pós-feminismo” nos estudos de representação (FALUDI, 1991; MODLESKI, 1991; DOW, 1996).

Esse termo, que ainda tem sua colocação estudada na contemporaneidade, viria a estar associado aos estudos de representação em que as colocações das personagens na narrativa partiriam do pressuposto de que o movimento feminista teria acabado, uma vez que seu objetivo principal, isto é: a integração da mulher à vida pública, teria sido supostamente alcançado. Além disso, a suposição de que o movimento libertário teria acabado e por isso as mulheres deveriam lidar com as “consequências” do seu advento, também estavam presentes nas temáticas dos dramas seriados dos anos 1980.

Hill Street Blues (1981-1987), *LA Law* (1986-1994) e *St. Elsewhere* (1982-1988), por exemplo, acompanhavam diferentes grupos de personagens em seu ambiente de trabalho e apresentavam mulheres na casa dos trinta em poderosos papéis profissionais que muitas vezes eram codificadas como feministas através do seu foco na carreira, *status* de solteira e ocupação tradicionalmente masculina. Ainda assim, essas mulheres eram muitas vezes retratadas como personagens que tinham problemas para serem levadas a sério em seus empregos, estavam insatisfeitas com algum aspecto da vida pessoal ou tinham o desejo de serem mães, reforçando o “conflito pós-feminista entre carreirismo, saúde e felicidade pessoal” (DOW, 1996, p. 98).

Assim sendo, é possível perceber porque o termo pós-feminismo não caiu realmente em desuso nos estudos de representação contemporânea, uma vez que as “consequências” das questões femininas, todavia parecem afetar as tramas e subtramas das personagens femininas que permeiam os diferentes gêneros de séries atuais. Contudo, Lotz (2001) identifica que as representações femininas encontradas na ficção seriada entre o final da década de 1990 e início dos anos 2000 são modelos do pós-feminismo que apresentam limitações em termos de avanço dos objetivos feministas, mas enfatiza que “negar o alcance dessas personagens e do discursos é também negar os ganhos que elas representam” (LOTZ, 2001, p. 114).

Outros autores relacionam esse contexto com o avanço da mentalidade neoliberal, no

qual a valorização de si mesma favorece uma busca individual por realização e enfatiza o consumo como locus para o exercício da liberdade e do “empoderamento” (McROBBIE,

17

2006; MESSA, 2008; LEAL, 2015). Castellano e Meimaridis (2017), por sua vez, afirmam que atualmente existe uma nova onda de debate sobre o feminismo na esfera midiática e que ela é convergente com o alargamento do espectro das representações femininas nas séries. Segundo as autoras, os anos 2010 foram marcados pelo avanço na representação étnica e racial, no qual se tornou mais perceptível a presença de protagonistas negras, latinas e asiáticas em séries como *Cristela* (2014-2015), *Empire* (2015-2020) e *Fresh Off The Boat* (2014-2020).

Tais produções marcam um momento em que questões complexas, tais como a representação da mulher latina, sempre muito problemática na indústria do cinema e da TV dos Estados Unidos, aparecem a partir de uma abordagem menos estereotípica, embora não livre de problemas. A sexualidade também aparece de forma mais complexa, com personagens bissexuais, como em *The O.C* (FOX, 2003-2007) e *Glee* (FOX, 2009-2015), homossexuais em *The L Word* (Showtime, 2004-2009) e até intencionalmente virgens, em *Jane The Virgin* (CW, 2014-2019).

A presença de personagens femininas transexuais, interpretadas por atrizes transgênero, como em *Sense8* (Netflix, 2015-2018) e *Orange is the New Black* (Netflix, 2013-2019) também é um dado novo. Essas questões, embora estejam longe de significar uma verdadeira diversidade nas representações televisivas, vão ao encontro de demandas tornadas visíveis a partir da interseção do feminismo com pautas como diversidade racial, social, sexual, colocadas pelos estudos

pós-coloniais, pela Teoria Queer (e demais linhas de pensamento sobre a heteronormatividade) e por pesquisadoras negras que questionam o sujeito único do feminismo da segunda onda, representado pela mulher branca de classe média (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2017, p. 6-7).

Entretanto, as autoras também defendem que a construção de personagens masculinos com características do arquétipo do anti-herói, como os protagonistas das séries *Dexter* (2006-2013), *Mad Men* (2007-2015) e *Breaking Bad* (2008-2013), ganharam destaque nas narrativas seriadas lançadas durante as primeiras décadas dos anos 2000, e afirmam que a presença desse tipo de personagem influenciou na criação de uma maior diversidade nas representações femininas contemporâneas. Nesse sentido, as pesquisadoras afirmam que um dos pontos da complexificação das personagens femininas nas séries atuais aparece tanto na adoção de um ethos masculinizado, quanto na reiteração de antigos estereótipos. Logo, consideram um avanço a existência da representação de mulheres que não precisam desempenhar papéis sociais típicos, mas também evidenciam que sua liberação dos estereótipos de gênero “não deve se dar a partir da aproximação pura e simples com a esfera da masculinidade, como se residisse apenas nesse locus toda possibilidade de emergência de mulheres fortes” (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2017, p. 19).

Portanto, é possível notar que a história da ficção seriada no expoente da televisão estadunidense é marcada por um impasse constante da representação da mulher. Se por um lado o movimento feminista esteve associado à conquista de mostrar novas formas de

representar a mulher nas mídias, sobretudo em relação à sua liberdade sexual, conjugal e financeira, por outro, vimos que a constância positiva dessa representação no meio televisivo apenas é alcançada quando o movimento assume tons de popularidade em determinado espaço e em determinado período, tornando-se assim um meio para alcançar as especificidades almejadas pelo público.

Além disso, estamos divididos entre as noções pré-estabelecidas do que se tornou o abrangente termo do “pós-feminismo” e as possibilidades de ousar experimentar novas terminologias mais específicas para abranger o que pode vir a se tornar uma representação enfim mais inclusiva e diversificada, sobretudo nas plataformas que oferecem outras maneiras de criar e consumir conteúdos em produções sob demanda⁶. Como vimos, cada década parece se apropriar das pautas mais relevantes para o momento em que a luta feminista se encontra, enfocando como uma de suas principais características, talvez, a constante necessidade de reavaliar e progredir com o movimento. No contexto das possibilidades transnacionais atuais, portanto, essas mudanças evidenciam um recente aumento de representatividades culturais, étnicas e raciais, no qual continuar a estudar essas representações se torna importante para melhorá-las.

2.2 QUESTÕES DE GÊNERO NO GÊNERO POLICIAL

Investigadoras mulheres têm aparecido na literatura desde meados do século XIX. No entanto, a personagem feminina como detetive principal que soluciona o mistério e conduz todo o fio da narrativa é uma “empolgante recém-chegada ao mercado há muito dominada pelos homens” (MIZEJEWSKI, 2004, p.10, tradução nossa). Foi somente a partir de meados da década de 1970, que houve um aumento significativo tanto no número de mulheres publicando livros de ficção criminal, quanto na quantidade de protagonistas investigadoras presentes nessas histórias. “Haviam treze investigadoras ficcionais que protagonizavam os romances criminais no final dos anos 70, e em meados dos anos 1990, esse número subiu para mais de 360” (HORSLEY, 2005, p. 243).

No final da década de 1990, a personagem da detetive mulher tornou-se uma mercadoria com uma base de fãs famintos, ansiosos pelo próximo livro de Patricia Cornwell e a próxima parte da série *Alphabet* de Sue Grafton. Nesse tempo, livrarias

⁶ Sistema de visualização personalizada de conteúdos audiovisuais que permite ao espectador ver um filme ou um programa no momento que desejar. Pode ser visto diretamente na TV se tiver ligação à Internet por *streaming* ou descarregado num computador, disco rígido, gravador de disco digital ou reproduzidor portátil para ver a cópia armazenada. Contém as funções básicas de vídeo, como a opção de parar o programa e retomá-lo quando se quiser, levá-lo para a frente ou para trás e deixá-lo em câmara lenta ou em pausa.

tinham mais de uma centena de séries de crimes com heroínas que foram detetives particulares, policiais, xerifes, peritos forenses ou agentes federais. No verão de 2003, as mulheres eram membros regulares em equipes de investigação em nove séries da rede de televisão a cabo, incluindo a série que foi classificada pelo sistema Nielsen de medição de audiência como o maior sucesso do ano: *CSI: Crime Scene Investigation* (MIZEJEWSKI, 2004, p. 9, tradução nossa).

As ideias culturais soldadas aos livros, filmes e programas de televisão no gênero policial não só moldam nossas suposições do processo de investigação, como também acrescentam valores de sentido aos profissionais que atuam nesse campo. Da mesma maneira, nosso imaginário geral é marcado pelas características dos corpos que costumeiramente ocupam esses espaços e pela maneira como “eles estão vestidos, como entram na delegacia de polícia ou como terminam no necrotério em sapatos muito específicos – talvez, em saltos” (MIZEJEWSKI, 2004, p. 10, tradução nossa).

Na tradição televisiva, portanto, a ficção criminal se instaurou como um gênero de popularidade e prestígio que tem perdurado ao longo do tempo desde a estreia da série policial *Dragnet*, em 1951, previamente lançada como radionovela pela NBC Radio em junho de 1949 (ARNTFIELD, 2011). Contudo, assim como na literatura, as séries policiais de TV também foram majoritariamente protagonizadas por personagens masculinos até o lançamento de séries como *Get Christie Love!* (1974–1975), *Police Woman* (1974–1978) e *Charlie's Angels* (1976–1981), em meados dos anos 1970. Assim, mesmo que a representação dessas personagens fosse considerada feminista na medida em que ocupavam cargos de trabalho na esfera pública e se aproximam de elementos ainda hoje lidos socialmente como masculinos (como a adesão ao serviço secreto e o combate ao crime), essa relação era muitas vezes estereotipada na representação hiper-sexualizada dos corpos das mulheres.

Em *Police Woman* (1974-1978), por exemplo, a sargento Suzanne Pepper Anderson ou apenas Pepper, como era chamada pelos colegas, integrava uma equipe masculina composta por mais três integrantes. Embora a série revelasse um comportamento igualitário nas relações de poder entre os componentes da equipe e Pepper fosse apresentada como uma mulher inteligente, decidida e capacitada, ela quase sempre acabava precisando trabalhar sob disfarces. Segundo Almeida e Alves (2015), as escolhas dos disfarces mostram como essa personagem foi construída para agradar aos homens, “travestida de stripper, de enfermeira ou de prostituta, sua principal função era atrair os contraventores pela sedução” (ALMEIDA; ALVES, 2015, p. 62).

Assim sendo, Pepper foi a primeira mulher na ficção seriada a ocupar o cargo de sargento, mas ao mesmo tempo, ideologicamente, ela foi pautada como transgressora por seu

vestuário e pela maneira pela qual a imagem do seu corpo era retratada. A televisão americana não chegou a exibir novas séries que acompanhassem esse estilo na década seguinte. Contudo, no início dos anos 1990, a rede de TV aberta do Reino Unido, *Independent Television* (ITV),

lançou a série *Prime Suspect* (1991-2006), um drama criminal escrito por Lynda La Plante e protagonizado por Helen Mirren no papel da inspetora-chefe Jane Timoney, que capturou tanto a atenção do público quanto da crítica especializada, mobilizando também as análises sobre estudos culturais dentro da academia britânica (JERMYN, 2003; HALLAM, 2005; BRUNSDON, 2013).

Segundo Brunson (2013), a série forneceu um influente modelo para o censo cultural poder perpetuar a imagem de uma mulher policial mais velha na televisão, mas Jermyn (2003) afirma que o lançamento de *Prime Suspect* não foi significativo apenas no sentido de intervir na política de gênero, como também foi um momento de transição histórica na representação do realismo exibido no drama policial da TV.

O trabalho de câmera [em *Prime Suspect*] é estruturado em torno de um gênero de dicotomia e há uma preocupação explícita no texto de quem ‘olha’ para quem. A recusa ou incapacidade de “ver” as vítimas do sexo feminino torna-se um motivo de destacar a relativa visibilidade e invisibilidade de diferentes mulheres e, com isso, as estruturas de poder de gênero contidas no ato de olhar. Com sua atenção gráfica aos detalhes forenses e ao primeiro plano da autenticidade do cadáver, *Prime Suspect* abriu o caminho, em 1991, para os tipos de significantes visuais de “realismo” agora dados como permanentes no gênero (JERMYN, 2003, p. 46, tradução nossa).

Ainda de acordo com a autora, *Prime Suspect* assumiu e questionou os motivos da disseminação de crimes sexuais da “vida real” na mídia. Jermyn (2003) afirma que tal impacto e influência se estendeu para a TV internacional, estabelecendo novos parâmetros para o papel da investigadora e da exibição explícita do cadáver da vítima, além de ocupar um lugar central em uma virada cultural mais ampla, que viu no tratamento do tema forense uma explosão de interesse popular. Foi a partir de meados de 1990, portanto, que a tradição das séries policiais da televisão americana também passou a promover novos nuances em suas narrativas. É nesse sentido que *CSI: Crime Scene Investigation* (2000-2015), indicado como “o programa de TV mais popular do mundo em 2006 e 2007, de acordo com as estatísticas da Eurodata” (TURNBULL, 2010, p. 821, tradução nossa), é o maior exemplo da reinvenção do gênero para a TV estadunidense durante a virada do século.

Essa série acompanhou os desdobramentos dos casos criminais a partir de um grupo de investigadores forenses, e por isso evidenciava mais uma equipe com funções específicas do que “a antiga dupla de policiais” (ALMEIDA; ALVES, 2015, p. 84). Este tipo de enredo também deu abertura para que outras séries surgissem com premissas similares e

21

introduzissem novas personagens no ramo da ciência investigativa, como foi o caso da série *Bones* (2005-2013), na qual a protagonista mulher, Temperance Brennan, é apresentada como uma cientista de antropologia forense que trabalha junto à um núcleo de cientistas criminais e que tem como parceiro de investigações o agente Booth, o qual, eventualmente, se torna seu

marido e com quem construí uma família. De acordo com Almeida e Alves (2015), esse tipo de formato de série, ou seja, que trabalha com duplas de agentes como co-protagonistas, ganhou novos contornos nas primeiras décadas dos anos 2000.

Life (2007-2009), *Castle* (2009-2016) e *The Mentalist* (2008-2015) são algumas das séries desse período citadas pelas autoras que trabalham com duplas investigativas formadas por pessoas de gêneros opostos e que, segundo as definições das mesmas, são designadas como dramédias por sua apropriação de elementos cômicos e por terem um núcleo de personagens exclusivos para essa finalidade. Almeida e Alves (2015) apontam ainda que esse alívio cômico muitas vezes estava relacionado ao investigador masculino e as ações que ele desempenhava durante a investigação. Assim, embora os protagonistas masculinos fossem ambíguos em seus comportamentos e funções, eram as detetives mulheres que deveriam “prestar contas da administração, colocar-se em confronto com os superiores e pedir desculpar por suas falhas nos protocolos de conduta na investigação”(ALMEIDA; ALVES, 2015, p. 60).

Contudo, as autoras também exemplificam um modelo de representação feminina marcante, apesar de pouco explorada, no recorte das primeiras décadas dos anos 2000 na TV americana: a protagonista da série *The Closer* (2005-2012), Brenda Leigh Johnson, que atua como investigadora-chefe da equipe especial da Divisão de Homicídios Prioritários de Los Angeles. Se, por um lado, Brenda apresenta todas as qualidades profissionais necessárias, isto é, sendo racional, inteligente e firme, por outro, ela se mostrava frágil e vulnerável em um ambiente de acolhimento familiar. Nesse caso, Almeida e Alves (2015) indicam que o uso da comédia traz uma desconstrução da personagem, colocando-a dentro dos parâmetros da idealização do que vem a ser feminilidade para o século XXI.

Klein (1995) e Cavender & Jurik (2012), por sua vez, argumentam que um gênero de crime distintamente feminista tem emergido e aumentado a popularidade das produções ficcionais investigativas. Os autores conectam dramas criminais centrados em mulheres a preocupações mais amplas de justiça social, enfocados em questões de raça, classe e orientação sexual. Esse modelo destaca maneiras pelas quais as produções da mídia podem revelar as experiências muitas vezes ocultas de indivíduos socialmente marginalizados e identificar conexões entre crime, vitimização e desigualdades estruturais sociais.

22

Por outro lado, McRobbie (2009) e Brunson (2013) argumentam que as produções do gênero criminal centrados em mulheres embasam seu feminismo na era pós-feminista. Esses estudos ressaltam produções pós-feministas que tendem a construir mundos nos quais o sexismo e o racismo foram superados de tal forma que as mulheres ganharam plena paridade com os homens.

Por fim, podemos perceber que a representação das investigadoras mulheres parece estar

entrelaçada, em sua grande maioria, ao percurso dos personagens policiais masculinos e detetivescos que as precederam, buscando combater criminosos e desvendar mistérios de forma racional ao mesmo tempo que se impõem com a necessidade de abrir caminhos para abordar questões inerentes de uma personagem feminina, com demandas e expectativas sociais. No capítulo seguinte, veremos então as especificidades que são inerentes às questões formais do gênero e da narrativa, e a forma como elas se combinam, ou divergem, dos estudos culturais.

23

3 DRAMA CRIMINAL

Este capítulo será dividido em duas partes. Na primeira, serão abordadas as questões da narrativa que são intrínsecas à produção de séries policiais. Na segunda, serão apresentadas as características do desdobramento do gênero policial em países da Península Escandinava e na América Latina.

3.1 OS PRINCÍPIOS NARRATIVOS DAS SÉRIES POLICIAIS

De maneira geral, os princípios das fábulas detetivescas nas produções seriadas se alinham às características básicas determinadas pela narrativa clássica. Com isso, quero dizer que é possível perceber que os conceitos estruturados em suas tramas seguem um procedimento formal, e portanto, a elaboração dos personagens que as permeiam, sobretudo aqueles que assumem o manto de protagonistas, também não poderiam ser completamente entendidos se excluídos das regras que imperam sobre o formato narrativo do qual fazem parte.

Segundo Bordwell (1986), os personagens que seguem a estruturação lógica de uma clássica narrativa hollywoodiana tendem a ser indivíduos empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Para isso, entram em conflito com outros personagens ou circunstâncias externas e se tornam os principais agentes de causa e efeito no curso da história. O desfecho, portanto, só poderia ser alcançado através de “uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos” (BORDWELL, 1986, p. 279).

Há duas maneiras de entender o final clássico. Podemos entendê-lo como o coroamento da estrutura, a conclusão lógica de uma cadeia de eventos, o efeito final da causa inicial (...). A necessidade de resolver a trama de um modo que ofereça "justiça poética", torna-se uma constante estrutural, inserida com maior ou menor motivação em seu local apropriado, o epílogo (...). Às vezes, porém, a motivação é construída para ser inadequada, e a discordância entre a causalidade exposta acima e o desenlace feliz torna-se perceptível como uma dificuldade ideológica. Devemos, pois, estar preparados tanto para a amarração habilidosa dos finais perdidos, como para a aparição mais ou menos miraculosa daquilo que Brecht designou como o mensageiro montado da literatura burguesa (BORDWELL, 1986, p. 283-284).

Assim sendo, a trama da narrativa clássica tende a restabelecer um padrão inicial que foi violado, o que por definição coincide com os elementos do gênero policial, que costumeiramente partem de um homicídio ou crime violento (BORDWELL; THOMPSON, 2013). A resolução do crime, ou eventual captura do suspeito, seria portanto o principal

24

objetivo da personagem que protagoniza a fábula criminal. Contudo, Bordwell (1986) também nos apresenta à perspectiva do espectador que está acompanhando uma narrativa clássica, e ressalta que mesmo estando diante de um padrão de construção que pode ser familiar, ele ainda é estimulado a refletir racionalmente sobre aquilo que está sendo apresentado, podendo inclusive constituir esquemas, alavancar hipóteses e chegar a conclusões particulares sobre a história.

A estabilidade dos processos do *syuzhet*⁷ e das configurações estilísticas não nos deve levar a tratar o espectador clássico como um material passivo à mercê de um máquina totalizante. O espectador realiza operações cognitivas específicas que não são menos ativas pelo fato de serem habituais e familiares. A fábula hollywoodiana é o produto de uma série particular de *schematas*⁸, hipóteses e inferências particulares (BORDWELL, 1986, p. 295).

Na especificidade da fábula detetivesca, portanto, o espectador também é convidado a utilizar tais ferramentas cognitivas para resolver um problema que está diretamente relacionado ao objetivo principal da personagem, isto é: a resolução de um mistério. Assim, para que haja uma compreensão simultânea do espectador sobre os acontecimentos causais, é preciso que exista uma transparência intrínseca às ações e escolhas da personagem que está guiando a trama.

Essa mesma clareza, atribuída por Bordwell como uma característica fundamental da produção clássica, é capaz de estabelecer conexões “realísticas” com os espectadores (BORDWELL, 1986, p. 295), pois gera noções que são plausíveis para o senso comum. Desta forma, este elemento também é responsável por fabricar a identificação do espectador com os personagens presentes na narrativa hollywoodiana, uma vez que elabora sentidos mais verossímeis com a realidade que permeiam a trama.

Além disso, mesmo que a causalidade seja o unificador primário de condução da narrativa e as ações do personagem principal estejam alinhadas à perseguição de um objetivo específico, ainda há analogias paralelas entre personagens, cenários e situações que se fazem presentes, sobretudo, nas histórias construídas em formato de série. Resta, portanto, saber analisar se essas situações paralelas, quando apresentadas no contexto de uma narrativa que acompanha a história através de uma personagem investigadora feminina, são apresentadas de forma tal a se relacionar com a luta libertária das mulheres, subvertendo ou reafirmando os padrões patriarcais da sociedade “pós-feminista” na qual elas estão sendo retratadas.

⁷ Termo do formalismo russo que designa a apresentação sistemática dos eventos da fábula, por vezes traduzido como trama (BORDWELL, 1986, p. 276).

⁸ Imagem mental de reconhecimento visual que resulta das atividades perceptivas e cognitivas, organizando aglomerados de conhecimento (SANTIAGO, 2004, p.4).

3.2 SOBRE O NOIR NÓRDICO E O NEOPOLICIAL

Na linguagem do cinema, a classificação de gêneros e subgêneros está associada tanto à forma de produzir quanto de consumir produtos audiovisuais. Em outras palavras, essa organização prevê que a estruturação de um filme siga determinadas convenções, mas também reconhece que essas mesmas convenções criam demandas de expectativas para o espectador.

Gêneros têm códigos e convenções com os quais o público está tão familiarizado como o diretor (se não mais). Portanto, alguns filmes de gênero ‘fracassam’ porque o público sente que não aderiu às suas convenções genéricas suficientemente ou porque estão fora de alcance com a contemporaneidade – veja o que aconteceu com o épico. Alternativamente, a não conformidade de um filme com suas convenções genéricas pode levar o público a transformá-lo em um filme cult. O gênero cinematográfico, portanto, não é um conceito tão conservador como pode parecer à primeira vista: pode trocar, mudar, ser imbricado (uma sobreposição de gêneros), subvertido (HAYWARD, 2000, p. 168, tradução nossa).

Assim, a autora defende que os gêneros evoluem e se transformam com o tempo, seja por razões econômicas, tecnológicas ou de consumo, pois estes estão constantemente relacionados às expectativas criadas pela indústria, pelo público, e por seus eventuais anseios em determinado período sociocultural. Dessa maneira, os gêneros seriam motivados pela história e pela sociedade, embora não sejam simples refletores sociais (NEALE, 1980). Além disso, as modificações que permeiam um gênero não necessariamente se limitam a ele, como também abrangem a possibilidade de criar novos subgêneros.

O filme *noir*, como subgênero do *thriller*, teve seu apogeu na década de 1940, uma época em que os Estados Unidos estavam em guerra. Naquela época, o papel das mulheres mudou fundamentalmente. Elas estavam agora no trabalho, fazendo parte da esfera pública. Mas e quanto “seus homens” que estavam “lá” lutando? O que eles poderiam esperar encontrar quando chegasse em “casa”? Casa, os Estados Unidos, não era mais o regime patriarcal seguro que eles deixaram para trás. A paz também não era muito promissora, dada a aparente ameaça do comunismo. O filme *noir*, visto sob essa luz, tem sido visto como uma expressão da insegurança masculina diante das mudanças e uma crescente desilusão com a eficácia duradoura da paz. O gênero pode ser identificado pela iconografia e convenções operadas dentro dele. Mas gênero também é um termo instável e escorregadio. Nunca é fixo e, como vimos, o que faz o gênero ter significado está em constante mudança (HAYWARD, 2000, p. 171, tradução nossa).

Contudo, há também categorizações mais recentes que fazem alusão ao subgênero *noir* em suas especificidades regionais, como é o caso do noir nórdico e do neopolicial. O noir nórdico descreve um tipo particular de ficção policial escandinava, tipificado por sua “mistura

2015, p. 21). Em linhas gerais, o subgênero foi descrito como “um cruzamento entre a Idade de Ouro britânica de escritores policiais como Dorothy L. Sayers e Agatha Christie, a história do detetive particular *hard-boiled*⁹ do americano Raymond Chandler e os procedimentos policiais de Ed McBain” (PEACOCK, 2014, p. 47).

A necessidade dessa classificação específica tem sua origem na literatura da década de 1960, com o surgimento da série de romances que foi dividida em dez partes pelos escritores suecos Maj Sjöwall e Per Wahlöö (NESTINGEN; ARVAS, 2011; FORSHAW, 2013; CREEBER, 2015). Forshaw (2013) classifica a trilogia Millennium (2005–2009), do escritor sueco Stieg Larsson, como o expoente de uma segunda onda do noir nórdico na atualidade, e Glen Creeber (2015) afirma que este tipo de ficção possui a crítica social como um elemento importante e é “frequentemente associada a uma tradição de realismo social austero” (CREEBER, 2015, p. 22). Meyhoff (2011), por sua vez, aponta que os protagonistas do noir nórdico não são “heróicos ou moralmente superiores”, mas sim “retratados como homens e mulheres comuns lutando contra problemas comuns na sociedade moderna” (MEYHOFF, 2011, p. 64).

Na televisão, os aspectos do noir nórdico se tornaram perceptíveis devido às transposições do gênero para as adaptações seriadas, o que também é o caso da série dinamarquesa tratada neste estudo, O Homem das Castanhas (2021), e que foi baseada no livro “As sombras de outono”, de Søren Sveistrup. Contudo, Creeber (2015) ressalta o surgimento de programas dentro dessa especificidade que foram escritos e pensados exclusivamente para o meio televisivo, como *Forbrydelsen/ The Killing* (2007–2012), *Broen/ The Bridge* (2011–2018) e *Den som dræber/ Those Who Kill* (2011).

Esses dramas são tipificados por uma estética mal iluminada (daí sua referência implícita ao filme noir) que é acompanhado por um ritmo lento e melancólico, histórias de várias camadas e um interesse em descobrir o lado escuro da sociedade contemporânea. O gênero também tem sido associado a seriados que abrangem um grande número de episódios, permitindo que seu mistério central de assassinato aja como um catalisador em torno de um grande número de outras histórias e temas (muitas vezes de caráter ético, natureza social e política). Essas questões são frequentemente refletidas em um intenso senso de lugar e suas paisagens enigmáticas e estereis são muitas vezes vistas como simbolizando o humor psicológico de seus detetives frequentemente problemáticos (CREEBER, 2015, p.22, tradução nossa).

Entretanto, um debate mais recente na academia argumenta acerca da influência do noir nórdico fora da televisão da Escandinávia. Hill e Turnbull (2017) apresentam o noir

⁹“Em vez da aristocracia rural e dos moradores de vilas inglesas onde todos se conhecem, a literatura criminal norte-americana que atende pelo nome de *hard-boiled* retrata a população das metrópoles, seus gângsteres e suas

nórdico como um gênero criminal emergente nos longas-metragens e dramas televisivos e o definem como um termo multidimensional, estando em constante processo de interação à medida que sofre mutações, se hibridiza e migra de um local para outro, sobretudo para além das fronteiras dos países escandinavos.

Já na América-Latina, Lusvarghi (2018) argumenta que a utilização do termo neopolicial surgiu como uma forma de distinguir o cenário mais recente da produção latina de ficção policial do modelo hollywoodiano, e assim como o noir nórdico, essa categorização estava inicialmente associada à literatura, sobretudo à livros lançados no final dos anos 1990 e o início dos anos 2000, mas “acaba se estendendo a obras audiovisuais, uma vez que parte dessa produção vem sendo adaptada para o cinema e a televisão” (LUSVARGHI, 2018, p. 3). A autora salienta ainda que as produções nacionais seriadas do gênero policial também ganharam destaque na televisão brasileira a partir da virada do milênio, como um resultado de negócios estratégicos entre as majors e as produtoras locais.

A partir de 2000, na virada do milênio, surgem novos formatos na televisão aberta e, sobretudo, a cabo, resultantes de parcerias entre as majors e produtoras locais na América Latina, com destaque para México, Argentina, Brasil, Chile e Colômbia. Essa produção, em que se destacam as séries do gênero policial e de ação, pouco a pouco se coloca em contrapartida à tradicional telenovela, e é liderada por Fox e HBO (LUSVARGHI, 2018, p. 2).

Lusvarghi (2018) estabelece algumas características importantes dessas obras no Brasil, frisando o fato das narrativas ficcionais e audiovisuais de maior êxito surgirem amparadas por pesquisas de cunho científico e jornalístico, o que lhes confere um caráter de maior credibilidade e verossimilhança. Além disso, no caso específico da televisão, a autora afirma que “o investigador solitário vai sendo substituído pela presença da corporação, que vai deixando de ser apenas um braço armado de governos ditatoriais” (LUSVARGHI, 2018, p. 4). Portanto, vemos que nos países da América-Latina, a representação das forças policiais também está constantemente associada à temáticas que envolvem formação de milícias ou de tramas associados à corrupção, pois, historicamente, essa instituição está relacionada a governos militares e interesses políticos, e não exclusivamente ao caráter público que visa o bem-estar social.

Desta maneira, vimos primeiramente o percurso histórico dos aspectos culturais que permeiam as fábulas seriadas protagonizadas personagens femininas e, agora, acabamos de concluir que a constituição geral de uma personagem também é regida por aspectos formais da narrativa, assim como as especificidades do gênero ou, neste caso, subgêneros na qual

estão inseridas. A seguir, irei então analisar a forma como essas duas esferas colidem nas séries originais da Netflix, “Bom dia, Verônica” e “O Homem das Castanhas”.

4 INVESTIGADORAS NO STREAMING

Este capítulo utilizará o conceito de forma fílmica elaborado por David Bordwell e Kristin Thompson (2013) para analisar como as séries “Bom dia, Verônica” (2020) e “O Homem das Castanhas” (2021) exploram a representação feminina das personagens principais que assumem o papel de investigadoras, centralizando a abordagem da análise na experiência audiovisual. O capítulo será dividido em duas partes. Na primeira, serão apresentadas resenhas das duas séries, assim como o estilo fílmico geral de ambas. Na segunda parte, a forma fílmica será utilizada para analisar a apresentação das protagonistas a partir da seleção de cenas específicas, agrupadas através de três temáticas definidas por Sims (2010): poder e autoridade; vida profissional e privada; racionalidade ou emoção. Estes três temas foram categorizados pela autora a fim de analisar, em primeiro lugar, a relação das detetives ficcionais com as figuras de poder ou autoridade da narrativa. Em segundo lugar, a forma como a capacidade destas personagens combinarem as demandas da vida profissional e privada estão sendo representadas. E, por fim, as indicações de como a persona destas mulheres são construídas: se são apresentadas como emocionais e se isso representa uma fraqueza de personalidade ou se como racionais e portanto fortes. Para compreender isso na linguagem audiovisual, portanto, serão observadas a mise-en-scène e a cinematografia de ambas as séries, a fim de focar a análise nos aspectos do cenário, iluminação, encenação e figurino, assim como nos movimentos de câmera, planos e angulações variantes em cada cena.

4.1 BOM DIA, VERÔNICA

Segundo os autores David Bordwell e Kristin Thompson (2013), os elementos constitutivos de um filme ou, neste caso, série, podem ser narrativos e estilísticos. Como veremos, os elementos narrativos são os que prevalecem nas resenhas a seguir, pois nos fazem perceber e estabelecer internamente a construção da história da série. Em “Bom dia, Verônica”(2020), por exemplo, temos uma série que foi adaptada do livro homônimo escrito por Raphael Montes e Ilana Casoy. A história segue Verônica Torres (Tainá Müller), uma mulher branca, heterossexual e de classe-média que, além de ser filha do ex-delegado, Júlio Torres, é casada com Paulo (Cesar Mello), tem dois filhos: Lila e Rafa, e é escritora da polícia civil de São Paulo.

O primeiro ponto de virada da série, assim como da vida da protagonista, acontece logo antes dos cinco minutos iniciais do primeiro episódio, quando vemos Verônica pela primeira vez em seu local de trabalho, a delegacia de polícia. Nessa cena, Verônica chega ao trabalho logo antes de receber uma ligação direcionada ao delegado Wilson Carvana (Antônio Grassi), que é seu chefe e também seu padrinho. No entanto, ele não atende o telefonema por estar ocupado recebendo o depoimento de uma mulher que foi vítima de abuso sexual. Ao mesmo tempo, o pai de uma outra mulher, vítima de homicídio, espera no escritório da delegacia pela chegada do homem que matou sua filha.

Quando o assassino chega, escoltado por policiais, o pai da vítima começa a ameaçá-lo com uma arma. Os demais policiais então sacam suas armas e tentam persuadi-lo a se render. No entanto, quem consegue desarmá-lo é uma nova policial, Anita (Elisa Volpatto), que aparece de surpresa logo atrás dele. Com o alvoroço causado, a arma fica no chão e acaba sendo pega pela vítima de abuso sexual que ainda estava ali. Inicialmente, Verônica é a única que a vê com a pistola na mão e tenta convencê-la a lhe entregar a arma, mas isso não acontece, e a mulher se suicida. A partir desse momento, Verônica se mostra determinada a descobrir os motivos que levaram aquela mulher até a delegacia e, eventualmente, ao suicídio.

Verônica pede ao seu chefe e padrinho, o delegado Carvana, que a deixe investigar o caso, e descobre que a mulher que se suicidou, Marta, havia sido drogada e abusada por um possível esturador em série que manipulava e atraía suas vítimas utilizando um site de relacionamentos. Contudo, ao perceber que Verônica estava se envolvendo cada vez mais com a investigação, Carvana a afasta do caso afirmando que Anita tomaria a frente. Ainda assim, Verônica continua a investigar sobre o caso por conta própria e com a ajuda de outros dois colegas: Nelson (Silvio Guindane), que tem um interesse amoroso não correspondido por ela, e o legista Victor Prata (Adriano Garib), que conhecia seu pai.

Além disso, Verônica se pronuncia na imprensa como funcionária do departamento de homicídios e se disponibiliza a ajudar outras mulheres vítimas de abuso. É a partir disso que Janete (Camila Morgado) entra em sua vida. Ela é casada com Brandão (Eduardo Moscovis), um tenente coronel da PM que, além de praticar violência doméstica, é um assassino em série que rapta, tortura e mata mulheres em uma espécie de ritual macabro. Ele obriga Janete a ajudá-lo nos sequestros e depois faz com que ela coloque uma caixa na cabeça enquanto escuta as vítimas sendo torturadas.

Verônica então passa a investigar os dois casos simultaneamente, tentando ajudar a capturar o golpista dos sites de relacionamento enquanto busca por provas e informações suficientes para incriminar Brandão. Paralelo a isso, ela ainda busca dividir seu tempo com a

família: Paulo, Lila e Rafa, e cuidar do pai, Júlio, que ninguém além dela, Victor e Carvana

parecem saber que está vivo, ainda que recluso em uma casa de cuidado e sobrevivendo num estado próximo ao vegetativo. Eventualmente, e graças a perseverança de Verônica no caso, a equipe liderada por Anita consegue armar uma emboscada para prender o golpista.

Depois desse acontecimento, entretanto, Carvana se empenha em desviar o interesse de Verônica do caso de Brandão, mas isso não acontece, pois ela está determinada em tentar ajudar Janete. Verônica a orienta a ativar o localizador no celular de Brandão e contactá-la quando começasse a sentir algum tipo de mudança no humor dele para que assim a polícia pudesse segui-lo e prendê-lo em flagrante. Entretanto, isso nunca acontece, porque Carvana não quer envolvimento com o caso. Verônica então decide continuar com o plano de prender Brandão em flagrante de modo independente, e descobre que o posicionamento de Carvana na verdade se deve ao fato da polícia estar encobrindo Brandão.

Na realidade, as investigações de Verônica só estão fazendo com que ela mesma se torne um alvo, pois começa a sofrer intimidações e ameaças mais graves que envolvem não somente ela como também sua família. Quando Verônica confronta Carvana a respeito das pessoas que a estão ameaçando, ele a orienta a deixar o país e lhe entrega passagens de avião. Verônica entrega as passagens para Paulo, mas não viaja com o marido e os filhos, alegando que precisa fazer o seu trabalho e que também está fazendo isso para protegê-los. Ao investigar mais, ela descobre que houve uma investigação prévia sobre um tipo de organização que preparou crianças de um antigo orfanato para se infiltrarem nos três poderes e eventualmente se tornarem juízes, deputados, delegados etc. Ela descobre ainda que uma dessas crianças era Anita e que o delegado responsável por essa investigação na época era seu pai.

Verônica então confronta Carvana mais agressivamente e ele admite que Júlio não só sabia sobre o esquema, como também fazia parte dele, mas que tentou sair quando Verônica começou a se preparar para prestar concurso e que por isso tentaram matá-lo. Nesse mesmo encontro, Carvana entrega uma arma a Verônica para que ela se proteja, e na manhã seguinte ela invade a casa de Janete e Brandão com a arma. Ela encontra a casa vazia, mas recupera anotações que Janete tinha feito sobre a rota até o sítio. Ao deixar a casa, Verônica recebe uma ligação de Nelson, que a informa que Carvana está desaparecido. Então ela utiliza as novas anotações para traçar uma direção e consegue encontrar a localização correta do lugar onde ocorreram os crimes.

Lá, ela encontra Carvana, que é baleado por Brandão e morre no local, e também o corpo incinerado de Janete. Depois, ela luta com Brandão e consegue paralisá-lo com uma

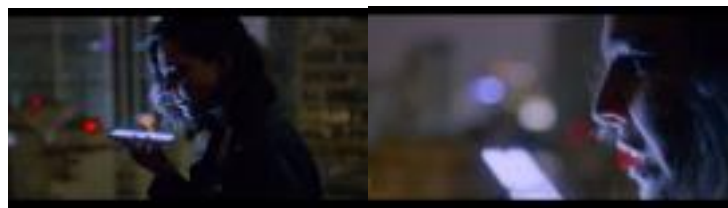
arma de choque. Verônica o acorrenta e depois o queima, da mesma forma que ele tinha feito com Janete. Ao deixar o sítio, ela tenta denunciar o ocorrido para o delegado geral, mas ao avistá-lo com Anita, percebe que ele também está envolvido nesse esquema. Assim, temos uma

elipse temporal que mostra a família de Verônica se mudando da casa em que costumavam viver com ela e logo em seguida uma cena que mostra os investigadores do departamento de homicídios revistando o sítio e prestando notas à imprensa.

Quem dá a declaração oficial sobre o caso é a nova titular da delegacia, Anita, que respondendo às perguntas dos jornalistas, esclarece que além do caso se tratar de um assassinato em série, três policiais que investigavam o crime também foram encontrados no local: o delegado Wilson Carvana, a escrivã Verônica Torres e o coronel-tenente Cláudio Antunes Brandão. Entretanto, na cena seguinte, Verônica aparece com o cabelo cortado e tingido, assistindo ao noticiário em um apartamento vazio. Ela recebe a visita do legista Victor Prata, que lhe entrega uma nova identidade com o nome de Janete Cruz. Victor a questiona sobre o que pretende fazer e Verônica esclarece que quer destruir aquela máfia e voltar para sua família, e que agora não pretende mais denunciá-los e sim fazer “do jeito dela”, deixando assim um gancho para a segunda temporada.

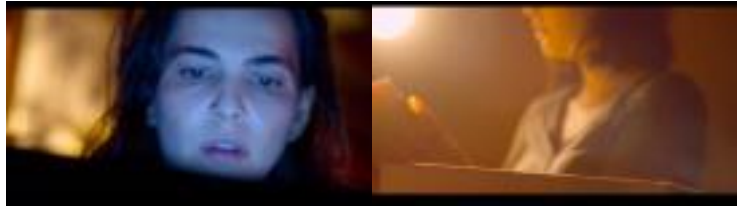
Tendo, assim, exposto os principais elementos narrativos da série, podemos seguir para uma observação mais estilística da produção. De acordo com os autores Bordwell e Thompson (2013), certas técnicas tendem a criar um sistema formal específico, e cada conjunto dessas técnicas determina o estilo de uma produção audiovisual. De maneira geral, “Bom dia, Verônica” é uma série que apresenta um estilo deturpado por seus movimentos de câmera e ao mesmo tempo mais acelerado por seu ritmo de montagem. Ao acompanhar Verônica, a série faz uso constante de planos fechados, alterações de foco e utiliza excessivamente a câmera na mão, remetendo os espectadores a sensação de estar “dentro do olho do furacão”, junto com a protagonista.

Figura 1– Enquadrando Verônica



33





Fonte: imagens capturadas da série

Essa noção de "deturpação", ou quebra de determinado equilíbrio, também é reforçada pela escolha de iluminações artificiais evidentes e enquadramentos menos usuais, sobretudo com o decorrer da série. Ao passo que Verônica vai descobrindo o esquema de corrupção que a rodeia, os planos abertos da paisagem da cidade de São Paulo, por exemplo, utilizados majoritariamente como cenas de transição, também vão ganhando novos enquadramentos e maiores inclinações.

Figura 2 – A variação da São Paulo de “Bom dia, Verônica”



Fonte: imagens capturadas da série

4.1.2 O HOMEM DAS CASTANHAS

O Homem das Castanhas (2021) é uma série dinamarquesa de seis episódios adaptada do livro *As sombras de outono* (2019), de Søren Sveistrup. No sentido narrativo, somos apresentados inicialmente a uma cena que se passa em 1987, na Ilha de Mon, quando um policial é mandado a prestar assistência à fazenda de um homem chamado Orum, porque suas vacas tinham escapado. Porém, ao chegar no local designado, o policial se depara com a maioria dos membros da família brutalmente assassinados, e com a possibilidade de terem restado apenas dois possíveis sobreviventes: um casal de irmãos gêmeos que foram adotados pela família. Ele a procura na casa e eventualmente encontra a menina, Astrid, escondida em um porão repleto de bonecos feitos de castanhas.

O policial tenta ajudá-la, mas ao fazê-lo, é atacado pelas costas por alguém que o

espectador não consegue identificar quem é. Depois disso, a cena é cortada para a abertura da série e, ao retornar, a narrativa tem uma elipse temporal que acompanha Naia Thulin (Danica Curcic), uma investigadora da atualidade, branca, heterossexual e de classe média, que é mãe solo e vive em um apartamento com a filha, Le, em Copenhague. Thulin, como é mais conhecida entre os colegas, pretende mudar de emprego para ter mais tempo com a filha. Para isso, ela vai até seu chefe, Nylander (Lars Ranthe), pedir uma carta de referência. Nylander, entretanto, ignora seu pedido, e ao invés de lhe entregar a referência que pediu, lhe encarrega um caso novo.

O crime é referente ao assassinato de uma mulher, e Nylander exige que Thulin leve o funcionário temporário que foi mandado pela Europol, Mark Hess (Mikkel Følsgaard), para investigar com ela. Ao chegar na cena do crime, ela descobre que a vítima se tratava de Laura Kjaer. Laura era a mãe de um menino de 10 anos, Magnus, que estava fazendo visitas frequentes ao hospital pela possibilidade de diagnóstico de autismo, e também estava noiva de um homem chamado Hauge. Thulin é informada por outro policial na cena que Laura teria sido surpreendida durante a madrugada e arrastada para fora de casa até o parquinho ao lado. Quando Thulin examina o corpo, ela percebe que a mão da vítima foi mutilada e que um boneco feito de castanhas foi deixado no local. O boneco então é mandado junto às demais evidências ao laboratório forense liderado por Simon Genz (David Dencik), e é ele quem informa à Thulin que as digitais encontradas nesse boneco pertenciam à Kristine Hartung.

Há um ano, Kristine, que era filha da ministra de Serviços Sociais, Rosa Hartung (Iben Dorner), foi dada como morta após um homem chamado Linus Bekker, confessar ter mutilado seu corpo e depois enterrado na floresta. Contudo, a polícia nunca chegou a encontrar o corpo

35

de Kristine. Assim, Hess, o novo investigador, começa a estudar o caso e a suspeitar que Bekker não matou Kristine, e que na verdade ela ainda pode estar viva. O boneco então passa a ser um elo entre os dois casos, sobretudo depois que o celular da mulher assassinada, Laura, recebe o áudio de um coral cantando uma música referente ao homem das castanhas.

Quando o corpo de uma segunda vítima, Anne, aparece próximo a um boneco de castanhas e, desta vez, com ambas as mãos mutiladas, Thulin e Hess sabem que estão lidando com um assassino em série. Eventualmente, eles descobrem que ambas as vítimas eram mães que foram denunciadas anonimamente por negligência e que seus filhos tinham frequentado o mesmo hospital. Ao contactam o serviço social, Hess e Thulin descobrem que a denúncia feita à primeira vítima, Laura, dizia que as provas da negligência poderiam ser encontradas na residência dela. Os dois investigadores então retornam à casa dela e encontram um porão onde Hauge, noivo da vítima, gravava os abusos que submetia o enteado, Magnus. Depois desse incidente, Thulin e Hess descobrem também que o marido de Anne, a segunda vítima, cometia

violência física contra as duas filhas, e passam a especular que o assassino seja a pessoa que fez a denúncia anônima.

Além disso, Hess acredita que os crimes são uma mensagem para Rosa Hartung, ministra de Serviços Sociais, uma vez que o assassino matou mulheres que considerou irresponsáveis e deixou digitais da filha da ministra nas cenas dos crimes. Thulin concorda com ele e, ao ajudá-lo a revisar o caso de Kristine, descobre que Linus Bekker, o homem que havia confessado o crime, aparece em uma das filmagens no horário que dizia estar enterrando o corpo. Os dois então o interrogam e descobrem que não foi ele quem realmente a matou, mas sim conseguiu informações sobre os crimes ao hackear os casos que estavam no sistema. Thulin pede que a equipe de TI descubra quais foram os crimes que ele mais acessou e logo em seguida é informada que Rosa Hartung contactou a polícia para indicar uma possível suspeita: Benedikte Skans, uma enfermeira que teve o filho retirado pelas autoridades depois de sofrer de depressão pós-parto.

Ela trabalha no mesmo hospital que foi frequentado pelos filhos das duas primeiras vítimas e descobrem, tardiamente, que seu namorado foi contratado como motorista de Rosa. Ele rapta Gustav, o filho mais novo da ministra, mas a polícia consegue localizar o veículo. Entretanto, quando os encontram, o casal de fugitivos já está morto. A polícia conclui que Benedikte matou o namorado antes de se matar, mas Gustav não apresenta ferimentos e eles conseguem resgatá-lo em segurança. Paralelo a isso, Thulin investiga a fundição abandonada que foi utilizada pelo casal e lá ela encontra os membros mutilados das vítimas. Com isso, Nylander declara o caso como encerrado.

36

Thulin então consegue sua carta de referência, mas Hess não acredita que os dois foram os responsáveis pelos demais crimes e deixa seu cargo, que já era temporário, para começar de novo em outro país. Contudo, ao checar seu e-mail por causas das passagens, ele percebe que recebeu os arquivos da equipe de TI sobre os casos mais acessados por Bekker e se depara com as fotos do assassinato da família de Orum, o primeiro caso mostrado na série, que ocorreu em 1987. Hess então vai até Ilha de Mon para conversar com um policial que trabalhou no caso e descobre que, depois do crime, foram encontradas fitas que revelavam os abusos que o pai adotivo, Orum, cometia com a filha adotiva, Astrid, enquanto a mãe adotiva os filmava e o irmão gêmeo, Toki, tinha que ficar preso fazendo bonecos de castanha.

Hess também descobre que os gêmeos foram mandados para essa casa depois de terem ficado em um lar temporário por dois meses com a família Peterson, que já tinha adotado uma filha antes, a Rosa, e que atualmente é conhecida por seu sobrenome de casada: Hartung. Rosa tinha se esquecido dos gêmeos, mas Toki aparentemente nunca se esqueceu de tê-la ouvido contar à sua mãe uma mentira sobre ele para fazer com fossem realocados, e isso eventualmente

os levou para a fazenda de Orum. Assim, Hess descobre que Toki é o homem das castanhas e, ao investigar sobre ele na ilha, se depara com uma fotografia que revela que Toki na verdade é o cientista forense, Simon Genz, sob uma nova identidade. Ao mesmo tempo, depois de ir à uma apresentação da filha sobre castanhas na escola, Thulin descobre que as castanhas encontradas nas cenas do crime eram de proveniências diferentes e que isso podia significar que Kristine ainda estava viva.

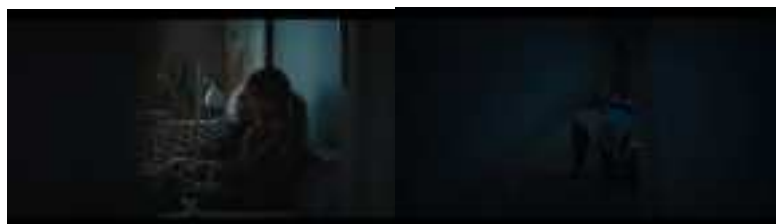
Sem saber que Genz é o homem das castanhas, ela pede ajuda ao colega para achar a origem daquelas castanhas e os dois chegam até a antiga fazenda de Orum. Porém, Genz também tinha chantageado Rosa para que o encontrasse na fazenda e quando ela chega, consegue fazer as duas de reféns. Hess, contudo, chega no local e consegue ajudar a salvar Rosa enquanto Thulin é levada junto por Genz em sua fuga. Ela faz com que os dois sofram um acidente propositalmente e, ao contrário de Genz que morre instantaneamente, ela consegue sobreviver. Depois disso, o celular de Genz toca e eles conseguem relacionar a chamada à uma casa em que Astrid está escondida com Kristine. Ao solucionar o caso e finalmente poder reunir Kristine com seus pais, Thulin se despede de Hess e o deixa no aeroporto, mas a última e seguinte cena revela que Bakker tinha sido liberado, deixando o final com a possibilidade de uma continuidade.

No sentido estilístico, por sua vez, “O Homem das Castanhas” apresenta ao seu espectador uma série com estilo mais sombrio e ritmo lento, destacado não somente pela maior duração dos planos na montagem, como também pela iluminação contrastada e os

37

movimentos contínuos de câmera em dollys suaves que utilizam ambos os eixos: tanto verticais e quanto horizontais. Além disso, o posicionamento estabilizado da câmera também é constantemente encontrado próximo ou na parte detrás de determinados objetos em cena. Essa escolha, não somente favorece uma maior variação de planos médios na série, como também remete o espectador à sensação de estar diante de uma câmera subjetiva. Esse elemento, portanto, também se torna uma característica estilística da história, uma vez que também orienta a percepção do espectador através do jogo de enfoque e profundidade.

Figura 3 – Jogo de foco e profundidade em “O Homem das Castanhas”





Fonte: imagens capturadas da série

Além disso, por lidar com dois núcleos temporais distintos e, ao mesmo tempo, entrelaçados na narrativa, “O Homem das Castanhas” também faz uso de outro recurso estilístico importante para proporcionar ao seu espectador uma diferenciação mais clara e coesa entre os dois. De acordo com Bordwell e Thompson (2013), obras audiovisuais podem usar diferentes cores para realçar ou justificar a dramaticidade de um cenário. Assim, a partir da utilização de um filtro amarelo para representar acontecimentos passados, o seriado cria um contraste notório entre as cenas que são *flashbacks* e os acontecimentos que são situados no presente.

Figura 4 – Passado e presente em “O Homem das Castanhas”

Fonte: imagens capturadas da série

Assim, agora que já temos a visão geral dos elementos narrativos e estilísticos gerais de ambas as séries, vamos então nos aprofundar nos elementos específicos da *mise-en-scène* e da cinematografia das cenas selecionadas dentro da categorização temática proposta por Sims

(2010) e que será aplicada nesta análise.

4.2 PODER & AUTORIDADE

Neste tópico, foram selecionadas cenas em que as habilidades intelectuais ou pontos fortes das protagonistas foram questionados, analisando a relação das personagens com autoridade e poder. Em ambas as séries, as protagonistas são subordinadas à figuras masculinas a quem devem responder em um nível hierárquico nas referentes delegacias em que trabalham.

Segundo Bordwell e Thompson (2008), os acadêmicos do cinema utilizam o termo *mise-en-scène* para se referirem ao controle do diretor sob os elementos presentes em um enquadramento, como o cenário, a iluminação, o figurino e a atuação. Logo, ao controlar a *mise-en-scène*, “o diretor encena o evento para a câmera” (BORDWELL; THOMPSON, 2005, p.112, tradução nossa). Contudo, os autores argumentam que a análise fílmica não pode se limitar somente aos elementos que estão diante da câmera, como também a forma como os

39

mesmos são apresentados. Portanto, para Bordwell e Thompson, enquanto a *mise-en-scène* está relacionada ao o que é filmado, a cinematografia está ligada à maneira como o cineasta escolhe filmar.

Figura 5 – Carvana recusa as evidências de Verônica

Fonte: imagens capturadas da série

Figura 6 – Nylander nega a carta de referência de Thulin

Fonte: imagens capturadas da série

Logo, no caso das duas cenas selecionadas acima, por exemplo, o posicionamento de câmera segue o padrão estabelecido pelo estilo fílmico que foi identificado individualmente para cada série, isto é: a preferência de planos fechados em “Bom dia, Verônica”, e a maior variedade de planos médios em “O Homem das Castanhas. Este fator da cinematografia, entretanto, está diretamente relacionado com fatores determinantes da mise-en-scène, pois, ao estabelecer o posicionamento da câmera também se define a distância que a mesma terá com

40

os elementos em cena e, eventualmente, com o enquadramento. O enquadramento, portanto, “fornece a sensação de estar longe ou perto da mise-en-scène do plano” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, pág. 309)

Assim, mesmo que em “Bom dia, Verônica”, seja predominante o uso de planos fechados, nesta cena em especial, ela está estrategicamente posicionada na parte inferior do enquadramento. Já em o “O Homem das Castanhas”, mesmo na construção da sua forma fílmica seja possível identificar a escolha constante do cineasta em colocar a câmera atrás de determinados objetos, na cena em questão, esse recurso é utilizado para privilegiar a percepção do espectador sobre Nylander, enquanto Thulin se encontra parcialmente coberta.

Portanto, em ambos os casos se nota uma preferência no posicionamento dos atores em cena em relação ao cenário. No início da cena em “Bom dia, Verônica”, além do tipo de escolha de enquadramento não permitir que o espectador tenha uma visão ampla do cenário atrás ou ao redor da personagem, ele também está fora do foco. Isso é um dos fatores que privilegia a atenção do espectador em Verônica, mas além disso, mesmo quando o enquadramento muda para um plano maior, mais similar à distância entre a câmera e os personagens da cena selecionada em “O Homem das Castanhas”, o cenário permanece ordinário o suficiente para não chamar a atenção do espectador.

O mesmo, portanto, pode ser aplicado ao caso de “O Homem das Castanhas”, em que a escolha da localização da cena e do posicionamento de câmera é utilizada para criar profundidade ao cenário; assim, apesar do fundo estar em desfoque, ele ajuda a dar maior

destaque aos personagens centralizados no enquadramento. Outro elemento que se junta a essa questão é a iluminação.

Podemos observar que a iluminação em Verônica privilegia fontes artificiais, sobretudo nos dois últimos enquadramentos em que, além de gerar cor, adiciona efeito de dramaticidade. Por sua vez, a iluminação da personagem Thulin é muito mais sombria, pois a escolha da iluminação da série prevalece de fontes de luz naturais, criando assim um contraste ainda maior entre o cenário e a personagem. Logo, nota-se que muitos desses fatores ainda influenciam na maneira como a atuação das atrizes pretende ser trabalhada, mas, em ambos os casos, é através desse recurso que o espectador percebe talvez mais facilmente que tanto Verônica quanto Thulin expressam frustração quando suas escolhas ou tentativas de exercer certo nível de autonomia são ignoradas. Em suma, podemos concluir que todos esses recursos são utilizados para construir uma ideia de submissão entre as personagens e as figuras de autoridade com a qual estão relacionadas.

41

Contudo, um aspecto a ser ressaltado neste tópico é que, tanto em “Bom dia, Verônica” quanto em “O Homem das Castanhas”, existe um desenvolvimento individual das personagens com relação ao aspecto hierárquico na qual elas estão inseridas pelo universo narrativo. Este desenvolvimento, por sua vez, é elaborado ao longo da série e alcança maior possibilidade de compreensão através das seguintes duas cenas selecionadas:

Figura 7 – Verônica confronta Carvana

Fonte: imagens capturadas da série

Figura 8 – Thulin contradiz Nylander

1(a) 1(b)

1(c) 1(d)

Fonte: imagens capturadas da série

42

Desta vez, é possível perceber que a relação do posicionamento de câmera e dos atores colocados em cena se inverte, e que o enquadramento agora favorece o direcionamento do olhar do espectador sobre as protagonistas e não sobre as figuras de autoridade da narrativa. Enquanto em “Bom dia, Verônica”, a personagem ganha maior destaque no enquadramento e é Carvana que fica posicionado no canto inferior do plano, em “O Homem das Castanhas” o posicionamento da câmera em relação ao contorno da porta presente no cenário guia a atenção para os personagens em cena, centralizando Thulin e deixando Nylander parcialmente escondido, como pode ser notado na imagem 1(a).

Além disso, através da dramaturgia apresentada podemos notar que aquele comportamento inicial estereotipadamente retraído e de submissão no qual se encontra o imaginário do feminino, é substituído por um comportamento mais dominante, assertivo e, no caso de Verônica, até mesmo agressivo. Mais uma vez, somos apresentados a cenas em que houve majoritariamente a escolha de preservar enquadramentos mais fechados, com contraplanos que tiram de foco a figura próxima de Carvana e Nylander, e que privilegiam justamente a centralização e aproximação dos rostos das atrizes.

Esta escolha, acoplada ao uso de uma iluminação artificial mais concentrada e que acrescenta tanto contraste quanto dramaticidade, não só torna a atenção do espectador muito mais direcionada à elas, como também diminui o enfoque da atenção nos cenários ao redor, já que em ambos os casos, o ambiente ao fundo das personagens sequer entra em foco na maioria dos planos. Contudo, ainda é válido ressaltar que no caso de “Bom dia, Verônica”, a caracterização (como a jaqueta de couro preta) e a escolha de adicionar determinados objetos de cena (como a utilização da arma fria), ajudam a construir a ideia da protagonista passar por um arco uma mais radical e assertivo.

Assim sendo, no geral, a análise deste tópico permite detectar a maneira pela qual as

duas fábulas promovem uma subversão à tradição hierárquica de autoridade masculina e da ideia tradicionalista de submissão da mulher que vem acoplada a esse contexto. Como vimos, o desenvolvimento destas protagonistas, Verônica e Thulin, e a forma como as mesmas são representadas, apelam para o desafio e a contradição às normas que lhes estão sendo impostas e aos evidentes problemas que ambas precisam enfrentar na esfera pública quando tem sua autonomia delimitada pela figura de maior autoridade que, nestes casos, são apresentados como seus chefes.

4.2.1 PRIVADO & PROFISSIONAL

43

Este tópico pretende analisar a forma como as personagens são apresentadas na vida profissional e privada, e para isso foram selecionados frames retirados de cenas em que as protagonistas aparecem em ambas as esferas:

Figura 9 – Lar, família e maternidade para Verônica

Fonte: imagens capturadas da série

Figura 10 – Verônica como investigadora

2(a) 2(b)

2(c) 2(d)

Fonte: imagens capturadas da série

Fonte: imagens capturadas da série

44

Figura 12 – Thulin como investigadora

Fonte: imagens capturadas da série

Nos elementos da cinematografia e da mise-en-scène presentes em todas as cenas selecionadas, é possível notar uma nítida diferenciação na construção da linguagem imagética que permeia ambas as esferas. Primeiro, os cenários escolhidos para apresentar a vida privada das investigadoras são sempre a casa das mesmas. Nesta esfera, é possível observar uma utilização maior de planos conjuntos que ajudam a passar a ideia imagética de “família” ao espectador.

Em “Bom dia, Verônica”, temos o exemplo de um enquadramento que utiliza a janela para emoldurar harmonicamente Verônica junto aos filhos e ao marido, contudo, vale ressaltar que a escolha de planos conjuntos mais abertos quando a protagonista está com a família não anula a intercalação com planos mais fechados que, assim como é característico do estilo da série, também são filmados com a câmera na mão. Esse recurso se torna mais perceptível e frenético, entretanto, quando acompanha Verônica em sua vida profissional.

Assim, há momentos como no frame representado pela imagem 2(d), em que as cenas apresentadas ao longo da série tomam ares de ação e o ritmo da montagem se torna ainda mais acelerado. Esse fator, acoplado a utilização de angulações mais baixas de câmera, promovem a sensação de poder e engrandecimento da personagem diante do espectador quando ela está sendo representada em cenas que culminam em momentos da sua vida profissional ou como agente investigativa.

No caso de Thulin, nos momentos em que a protagonista é apresentada dentro do ambiente privado, é utilizada a distância focal da lente que não só proporciona a variação de foco entre as personagens em cena como também passa a impressão de que ela está

45

fisicamente mais próxima da filha. Além disso, outro elemento que pode ser observado está presente na dicotomia da caracterização do figurino das personagens.

Em casa, Verônica é repetidamente apresentada com um figurino composto por uma blusa de pijama que tem estampada um par de mãos de criança. Assim, mesmo nas cenas em que a personagem não está enquadrada junto às crianças, essa caracterização providencia ao espectador um lembrete contínuo do seu *status* maternal. Por sua vez, nas cenas em que Verônica está no trabalho, ou exercendo o papel de investigadora, seu figurino apresenta uma paleta de cores escura que não chama a atenção e que, colocado de modo simples, é formado por blusas lisas, calça jeans e botas baixas.

Entretanto, ao longo de toda a série, o figurino da personagem também é caracterizado pelo uso de acessórios como brincos, anéis, colares e pulseiras. Um desses acessórios, por sua vez, também ajuda o espectador a relacionar a personagem com sua atribuição de mãe, uma vez que se trata de um colar que carrega dois pingentes com dentes de leite, possivelmente fazendo referência aos dois filhos da protagonista.

Com relação à Thulin, em nenhum momento a caracterização da personagem apresenta algum tipo de acessório que vá além de um simples relógio de pulso, mas ainda assim é possível notar a construção de um contraste entre a apresentação da personagem em momentos da vida profissional e privada através do figurino. Por exemplo, quando Thulin está em casa, seu figurino é formado por peças com cores mais quentes se comparada à paleta de cores das peças que a personagem utiliza quando está em seu ambiente de trabalho. Outro elemento decisivo na construção dessa dicotomia pode ser identificado através da iluminação que é utilizada em ambas as séries, pois a maneira como esse elemento é aplicado nas cenas cria uma nítida diferenciação entre os dois ambientes.

Deste modo, em “O Homem das Castanhas”, a fotografia que apresenta Thulin em sua vida profissional, seja interrogando suspeitos ou investigando pistas, possui um foco de luz duro que cria fortes contrastes e prevalece na estética mais sombria da série. Contudo, mesmo que não se abra mão de um estilo de iluminação contrastado nas poucas cenas que apresentam Thulin em momentos da vida privada, é possível perceber a utilização de um filtro mais amarelado, e portanto mais cálido, para criar a ambientalização do lar da protagonista.

Da mesma forma, as passagens que acompanham Verônica em seu ambiente de trabalho ou em momentos em que ela está investigando por conta própria, apresentam cenas com uma iluminação artificial mais perceptível, com focos de luz mais duros e, portanto, capazes de gerar

mais sombras e contrastes. Já nos momentos em que ela está sendo retratada junto à família, as cenas ganham uma iluminação mais suave, privilegiando o uso da luz

46

natural ou a simulação da mesma, o que gera uma fotografia quase utópica em relação ao restante dos acontecimentos da série.

Além disso, em entrevista, Rog Souza, um dos três diretores da série “Bom dia, Verônica” junto a Izabel Jaguaribe e José Henrique Fonseca, que assumiu a direção geral, declarou ter a intenção de criar um cenário verdadeiramente mais romântico nas cenas em que Verônica é retratada em casa com as crianças¹⁰.

Com isso, é possível observar que a representação das duas esferas da vida das personagens é construída através de uma dicotomia estrutural presente na forma fílmica. Ao mesmo tempo que Thulin e Verônica têm construções que se alinham aos ideais exaltados pelo feminismo na esfera pública, identifica-se que quando se trata da representação dos aspectos sociais e da vida privada, sobretudo em “Bom dia, Verônica,” existe uma reafirmação do padrão romântico associado à ideia de maternidade.

4.2.2 MULHERES MOVIDAS PELA EMOÇÃO?

O último tópico aqui proposto visa analisar a maneira como a subjetividade emocional das duas protagonistas é apresentada em ambas as séries. Assim, foram escolhidas cenas que se passam logo depois que Verônica e Thulin de alguma forma “fracassam” num aspecto da investigação.

Figura 13 – O estado mental de Verônica

Em “Bom dia, Verônica”, a cena selecionada acontece depois que Verônica faz a escolha de se separar da família e também após a perda de contato com Janete; apesar da protagonista ainda não saber que Janete já está morta nesse momento.

Figura 14 – O conflito interno de Thulin

Fonte: imagens capturadas da série.

Já em “O Homem das Castanhas”, a cena acontece depois que um plano arquitetado por Thulin dá errado e o assassino acaba fazendo mais uma vítima. Em ambos os casos, os cineastas fazem a escolha de montar a cena através de planos majoritariamente fechados que isolam os rostos de Verônica e Thulin nos enquadramentos e geram o desfoque ao fundo da imagem.

A iluminação nesta cena em “Bom dia, Verônica” é utilizada para construir a ideia de passagem de tempo no qual a protagonista teria passado a noite em branco, e por isso é possível perceber a falta de iluminação no cenário ao fundo nos frames do início da cena em relação a luz estourada que vem da janela atrás de Verônica nos frames seguintes. Em “O Homem das Castanhas”, nota-se o padrão contrastado do estilo da série com o sombreamento no rosto de Thulin.

Assim, nas duas séries, a eliminação da atenção do espectador aos detalhes em volta,

não só do ambiente como também do figurino, faz com que o foco seja inteiramente direcionado à dramaturgia das expressões das protagonistas, reforçando a ideia de que, nessas cenas, o entorno não é o fundamental, mas sim a condição psicológica que pretende ser expressada. Contudo, a forma como essa condição é apresentada se origina de técnicas diferentes.

Em “O Homem das Castanhas”, por exemplo, é possível perceber que os cineastas da série fazem uso do efeito Kuleshov na montagem para que o próprio espectador assimile o que, dentro da escala da subjetivamente, estaria se passando na mente de Thulin. Em “Bom dia, Verônica”, porém, os planos seguintes da mesma cena nos levam para “dentro” da cabeça de Verônica de uma outra maneira.

Figura 15 – Mulheres sentimentais?

Fonte: imagens capturadas da série

Ao posicionar a câmera em uma distância considerável da protagonista, e passando a apresentar muitas informações do cenário no mesmo enquadramento, há a sensação de que Verônica literalmente se perde na paisagem, e a utilização dessas técnicas fornecem ao espectador uma boa ideia de qual é estado mental atual da protagonista.

Entretanto, no contexto geral, vale ressaltar que a apresentação da subjetividade psicológica ou emocional de Thulin e Verônica não necessariamente precisa ser vista como uma forma de fraqueza ou diminuição das personagens, uma vez que isso não as impossibilita de alcançar o objetivo final determinado pelo gênero, isto é: solucionar o caso. Assim, ambas as séries trabalham, mesmo a níveis e através de técnicas distintas, a subversão da ideia patriarcal de que a emoção feminina elimina a racionalidade e delimita suas ações, uma vez que são utilizadas como potencializadores causais dentro da narrativa.

49

5 CONCLUSÃO

Depois de analisar as séries “Bom dia, Verônica” e “O Homem das Castanhas” é possível perceber que ambas as séries apresentam características que condizem com as definições técnicas e estéticas apresentadas pelos estudos de gênero ou, neste caso, subgêneros. Assim, embora as duas séries analisadas nesta pesquisa tenham apresentado estilos fílmicos

distintos, é interessante perceber que ao menos quando se trata da forma como as personagens principais estão sendo trabalhadas, há elementos comuns que traçam paralelos técnicos de similaridade.

Portanto, apesar delas estarem permeando um gênero considerado tradicionalmente masculino, nota-se que as duas mulheres investigadoras que estão protagonizando tais produções disponíveis no catálogo da plataforma de *streaming* da Netflix não se delimitam pelas convenções da esfera da masculinidade, mas sim compartilham de características que parecem convergir nas questões globais intrínsecas a esfera política-social da mulher contemporânea.

Ainda assim, foi possível observar que ambas as séries reforçam certos estereótipos e padrões patriarcais que ficam aquém de conseguir lidar com as pautas apresentadas pelo movimento feminista. Esta questão é observada, sobretudo, através do tópico: “privado e profissional”, no qual, mesmo com o protagonismo feminino, a análise revela a reafirmação da romantização da maternidade. Ao mesmo tempo, foi analisado que essas narrativas promovem uma subversão à tradição hierárquica de autoridade masculina e eventual submissão da mulher, além de subverter também a ideia patriarcal de que a emoção feminina elimina sua racionalidade e delimita suas ações.

Logo, é possível concluir que mesmo existindo elementos que caminham para a subversão dos ideais do patriarcado e que se alinham ao movimento libertário das mulheres, há também aspectos na representação destas protagonistas que reafirmam um caráter da cultura patriarcal, tornando o constante debate acerca dessa representação importante para melhorá-lo. Por fim, a questão atual do advento do termo “pós-feminismo” para se relacionar essa representação na ficção, não deve se adequar ao pensamento de que o movimento teve suas demandas alcançadas e superadas, mas sim que o mesmo continua em mutação através de uma nova percepção.

50

REFERÊNCIAS

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

ATKIN, David. **The evolution of television series addressing single women, 1966–1990**. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, v. 35, n. 4, p. 517-523, 1991.

BANET-WEISER, Sarah. **Girls rule!**: gender, feminism, and nickelodeon, *Critical Studies in Media Communication*, vol. 21, n. 2, p. 119-139, 2004.

BATHRICK, Serafina. **The Mary Tyler Moore Show**: Women at Home and at Work. In J. Morreale, *Critiquing the Sitcom: a Reader* (p. 155-186). Syracuse: Syracuse University Press, 2003.

BORDWELL, D; THOMPSON, K. **Film art: an introduction**. Publicado por McGraw Hill. 8 edição. New York, NY, 2008.

BORDWELL, D; THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

BORGES, Felipe. **Reinvenções da figura do detetive nas séries policiais de televisão**. Encontro Nacional de História da Mídia, São Paulo, 2017.

BRENNAN, Louis. **Harvard Business Review**, 2018. Disponível em: <<https://hbr.org/2018/10/how-netflix-expanded-to-190-countries-in-7-years>>. Acesso em: 10 de fev. de 2022.

BRUNSDON, C. **Television crime series, women police, and fuddy-duddy feminism**. *Feminist Media Studies*, v. 13, n. 2, p. 375–394, 2013.

CASTELLANO, M; MEIMARIDIS, M. “**MULHERES DIFÍCEIS**”: A anti-heroína na ficção seriada televisiva americana. *Revista Famecos (Online)*, v. 25, n. 1. Porto Alegre, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.15448/1980-3729.2018.1.27007>>

COULTHARD, L; HORECK, T; KLINGER B; McHUGH K; **Broken Bodies/Inquiring Minds: Women in Contemporary Transnational TV Crime Drama**. *Television & New Media*, v. 19, n. 6, p. 507-514, 2018.

DOW, Bonnie J. “**Hegemony, Feminist Criticism and *The Mary Tyler Moore Show***”. *Critical Studies in Media Communication*, v. 7, n. 3, p. 261-274, 1990.

51

DOW, Bonnie J. “**How Will You Make it on Your Own?**”: *Television and Feminism Since 1970. A Companion to Television*, 2005.

ELASMAR, M.; HASEGAWA, K.; BRAIN, M. **The portrayal of women in US prime time television**. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, v. 43, n. 1, p. 20-34, 1999.

FURUZAWA, Camila Prado. **Séries policiais: características e particularidades das narrativas policiais televisivas**. Publicado em *Vozes e Diálogos*, v. 12, n. 2, Itajaí, jul./dez. de 2013.

HILL, A; TURNBULL, S. **Nordic Noir**. *Oxford Research Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice*. Oxford University Press, Oxford, 2016.

HOLANDA, Karla; **Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina**. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, v. 24, n. 1, 2017. Porto Alegre, Brasil.

HOLSEY, Lee; **Twentieth-Century Crime Fiction**. Oxford University Press, Oxford, 2005.

HOW does Netflix license TV shows and movies? **Netflix Help Center**, 2022. Disponível

em: <<https://help.netflix.com/en/node/4976>>. Acesso em: 10 de fev. de 2022.

JEHA, Julio. Ética e estética do crime: ficção de detetive, hard-boiled e noir. XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética. UFPR – Curitiba, Brasil. 18 a 22 de julho de 2011

JURIK, N. C; CAVENDER, G. **Feminist Themes in Television Crime Dramas**. Oxford Research Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice. Oxford University Press, Oxford, 2017.

KLEIN, Dorie. **Reading the new feminist mystery**: The female detective, crime and violence. *Women and Criminal Justice*, 4(1), 37–62, 1992.

KLEIN, Kathleen. **The woman detective**: Gender and crime (2d ed.). Urbana: University of Illinois Press, 1995.

LAUZEN, Martha M. **Boxed In**: Women On Screen and Behind the Scenes on Broadcast and Streaming Television in 2020-21. *Boxed In*: San Diego, 2021.

LEAL, Tatiane. **A mulher poderosa**: construções da vida bem-sucedida feminina no jornalismo brasileiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura.) — Escola de Comunicação, UFRJ, 2015.

LOTZ, Amanda D. **Postfeminist television criticism**: Rehabilitating critical terms and identifying postfeminist attributes. *Feminist Media Studies*, v. 1, n. 1, p. 105-121, 2001.

LOTZ, Amanda D. **Redesigning women**: Television after the network era. University of Illinois Press, 2006.

52

LUSVARGHI, Luiza. **A FICÇÃO SERIADA NEOPOLICIAL DAS MAJORS NA AMÉRICA LATINA**. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, v. 9, n. 17, 2018.

MACHINE Learning, Learning how to entertain the world. **Netflix Research**, 2022. Disponível em: <<https://research.netflix.com/research-area/machine-learning>>. Acesso em: 08 de fev. de 2022.

MCNEIL, Jean C. **Feminism, femininity, and the television series**: A content analysis. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, v. 19, n. 3, p. 259-271, 1975.

MCROBBIE, Angela. **Pós-feminismo e cultura popular**: Bridget Jones e o novo regime de gênero. *Cartografias Estudos Culturais e Comunicação*, Porto Alegre, 2006.

MITTELL, Jason. **Television and American Culture**. Oxford University Press, USA, 2009.

MIZEJEWSKI, Linda. **Hardboiled and High Heeled**: The Woman Detective in Popular Culture. New York: Routledge, 2004.

MORIN, Céline. **Women in American TV series (1950s to 2000)**: proto -feminist heroines?. *Clio. Women, Gender, History*, v. 2, n.48, p. 243-261. Berlin, 2018.

NICHOLS-PETHICK, J. **TV Cops**: The Contemporary America Television Police Drama, Londres e New York: Routledge, 2012.

PHILLIPS, Deborah. **Medicated Soap: The Woman Doctor in Television Medical Drama.** *Frames and Fictions on Television: The Politics of Identity within Drama.* Editado por B. Carson e M. Llewellyn-Jones. Portland: Intellect Books, 2000.

RABINOVITZ, Lauren. **Sitcoms and Single Moms: Representation of Feminism on American TV.** *Cinema Journal*, v. 29, n. 1, p. 03-19. Texas, 1989.

OSUR, Laura. **Netflix and the Development of the Internet Television Network.** Syracuse University, New York, 2016.

SEGGAR, J. F; WHEELER, P. **World of work on TV: Ethnic and sex representation in TV drama,** *Journal of Broadcasting*, v. 17, n. 2, p. 201-214, 1973.

SIMS, Caroline. **Detecting Gender Images of the Contemporary Woman in Crime Fiction by Patricia Cornwell and Peter Robinson.** Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais e Humanitárias) — University of Gavle, 2010.

TURNBULL, Susan. **Crime as entertainment: The case of the TV crime drama.** *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, v. 24, n. 6, p. 819-827, 2010.