

O crime como espetáculo na narrativa documental: a série Netflix sobre Elize Matsunaga

Crime as spectacle in documentary narrative: the Netflix series about Elize Matsunaga

El crimen como espectáculo en la narrativa documental: la serie de Netflix sobre Elize Matsunaga

Tatiana Helich LOPES¹
Felipe GOMBERG²

Resumo

No século XIX, os folhetins e *fait divers* garantiam a emoção do público com narrativas “realistas” chocantes ou baseadas em notícias publicadas nos jornais; hoje, o crime como espetáculo pode ser acompanhado através das séries contemporâneas, transmitidas por *streaming*. Busca-se, neste artigo, analisar a narrativa documental da série *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime* (Netflix, 2021) a partir dos dilemas trazidos pela contemporaneidade. Para isso, traça-se um panorama do papel midiático em narrativas sobre crimes reais (MEYER, 1996; BROOKS, 1995; SINGER, 2004) e discute-se a vida espetacularizada na voz da própria ré confessa (SCHWARTZ, 2004; SIBILIA, 2008; GUNNING, 2004) para, finalmente, olhar a estrutura narrativa da série documental (MUNGIOLI, 2017; ECO, 1989; 1997).

Palavras-chave: Audiovisual; Narrativa; Série documental; Crime; Netflix.

Abstract

If in the 19th century serials and *fait divers* guaranteed the public's emotion with shocking “realistic” narratives or based on news published in newspapers; today, the spectacle of crime can also be followed through contemporary series, transmitted via streaming, as is the case of *Elize Matsunaga: Once Upon a Crime* (Netflix, 2021). To this end, an overview of the media role in narratives about real crimes is outlined (MEYER, 1996; BROOKS, 1995; SINGER, 2004). The paper also discusses the spectacularized life in the voice of the confessed defendant herself (SCHWARTZ, 2004;

¹ Doutora em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. E-mail: tatihelich@gmail.com. ORCID: [0000-0002-1078-6225](https://orcid.org/0000-0002-1078-6225)

² Doutor em Comunicação pela PUC-Rio. Professor do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. Coordenador editorial e editor-executivo da Editora PUC-Rio. E-mail: gomberg@puc-rio.br. ORCID: [0000-0003-3275-7545](https://orcid.org/0000-0003-3275-7545)



SIBILIA, 2008; GUNNING, 2004) to finally take a look at the narrative structure of the documentary series (MUNGIOLI, 2017; ECO, 1989; 1997).

Keywords: Audio-visual; Narrative; Documentary series; Crime; Netflix.

Resumen

Si en el siglo XIX los seriales y fait divers garantizaban la emoción del público con impactantes narraciones “realistas” o basadas en noticias publicadas en periódicos; hoy, el espectáculo del crimen también se puede seguir a través de series contemporáneas, transmitidas vía streaming, como es el caso de *Elize Matsunaga: Once Upon a Crime* (Netflix, 2021). Con este fin, se esboza una visión general del papel de los medios en las narrativas sobre crímenes reales (MEYER, 1996; BROOKS, 1995; SINGER, 2004) y discute la vida espectacularizada en la voz de la propia acusada confesa (SCHWARTZ, 2004; SIBILIA, 2008; GUNNING, 2004) para finalmente mirar la estructura narrativa de la serie documental (MUNGIOLI, 2017; ECO, 1989; 1997).

Palabras clave: Audiovisual; Narrativa; Serie documental; Crimen; Nextflix.

Introdução

A vida real era vivenciada como um show, mas, ao mesmo tempo, os shows tornavam-se cada vez mais parecidos com a vida.
(SCHWARTZ, 2004, p. 411)

Se “a arte imita a vida”, conforme já explicava Aristóteles em sua obra *Poética* ao defender a poesia como imitação, entende-se, também a partir da epígrafe que abre este artigo, um interesse pelo espetáculo da vida real, afinal, “as pessoas reexaminam o acidente ou o crime em um quadro que cria a ilusão de realidade”, como analisa Vanessa Schwartz (2004) ao trazer o gosto do público em acompanhar as representações das experiências da “vida real”. Para a pesquisadora, imagens de acidentes diários têm a capacidade de atrair multidões, que “ainda se emocionam com um evento recente, uma catástrofe, uma execução ou um assassinato famoso” (p. 431). A imagem “nos toca” como afirma Didi-Huberman (2010) e “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (p. 29).

Através das imagens, as mídias em geral, começando pelo folhetim no início do século XIX, acompanham as transformações do cotidiano do indivíduo, retratando o choque de viver na cidade e os perigos do meio urbano. A produção literária e a audiovisual, então, funcionam como organizadoras da pedagogia dos sentimentos, em que é possível, através do que é transmitido pela indústria cultural, entender a vida



como ela é. Mais que isso, sentir as dores de viver em uma cidade caótica, com a aceleração acentuada e uma midiaticização de tudo. As câmeras de vigilância e as transmissões em rede, por exemplo, possibilitam um fácil e rápido acesso a imagens e flagras de todos os tipos, inclusive de crimes hediondos.

No dia 19 de maio de 2012, Elize Matsunaga, com 30 anos, mata com um tiro e esquarteja o corpo do marido, o empresário Marcos Matsunaga, dono da empresa alimentícia Yoki. Ela esconde os pedaços do corpo em sacolas de lixo dentro de malas, que serviram de disfarce para sair do apartamento sem levantar suspeitas do crime. Este fato ficou conhecido através das imagens das câmeras de vigilância do elevador que repercutiram nos jornais e telejornais da época. A motivação do crime teria sido, segundo ela, a descoberta da traição do marido.

Assim, a vida da menina pobre de Chopinzinho, no interior do Paraná, passa a ser conhecida internacionalmente após a confissão do assassinato do empresário. Através das notícias em jornais, internet e telejornais, o público pode acompanhar de perto as investigações do caso, os resultados da perícia e até o julgamento de Elize, condenada a 19 anos de prisão pelo crime de homicídio qualificado.

Após 10 anos do ocorrido, com a reviravolta sobre a guarda da filha do ex-casal, a Netflix lança a série documental *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime* (2021), resgatando as imagens de arquivo da época, a reconstituição do caso, depoimentos de familiares e amigos tanto da vítima quanto da ré confessa, e tendo pela primeira vez a versão da acusada na condução dos fatos.

Ao resgatar o passado para reconduzir o caso a partir de seu ponto de vista, Elize Matsunaga, na série documental, realiza a “escavação arqueológica” de um determinado fragmento de seu passado, “trazendo em si a história de sua própria sedimentação – onde jaziam todos os vestígios” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 175). Assim, “o ato memorativo em geral” traz uma questão crítica, “a relação entre o memorizado e seu lugar de emergência”, o que faz com que o telespectador ao mesmo tempo se aproxime das imagens e relatos que são resgatados dos arquivos, do passado, pensando tê-lo “reencontrado” e, da mesma forma, “a virar pelo avesso o solo originário desse objeto, seu lugar agora aberto, visível, mas desfigurado pelo fato mesmo de por-se a descoberto” (p. 175).

Há novamente o resgate do documento ao mesmo tempo que há um novo olhar para esse mesmo arquivo, em um novo contexto, podendo manipulá-lo e classificá-lo de outra maneira. É preciso, como nos lembra Didi-Huberman (2010, p. 176), manter



um olhar crítico sobre as imagens descobertas e memorativas e “a dirigir um olhar talvez melancólico sobre a espessura do solo – do ‘meio’ – no qual esses objetos outrora existiram” (p. 176).

De acordo com Vanessa Schwartz (2004), o espetáculo e a narrativa estão inseparavelmente ligados na cultura de massa, pois o realismo do espetáculo quase sempre depende da familiaridade com as narrativas dos jornais. Ao analisar o gosto do público pela realidade “nua e crua” na Paris no século XIX, Schwartz percebe que, quando os jornais anunciavam um crime, um grande número de indivíduos ia ao necrotério para acompanhar o caso e ver o corpo da vítima, materializando através da imagem do corpo os fatos que eram narrados.

A partir do papel que as narrativas sobre a cidade exerceram no imaginário coletivo daqueles que habitavam os centros urbanos, percebe-se uma forma de narrar que se ajustava a um circuito midiático compreendido pelas notícias jornalísticas, pelas crônicas decorrentes dos fluxos urbanos e pelas histórias que também chegavam através dos filmes. Trazendo e repercutindo o espetáculo do crime na cidade, com imagens de corpos esquartejados, feridos ou mesmo com as descrições fisionômicas dos perfis dos assassinos³.

Ainda hoje essa curiosidade do público permanece, como os investimentos da indústria audiovisual nesse tipo de produção sobre crimes reais (os *true crimes*), como é o caso de histórias nacionais como a de Suzane von Richthofen, que matou os pais e teve recentemente dois filmes lançados: *A menina que matou os pais* e *O menino que matou meus pais* (ambas de 2021); nessa linha também o *Caso Evandro*, que teve ampla repercussão midiática e a história ganhou 6 episódios de Podcast do Projeto Humanos⁴ e também uma série documental na Globoplay. Percebe-se que o tempo passa, mas, o interesse e o gosto do público pelo espetáculo do crime permanecem. Há um deslizamento das narrativas sobre crimes que se transformam e se adaptam ao longo do tempo e de acordo com as demandas da sociedade, do mercado e da indústria, inclusive atendendo a diferentes plataformas⁵.

³ No século XVIII, era comum a distribuição e venda dos *Execution broadsides*, por exemplo, que eram panfletos contando sobre o crime que levaria o acusado a ser executado naquele dia. O material trazia o perfil do acusado e, em muitos casos, uma lição de moral para mostrar para a sociedade que não valia a pena cometer determinados delitos (MOREIRA e BONAFÉ, 2022).

⁴ “Podcast de *storytelling* dedicado a contar histórias reais de pessoas reais. Produzido por Ivan Mizanzuk, desde 2015. Uma produção do AntiCast” (www.projetohumanos.com.br).

⁵ A Netflix, por exemplo, iniciou, em 2015, com a série documental *Making a Murderer*, seu catálogo de produções originais sobre crimes reais. Após a repercussão do caso nos EUA, gerando manifestações



Com o objetivo de discutir o espetáculo do crime nas produções audiovisuais contemporâneas, usaremos como objeto de análise a série documental *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, a partir da narrativa da própria ré confessa. Entende-se aqui, como Holanda (2006), que a abordagem do documentário é particularizada, tendo o recorte a partir de um indivíduo ou grupo específico. Assim, o sujeito não traz a “representação de um tipo”, mas sua fragmentação, em que se apresenta “incoerente, contraditório, dramático, merecedor de compaixão, repulsa ou indiferença pelas características próprias que sua individualidade revela” (p. 4). É através dessa particularidade de Elize Matsunaga explorada na série documental que acompanharemos o arco dramático construído para a narrativa original Netflix.

Como percurso metodológico e estrutura textual, será traçado um panorama sobre o espetáculo e o gosto do público a partir do século XIX, com a proliferação de jornais que traziam narrativas que apresentavam ao indivíduo os desafios de viver na cidade urbana. Este artigo inicia com um panorama do crime como espetáculo, partindo do folhetim do século XIX e da imaginação melodramática às sensações provocadas pela modernidade a partir de autores como Marlyse Meyer (1996), Peter Brooks (1995) e Ben Singer (2004). Vanessa Schwartz (2004), Tom Gunning (2004) e Foucault (1988) contribuem aqui com a discussão sobre a espetacularização do crime no contexto das transformações trazidas no século XIX para a vida urbana do indivíduo, incluindo as novas formas de punição e de entendimento do crime e do criminoso. Em seguida, a partir de Paula Sibilia (2008), discute-se a figura da mulher criminosa e a intimidade como espetáculo e o relato de si nas produções biográficas, já que no objeto analisado é a própria ré confessa quem narra os fatos e conta sua trajetória de vida, apresentando uma versão de si desconhecida pelo público. E o artigo encerra com a vida espetacularizada e a estrutura narrativa de *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, (MUNGIOLI, 2017; ECO, 1989; 1997).

Como uma série documental original Netflix, que resgata, na voz da ré, um caso ocorrido há 10 anos, considera-se que a imagem dialética produzida pela obra audiovisual seria a imagem de memória resgatada a partir de uma situação anacrônica, de um presente remanescente em que:

sobre a culpa e inocência do acusado, o serviço de *streaming* investiu nas produções criminais que trazem a dúvida sobre as decisões judiciais, incluindo em seu catálogo produções que acompanham os julgamentos, sendo elas: *Amanda Knox* (2016), *Long Shot* (2017), *The confession tapes* (2017), *The Staircase* (2018), *Alias Grace* (2017), *Manhunt: Unabomber* (2017), entre outras (HELICH, 2020).



Criticando o que ela tem (o objeto memorizado como representação acessível), visando o processo mesmo da perda que produziu o que ela não tem (a sedimentação histórica do próprio objeto), o pensamento dialético apreenderá doravante o conflito mesmo do solo aberto e do objeto exumado. Nem devoção positivista ao objeto, nem nostalgia metafísica do solo imemorial, o pensamento dialético não mais buscará reproduzir o passado, representá-lo: num único lance, o produzirá, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados. Uma queda, um choque, uma conjunção arriscada, uma configuração resultante; uma “síntese não tautológica”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 176)

A recuperação do passado, em forma de *flashbacks*, traça o caminho da redenção e da vitimização da anti-heroína. A construção narrativa recupera o passado para entender o presente e, com isso, quase oferece uma espécie de “absolvição” da protagonista, uma vez que apresenta ao público justificativas racionais para que ele possa compreender o crime e conseqüentemente “torcer” pela contraventora. O crime aparece em diversos momentos como uma espécie de revide pelos infortúnios da vida, sendo, de certa forma, justificado pela construção narrativa.

O espetáculo do crime: um panorama do século XIX aos dias de hoje

O início do século XIX é marcado pelo crescimento da cidade com a migração da população do meio rural para o centro urbano que, com a industrialização e a modernização, trazia novos estímulos, uma vida mais acelerada e novos perigos derivados da complexa trama social que acolhia um número maior de habitantes em um espaço também em construção. Os jornais, produzidos em escala, com rápida e ampla circulação, acompanhavam este impulso da vida urbana, relatando de forma espetacularizada os acontecimentos diários, com destaque para os riscos que a cidade oferecia a seus habitantes (SINGER, 2001).

No início do século XIX, o folhetim ilustrava com realismo e emoção a miséria da condição humana, fazendo um registro da vida cotidiana de forma verossímil. De acordo com Marlyse Meyer (1996), inicialmente, o termo *feuilleton* servia para designar a parte inferior da primeira página dos jornais, que era destinada à publicação de textos de entretenimento como piadas, charadas, crimes, monstros, receitas de cozinha, críticas de peças e de livros, pequenos textos em geral. Portanto, no início, o folhetim marcava basicamente um espaço no jornal. Segundo Meyer (1996), foi a partir de 1836 que o termo expandiu para designar também os chamados “romances-



folhetim”⁶, ou seja, os romances publicados de forma fragmentada, seriada, em jornais e marcados pelo gancho e pelo suspense, que provocava a curiosidade do leitor pelos próximos capítulos/episódios, estratégia que se mantém até os dias atuais pelas novelas televisivas e séries audiovisuais, por exemplo.

Jornais populares também exploravam o *fait divers*, que era uma rubrica destinada a reproduzir a notícia de forma romanceada, em um registro melodramático, com detalhes extraordinários de acidentes chocantes e crimes sensacionais, oferecendo uma representação de uma realidade sensacional. Essas narrativas concorriam com o folhetim e diversas vezes o superavam nas tiragens, pois a notícia estava a serviço de uma narração melodramática, isso é, com um hiperdimensionamento do gesto através de uma reiteração vinculada à ideia de excesso e a uma estética do espanto (BROOKS, 1995).

Ao apresentar as relações entre melodrama e modernidade, Ben Singer (2004) explica que essas narrativas promoviam um estímulo de sensações típicas da subjetividade moderna. O pesquisador evidencia os contornos de uma cidade que se espetacularizava diante das fortes sensações oferecidas pela vida cotidiana que também se materializava na experiência das variadas modalidades de lazer. O entretenimento popular e o poder da sensação imediata e emocionante estavam à disposição por meio de um leque de atividades relacionadas aos choques sensoriais e às narrativas espetaculares, muito próximas ao cinema.

Nas primeiras décadas do século XX, a relação entre cinema e cotidianidade se manifesta, em parte, em um registro de filmes relacionados aos crimes. Muitos dos acontecimentos relatados nas páginas policiais dos jornais transformavam-se em narrativas cinematográficas, sustentadas pelo imaginário espetacularizado desses crimes (BRAGANÇA, 2009). Como exemplo, tem-se dois casos que chocaram a sociedade na época e tornaram-se filmes. Um deles é o filme *O crime da mala* (1908), produzido por Francisco Serrador, que reconstituía o assassinato de Elias Farah, um comerciante enforcado pelo sócio Michel Trad, em São Paulo. O corpo foi encontrado em uma mala que seria despachada para a Europa pelo navio Cordillere.

Com mesmo título do filme de 1908, outro crime notório seguindo a mesma lógica do ocultamento do corpo na mala ocorreu em 1928 trazendo a história de um

⁶ Balzac foi o primeiro a publicar o romance-folhetim na França, com o título *La vieille fille* (“A velha moça”), em doze episódios, no jornal *La Presse*, de Émile de Girardin (MEYER, 1996).



casal de imigrantes italianos. *O crime da mala* (1928), dirigido por Francisco Madrigano, conta como Giuseppe Pistone assassinou a esposa Maria Fea, esquartejou o corpo e o colocou em uma mala também com destino à Europa. Contudo, o navio não chegou a sair do Brasil quando a polícia descobriu o caso. O episódio gerou comoção popular na época e a vítima foi considerada santa, com fiéis até hoje visitando seu túmulo e atribuindo a ela diversos milagres.

De acordo com Ben Singer (2004), as matérias publicadas pela imprensa revelavam a preocupação com os riscos cotidianos e refletiam as ansiedades de uma sociedade que ainda se adaptava à urbanização. As novas experiências do indivíduo ganhavam ênfase no espetáculo e no sensacionalismo. Vanessa Schwartz (2004, p. 416) defende que o interesse do público pelos jornais e pela visita ao necrotério – considerado um “teatro do crime” –, no século XIX, originava-se pelo gosto pela realidade. Para a autora, o desejo do público pelo real está “assentado na indistinção da vida e da arte – no modo como a realidade era transformada em espetáculo ao mesmo tempo que os espetáculos eram obsessivamente realistas” (p. 435).

Singer (2004) descreve como a imprensa ilustrada, por exemplo, apresentava tanto a vítima no instante do choque mais intenso, pouco antes da morte, como também mostrava um espectador assustado, assistindo a tudo horrorizado, “seu corpo retesado num ato reflexo” (p. 115). Para o pesquisador, essas ilustrações revelavam como a “modernidade havia causado um aumento radical na estimulação nervosa e no risco corporal” do indivíduo (idem). Ao relacionar modernidade, hiperestímulo com melodrama, Singer (2004, p. 134) defende que, enquanto os primeiros melodramas apostavam em um clímax espetacular; na virada do século, as narrativas melodramáticas passaram a trabalhar com “emoção em cima de emoção”:

Enquanto o melodrama vitoriano havia enfatizado o patético e a oratória moralizante de vítimas inocentes e seus heróis, seu congênere de fim-de-século tornou-se virtualmente sinônimo de ação violenta, acrobacias e espetáculos de catástrofe e risco físico. “Cenas de sensação” como edifícios em chamas, explosões e naufrágios haviam sido um ingrediente do melodrama teatral pelo menos desde o início dos anos 1880, mas a partir de 1890 tornaram-se mais e mais realistas, ambiciosos e surpreendentes. (SINGER, 2004, p. 134)

Ben Singer parte da ideia defendida por Peter Brooks (1995) de imaginação melodramática, em que o melodrama não estaria circunscrito apenas no século XVIII, no teatro do drama burguês, como um gênero histórico, mas que a imaginação



melodramática perpassa as temporalidades, através de uma modernidade palatável aos sentidos de um público hiperestimulado.

O romance policial, como gênero literário, surge no século XIX com a presença do crime rondando a cidade urbana e ganhando visibilidade nas páginas dos jornais. Publicado em folhetins, o romance policial⁷ reunia literatura com notícias e apresentava a figura do detetive como apaziguador do medo burguês. A partir do pensamento lógico e da observação apurada, esse novo personagem detetivesco será capaz de desvendar os crimes da cidade, encontrando o criminoso e, assim, restabelecendo a ordem social dessa nova dinâmica proporcionada pela urbanização.

No século XX, com o crescente ceticismo epistemológico, a questão da verdade única – tão valorizada no romance policial de enigma do século XIX, começa a ser questionada, colocando a própria narrativa sob suspeita. Dessa forma, a narrativa policial passa a ser construída em seu próprio impasse: decifrar enigmas para alcançar uma verdade que, ao final, será apenas uma interpretação dos fatos. As pistas e sinais deixados pelo criminoso vão dividir espaço com as situações que evidenciam a dificuldade de definir a verdade, onde culpas, omissões e responsabilidades se entrelaçam e impedem que o leitor/espectador tenha certeza sobre os fatos. É esse contexto que a narrativa policial *noir*⁸ vai intensificar, mas sem abandonar o modelo de enigma de trabalhar com a ordenação causal do processo investigativo, usando o desvendamento de enigmas como princípio para a organização dos acontecimentos. As narrativas se tornam assim mais complexas e as personagens ganham camadas, que podem ocultar parte de suas personalidades e dificultar o descobrimento do enigma do crime.

A construção da figura do criminoso ganhou maior investimento. Enquanto no romance policial de enigma o foco estava na decifração da identidade do culpado sem aproximação do leitor/telespectador com este personagem, nas narrativas complexas contemporâneas é comum adentrar a vida, as dores e os motivos que levaram determinado indivíduo a cometer o crime, o que o aproxima do telespectador e o torna

⁷ Em abril de 1841, Edgar Allan Poe publica, na revista *Graham's Magazine*, o que é considerada a primeira narrativa policial, inaugurando a escola de enigma, através do personagem detetivesco Monsieur C. Auguste Dupin.

⁸ De acordo com Sandra Reimão (2005, p.11), o policial *noir* é “um desdobramento do policial enigma clássico” e tem como autores fundadores os americanos Dashiell Hammett e Raymond Chandler. O foco dessas narrativas é a crítica da estrutura social e os detetives usam do sarcasmo, da rudeza e da violência.



um anti-herói⁹. Na série documental, Elize Matsunaga se torna uma personagem atormentada psicologicamente que tem a narrativa a seu favor, já que é ela quem praticamente domina o enredo e apresenta sua versão dos fatos.

O protagonismo das narrativas contemporâneas está em personagens imperfeitos, que podem ser corrompidos e apresentar desvios de comportamento. Inclusive, como em *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, o papel de protagonista está com a ré confessa pelo assassinato do marido. Como veremos a seguir, a série, além de mostrar o caso verídico conhecido pelo público, apresenta a versão dela sobre os fatos, os motivos que a levaram a cometer o crime e os desdobramentos da mente e dos sentimentos de Elize durante sua vida de casada até chegar aos relatos de tudo que presenciou na infância e adolescência, como uma justificativa para seus atos. O telespectador ao mesmo tempo que relembra as cenas fortes e espetaculares que preencheram os noticiários televisivos em 2012, quando ocorreu o crime, também descobre uma outra versão de Elize, que agora luta pela guarda da filha e “justifica” o assassinato como resultado de um estopim pelas agressões e traições do marido.

A mulher criminosa e o relato de si nas produções audiovisuais

Tanto a partir da série sobre Elize Matsunaga quanto dos filmes sobre Suzane Von Richthofen e até mesmo na clássica tragédia grega *Medeia*¹⁰, percebe-se uma ênfase nos mistérios da mulher criminosa onde sentimentos como o amor, o ódio, o ciúme, entrelaçam as três narrativas como emoções que ao serem despertadas geram o impulso de matar, alegando legítima defesa e com isso uma certa inocência. Ao longo dos anos, na história da sociedade, nota-se que os desvios femininos tendem a ser relacionados a algum distúrbio. Para a pesquisadora Mary Del Priore (1997), até meados do século XX, o corpo e a saúde da mulher eram assuntos ainda obscuros do saber científico e estavam sob vigilância de dogmas católicos que direcionavam o

⁹ Anti-herói é aquele que não possui as virtudes tradicionalmente atribuídas ao herói, pois são personagens não inerentemente maus, mas que praticam atos moralmente questionáveis. Diferentemente do vilão, o anti-herói costuma obter aprovação, seja através de seu carisma, seja por meio de seus objetivos muitas vezes justos ou ao menos compreensíveis por conta de algum sofrimento ou injustiça vivenciada, o que jamais os torna lícitos, mas os aproxima do telespectador pelo lado humano de acertos e erros (FERREIRA, 1986, p. 131).

¹⁰ Medeia, ao descobrir a traição do marido, vingava-se dele matando tanto a amante quanto os próprios filhos (SÊNECA, 2011). A narrativa trágica se assemelha com o caso da Fera da Penha, em que Neyde Maria Maia Lopes – apelidada de Fera da Penha –, com 22 anos, descobre que o namorado tinha casa, esposa e filhos e sente-se traída ao perceber que ele não largaria a família para ficar com ela. Então, organiza um plano, sequestra a filha de quatro anos do casal e a mata.



conhecimento a um determinado discurso sobre o corpo feminino como local de controvérsias, de embate entre Deus e o Diabo.

Os mistérios por trás dos motivos que levam determinado indivíduo a cometer um crime são inúmeros. Contudo, é perceptível que, ao longo da história, nos casos de mulheres criminosas, busca-se uma justificativa para o crime através de características de caráter psicológico, histérico ou psicopatológico. Em *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, não só o título faz referência ao conto de fadas como a própria narrativa da anti-heroína é construída como se ela fosse a própria gata borralheira. Afinal, de origem humilde, Elize encontra em Marcos o seu príncipe encantado, o qual a faz ascender socialmente através do casamento. Ao mesmo tempo, traça-se, inicialmente, o envolvimento dos dois já no âmbito da traição, pois Marcos era casado quando se apaixona pela garota de programa, Elize. A referência à também conhecida trama da mulher pobre que usa da prostituição como sobrevivência e consegue mudar de vida ao encontrar um “príncipe encantado”, que não precisa ser nenhum Richard Gere (em *Uma linda mulher* – 1990), mas um homem bem-sucedido financeiramente, é outra forma de buscar no imaginário popular uma diretriz para a narrativa e, dessa forma, atribuir significados.

Na época do assassinato, o caso ganhou notoriedade principalmente por envolver a família Matsunaga, proprietária da empresa alimentícia Yoki. Contudo, a série dirigida por Eliza Capai com roteiro de Diana Golts trabalha o ponto de vista da assassina: Elize, uma mulher comum que age a partir da descoberta de uma traição. Em seu primeiro curta-metragem, *Tão longe é aqui*¹¹ (2013), a diretora Eliza Capai conta a história de uma brasileira que viaja à África às vésperas de completar 30 anos e deixa uma carta para sua filha contando sobre a situação de mulheres em culturas distintas. E, em 2014, com o curta *Severinas*¹², Capai retrata a transformação pela qual as sertanejas passaram com a conquista da independência financeira, deixando a submissão ao controle patriarcal, ao serem titulares do Bolsa Família.

Com a série documental Netflix, ao lado de Diana Golts, Capai novamente busca o olhar feminino e marginalizado daquela em situação de privação de liberdade como protagonista da narrativa. Com o curta *Chapa* (2015), Golts traz dois protagonistas que, após 20 anos de trabalho em uma padaria, são demitidos e decidem assaltar o

¹¹ Recebeu o prêmio de Melhor Filme na Mostra Novos Rumos do Festival do Rio.

¹² Finalista do Prêmio Garcia Marques de Jornalismo Ibero-americano.



local como vingança. Percebe-se nas duas mulheres que assinam a trama sobre Elize um mesmo padrão no arco dramático no qual o ponto de vista técnico e estético dará ênfase no relato do vingativo, do excluído socialmente, que, no objeto aqui analisado, é o relato da mulher traída.

Ao relatar sua história, Elize apresenta ao telespectador experiências íntimas de uma pessoa real, o que faz com que os acontecimentos sejam vistos como autênticos e verdadeiros (SIBILIA, 2008), e se coloca tanto no lugar de personagem principal como também de narradora da trama. Para Paula Sibilia (2008, p. 35), “aquelas narrativas que tecem as histórias de nossas vidas e convergem na enunciação do eu têm se distanciado dos códigos literários que imperaram ao longo da era industrial”. Assim, de acordo com a pesquisadora, cada vez mais as narrativas dos indivíduos foram largando os romances clássicos – que invadiram “as veias de incontáveis Emmas Bovaries, jovens Werthers e outros inspiradores personagens de antigamente” – “para novos espelhos identitários” (p. 35). Ao serem relatadas pelos próprios protagonistas-narradores, essas narrativas implicam uma “referência a alguma verdade, um vínculo com uma vida real e com um *eu* que assina, narra e vive o que se conta” (SIBILIA, 2008, p. 37).

Walter Benjamin (1993 [1933]) já sentenciava a morte do contador de histórias bem como também o prazer de escutá-las. A aceleração industrialista teria atropelado as condições que permitiriam a figura do contador de histórias no mundo moderno, constatava Benjamin, pois não haveria tempo para digerir pela memória e nem recriar pela lembrança as histórias que vinham de longe, de forasteiros, por exemplo, ou mesmo de anciãos locais que repassavam as tradições e experiências aos mais jovens.

Ao comentar o pensamento benjaminiano, Umberto Eco (2005) explica que os filmes não requerem dos telespectadores a completa entrega no ato de ouvir como ocorria em torno dos contadores tradicionais e nem a concentração silenciosa e solitária das leituras dos romances da era burguesa. Sibilia (2008, p. 46) complementa que “nessa cultura esmagadoramente audiovisual”, são outras formas de atenção e cognição que ganham predominância: “uma escuta e um olhar fáceis, rápidos e superficiais” (p. 46), assim como a tendência para a exteriorização e não mais para a interiorização como ocorria em períodos anteriores da história. Seguindo os caminhos de Benjamin (1993 [1933]) e Eco (2005), Sibilia (2008) nos lembra que as mídias digitais e interativas tendem a aprofundar “cada vez mais a privatização individual, embora cada vez menos o refúgio na própria interioridade” (2008, p. 46).



Em síntese, a partir disso, pode-se defender junto com Sibilia (2008) que, em uma cultura ancorada em imagens, “desmonta-se o velho império da palavra” e multiplicam-se tendências baseadas na lógica da visibilidade e o “mercado das aparências desempenha papéis primordiais na construção de si e da própria vida como um relato” (p. 48), como é o caso de produções audiovisuais em que o protagonista é o próprio narrador da história de si, principalmente em documentários.

A sociedade não é mais a do espetáculo da punição de séculos passados¹³, pois há uma nova forma de entender o crime e as motivações do criminoso. Assim, também a interiorização e a privacidade cedem lugar ao “show do eu”, em que o culpado usa da narrativa a seu favor para aproximar o telespectador de suas dores, seus dramas, gerando possíveis justificativas para o ato do crime. Mesmo com o passar dos séculos, o espetáculo do crime e as imagens sensacionais continuam no imaginário popular e no gosto do público, como veremos a seguir com a análise da série documental.

A vida espetacularizada em *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*

O “destroço” – o torso, o corpo despedaçado, o fragmento corporal – de um símbolo sob o fogo da ‘sublime violência do verdadeiro’: há nessa figura essencialmente ‘crítica’ toda uma filosofia do traço, do vestígio. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 174)

Um crime já conhecido do público. Uma morte midiaticizada. O corpo esquartejado de Marcos Matsunaga, presidente da empresa alimentícia Yoki, divulgado pelos noticiários do país. Através da investigação policial e do uso de imagens de câmeras de vigilância, chega-se à solução do caso e à confissão do crime: Elize Matsunaga assassinou o marido. A história ocorrida em 2012, em São Paulo, repercutiu pela imprensa e o telespectador pode acompanhar o andamento do caso, o julgamento e a prisão da jovem de 31 anos na época.

Uma história dada por encerrada, mas, 9 anos depois, a Netflix resgata o caso e traz em uma série documental com 4 episódios, cada um com cerca de 50 minutos conforme mostrado a seguir na tabela 1, a versão da ré. Percebe-se, nas produções audiovisuais contemporâneas, um deslocamento no eixo da busca pela verdade, característica dos romances policiais tradicionais. Se durante anos o gênero policial contou com a figura detetivesca ou do agente de polícia em busca do criminoso, nas

¹³ Sobre a transição do suplício para o modelo prisional com análise da vigilância e da punição na modernidade, ver Foucault (1988), esse assunto será abordado a seguir.



narrativas contemporâneas, o criminoso já foi descoberto e os mistérios do crime já foram esmiuçados pela mídia, restando à trama audiovisual revelar, no andamento dos episódios, o que estava oculto na motivação do crime, resgatando como diz a epígrafe que abre esta parte, através da imagem do “fragmento corporal”, a “sublime violência do verdadeiro”, do ato do crime que destroçou um corpo e tentou apagar seus vestígios.

Ao reconstruir histórias sobre crimes verídicos amplamente noticiados, as mídias apresentam determinadas informações, inclusive, fazendo-nos acompanhar os meandros dos processos investigativos e os julgamentos em tribunais. Dessa forma, as mídias funcionam como mediação da realidade, trazendo ao conhecimento do público um conjunto de dados sobre sua época ou período mais distante da história, revelando indivíduos que são heróis, vilões, vítimas e acusados, capazes de se esconder no meio das massas e de promover discursos que estimulam o consenso sobre a culpa, a punição e o dano. O objeto aqui analisado apresenta ao telespectador a versão da assassina sobre um fato já julgado e encerrado, ou seja, que não teria novidades a oferecer a não ser explorar a história de vida da acusada e suas motivações para cometer o crime, mostrando novos elementos e informações que na época do caso não foram abordados, já que as imagens da tragédia ainda quentes seguravam a audiência.

Neste caso, mais do que descobrir o enigma do crime, as narrativas buscam cada vez mais revelar a complexidade da mente e do comportamento humano, principalmente dos culpados pelos crimes. Mesmo em situações em que o acusado confessa o crime, é comum, como em *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, resgatar a história e deslocar o enigma para a percepção da ré sobre o caso, inclusive, tornando a vítima culpada pelo próprio assassinato. Culpada, Elize justifica seu ato ao relatar para o telespectador que, por trás da vida de princesa que levava, sofria com as traições e violência do marido.

Ao longo dos quatro episódios da série documental, o telespectador acompanha a trajetória de Elize, conhece sua vida antes de casar-se com Marcos Matsunaga e o que viveu ao lado do marido. Como dito por Eco (1989), em cada episódio da série analisada, o telespectador descobre um pouco mais sobre a personagem já conhecida e vai desvendando o mistério através dos depoimentos de amigos e familiares que também são recorrentes na narrativa.

Ao retornar ao ano de 2012, a série cria um vínculo de proximidade com o telespectador, pois inicia pelo fato conhecido nacionalmente, com imagens sensacionalistas já imersas na memória do público. O arco dramático se situa nos



desdobramentos do caso policial, através do relato do esquartejamento (Figura 1). Apesar de a história ter início, meio e fim, há um embaralhamento de situações em que no primeiro episódio é apresentado logo de imediato o crime e a protagonista-assassina; e no segundo e terceiro episódios são exibidos os desdobramentos do caso. O clímax de cada episódio está em situar a narrativa nas reviravoltas do ponto de vista da ré, condenada a 19 anos, 11 meses e um dia de reclusão. Já o último episódio, destinado a trazer o desfecho, neste caso, mostra os desafios de Elize em ter a guarda da filha após sair da prisão. Elize fala diretamente para a câmera, isto é, com o telespectador, em um depoimento inédito sobre os acontecimentos, apresentando seu ponto de vista sobre a história já conhecida. Na tabela 1, a seguir, é possível verificar a construção do arco dramático, que é crescente, tendo seu clímax na conclusão, como será abordado mais adiante.

Tabela 1 - Episódios de *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*:

Episódio	Duração	Arco dramático
1. Estado civil: viúva	50 minutos	Elize, em liberdade provisória, conta sobre o relacionamento complicado com Marcos, já direcionando o rumo dos próximos episódios.
2. Uma vida de princesa	53 minutos	A dúvida sobre o assassinato ter sido premeditado é questão deste episódio em que são apresentadas as acusações da promotoria e a análise do motivo e da confissão do crime.
3. A infeliz ideia de Elize	50 minutos	Elize revela o momento em que decidiu esquartejar o corpo de Marcos, e seu advogado explica a estratégia usada para influenciar a opinião pública.
4. Os ecos do crime	48 minutos	As dificuldades da infância de Elize são apresentadas e ela se lembra do último dia do julgamento, quando o juiz decretou a sentença.

Fonte: Tabela elaborada pelos autores.

Figura 1 - Imagens de arquivo das câmeras de vigilância do prédio mostram Elize no elevador com a mala contendo o corpo do marido.



Fonte: Imagens reproduzidas da série documental da Netflix.

Moratelli (2021) destaca alguns recursos utilizados como estratégias narrativas de produções audiovisuais principalmente sobre casos reais, em que documentários são trabalhados no formato serial, isto é, divididos em episódios em que cada um traz uma reviravolta na trama que segura o espectador no próximo episódio. Um deles é o de “personagem central carismático ou vítima de um crime hediondo” (p. 717), que, no objeto analisado neste artigo, por se tratar de uma ré confessa, tem-se o protagonismo da assassina carismática e “sofrida” que luta pela guarda da filha e que matou o marido após sentir-se rejeitada, narrativa que conduz a ré para a jornada do herói.

Outra estratégia narrativa apontada por Moratelli (2021) é o destaque ao nome do protagonista no título das séries: aqui, no objeto em questão, pode-se considerar que essa escolha se dá tanto no uso do seu primeiro nome, presente no título, “Elize”, quanto na presença do sobrenome “Matsunaga”, do ex-marido assassinado, e proeminente na mídia.

Recurso empregado geralmente em séries ficcionais, o *plot twist*, isto é, o gancho, cada vez mais é recorrente em séries documentais. Apesar de acompanhar a versão de Elize sobre os fatos e, em cada episódio o telespectador ser surpreendido por alguma descoberta que culmina em uma reviravolta que deixa a dúvida sobre a



intenção de assassinato, é somente no quarto e último episódio que há uma reviravolta principal na trama e surge uma jovem de origem pobre, vítima de abuso, que não via a hora de sair de Chopinzinho, cidade do interior paranaense. Elize revela as dificuldades da vida que levava com Marcos, apresentando as infidelidades do marido, as brigas intensas e o interesse dele por armas de caça, o que reforçaria o lado violento do marido. É com essas novas informações que a série documental reorganiza os fatos e constrói uma nova face para o caso já esmiuçado, o que prende a atenção do telespectador e gera novas polêmicas sobre quem realmente seria a vítima e o culpado (Figura 2).

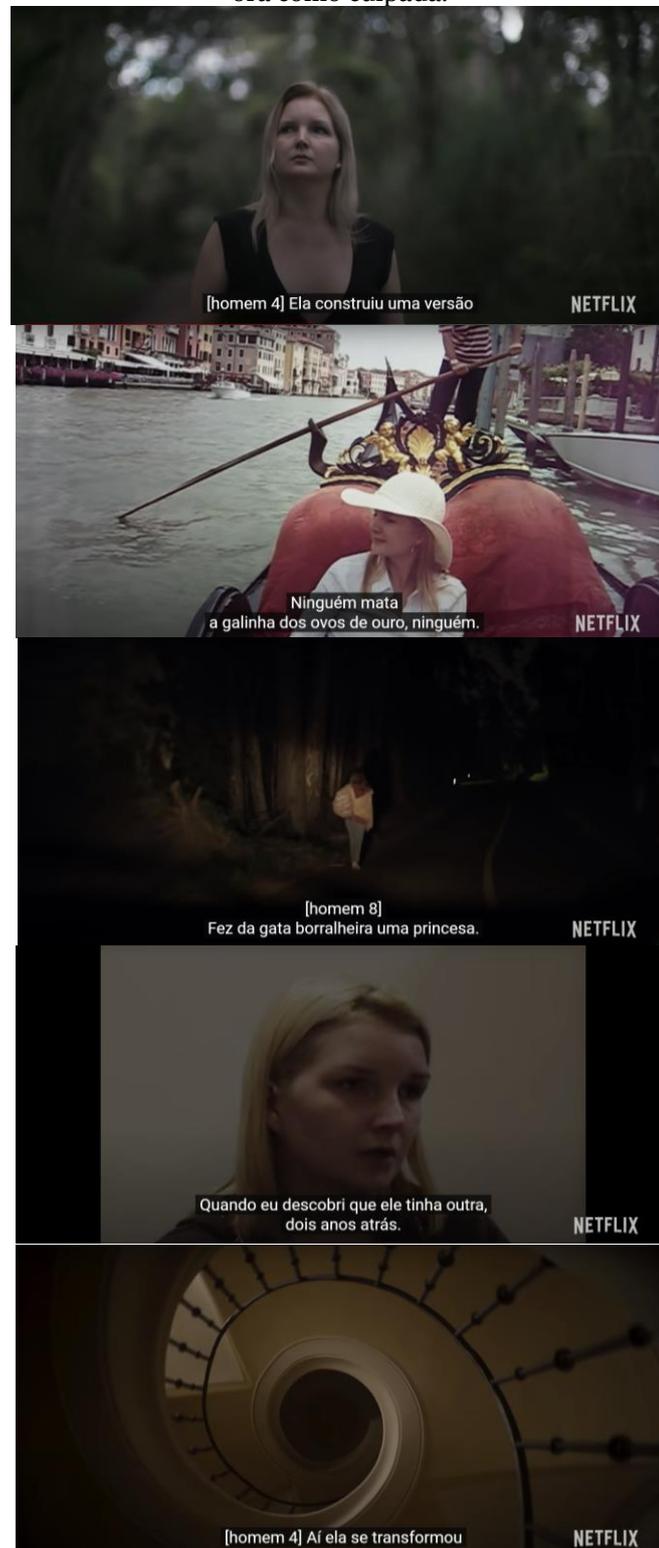
Nas cenas expostas na Imagem 2, a seguir, percebe-se o andamento narrativo em que a imagem aberta com Elize atualmente andando na floresta e a voz em *off* “Ela construiu uma versão” revela ao telespectador a posição de narradora duvidosa da protagonista, em que ela pode dissimular sua versão dos fatos. A seguir a imagem em que novamente a câmera aberta volta aos arquivos do passado mostrando a “vida de princesa” de Elize passeando nas gôndolas de Veneza e a voz em *off* que a defende “ninguém mata a galinha dos ovos de ouro”, como se ela não pudesse eliminar quem a proporcionou o que é considerada uma vida de luxo e, logo, de felicidade. Também com a câmera aberta, uma Elize jovem percorre um caminho que a leva da vida de “gata borralheira” a de uma “princesa”. A mochila e as roupas simples que vestem uma Elize que anda sem olhar para trás já remete a uma ideia de uma nova vida sem a possibilidade de retorno. Essas imagens de fotos reais são trabalhadas na cenografia junto com a imagem produzida para a série da protagonista caminhando na floresta. Essa mistura de imagens e fotografias sugere “uma ambientação que tenha linearidade contextual com o que se conta, reafirmando o cuidado estético” (MORATELLI, 2021, p. 718). Como recursos sensoriais, além da trilha sonora de suspense que traz a ação dramática do crime, a voz em *off* da protagonista em momentos-chave a aproximam do espectador.

Apesar de contar uma história já conhecida do público, a série documental aqui analisada usa a repetição de informações como estratégia de familiaridade do tema com o espectador. O primeiro episódio, considerado o episódio-piloto, é responsável por apresentar a temática que será explorada na obra, usando, neste caso do crime já conhecido, informações já trabalhadas na mídia, inclusive com imagens já bem exploradas e que causaram polêmicas na época. Essas imagens voltam em momentos-



chave de determinados episódios, lembrando ao espectador o crime que chocou a sociedade brasileira na época.

Figura 2 - As nuances da construção narrativa ao longo dos episódios que ora a coloca como vítima, ora como culpada.



Fonte: Cenas reproduzidas da série documental da Netflix.



Neste conjunto de cenas que compõem a Imagem 2, tem-se a câmera fechada no rosto de Elize séria contando o momento da ruína de sua vida de princesa que, segunda ela, foi a partir da descoberta de que o marido “tinha outra, dois anos atrás”. O telespectador acompanha de perto as expressões da protagonista em seu relato e também com a câmera bem fechada, a cena da escadaria em caracol traz a vertigem da sensação do movimento da transformação – a angústia da mudança da vida de “princesa” para a de “assassina”. Esse jogo entre protagonistas e antagonistas desperta a difícil trajetória da ré-protagonista, revelado por exemplo a partir de conflitos da protagonista com o juiz e os advogados da família Matsunaga. Este conflito é acirrado no final da trama, mostrando a exaustão da luta trilhada pela protagonista.

Ao comparar a vida com um filme, Paula Sibilia (2008) explica sua percepção de que o indivíduo não conta sua narrativa seguindo o padrão da épica ou da tragédia e sim cada vez mais pensando na linguagem audiovisual, em que “os gestos cotidianos mais insignificantes revelam certo parentesco com as cenas dos videoclipes e das publicidades. Ou pelo menos nelas se inspiram, e parece desejável que com elas se assemelhem” (p. 49). Para a pesquisadora, o indivíduo do século XXI avalia a própria vida de acordo com as expectativas narrativas criadas pelo cinema, isso é, segundo sua capacidade de se tornar um filme. Assim, o sujeito adapta os principais eventos de suas vidas às exigências da câmera, “inclusive poderia adicionar um observador mordaz, porque nunca se sabe se você está sendo filmado” (p. 50), conforme Figura 3.

Figura 3 - A câmera trabalha com a metalinguagem: Elize conta para a câmera que filma uma outra câmera que está posicionada na frente da protagonista.





Fonte: Cenas reproduzidas da série documental da Netflix.

Ao migrar das escritas de si em diários para a tela, não é apenas o meio que muda, pois, uma nova subjetividade se constrói e altera aquele que “narra, assina e protagoniza os relatos de si” (SIBILIA, 2008, p. 51), enfatizando a função de protagonista. Com os valores do capitalismo em vigor e intrínsecos na sociedade ocidental, percebe-se uma “transição do caráter para a personalidade, ao propiciar o desenvolvimento de habilidades de autovendagem” (p. 235), em que o indivíduo conta com a imagem pessoal como seu principal valor de troca, sendo aquilo que mostra de si. As narrativas sobre si abundam as mais diversas telas, inclusive dos telefones celulares, o que possibilita que “qualquer um realmente pode – e habitualmente quer e talvez daqui a pouco inclusive deva – ser um personagem como aqueles que incansavelmente se mostram nas telas [dos cinemas]” (p. 245).

Ao narrar sua vida para a câmera da série documental, Elize Matsunaga incorpora detalhes minuciosos, situações cotidianas, ao mesmo tempo que os relata com aspectos de uma narrativa cinematográfica, não à toa que a imagem de gata borralheira logo é acionada no imaginário popular durante os episódios em que conta sua trajetória até o casamento com o empresário (Figura 4). Ao falar sobre o casamento, logo transforma a imagem de príncipe em fera. Segundo seus depoimentos, quando o marido amava alguém ou alguma coisa, o amor era intenso, mas quando não queria mais, descartava fácil.

O motivo do crime, segundo ela, foi a descoberta da traição com uma garota de programa. Contudo, curioso é o relato dos amigos sobre o início do relacionamento de Marcos com Elize. O herdeiro da Yoki conheceu a jovem de Chopinzinho em um site com serviços de garotas de programa. Na época, ele era casado e após alguns encontros com Elize, ele se separou da esposa e casou com ela. A jovem, então, busca vingança por não suportar a traição do marido e por medo de ser abandonada. Assim, ela planeja o assassinato, a ocultação do corpo e a desculpa que para ela seria plausível: ele fugiu com outra a deixando sozinha com uma filha pequena.



Figura 4 - A série documental usa imagens de arquivo, como o álbum de fotografias do casal.



Fonte: Cenas reproduzidas da série documental da Netflix.

Na série, o caso apresentado é um exemplo de punição não legitimada. Elize Matsunaga buscava punir o marido pela traição. Para isso, mata com um tiro e esquarteja o corpo para esconder em malas que foram despachadas em um local afastado. Em *Vigiar e punir* (1988), Michel Foucault mostra como nos séculos XVII e XVIII os criminosos eram punidos: com violência, muitas vezes com requintes de crueldade, o que tornava comum cenas em praça pública de enforcamento, esquartejamentos e corpos queimados vivos em grandes fogueiras. Essas imagens eram presenciadas por multidões, com o objetivo de que funcionassem como um modo de prevenção para aqueles que pensassem em cometer um delito. Era uma maneira de também mostrar o poder e a força da justiça do rei.

No entanto, essa maneira de se fazer justiça foi se modificando ao longo do século XVIII e o indivíduo passa a ter sua pena medida em questão de tempo, de trabalho. O criminoso não é mais exposto em praça pública, ele vai para a prisão, para os hospícios, começa a ter uma forma mais individualizada de lidar com a punição e com a questão do corpo, da medicina, da saúde pública (FOUCAULT, 1988). Contudo, ao resgatar o caso ocorrido em 2012, a série recupera as imagens de arquivos, a cena clássica das câmeras de vigilância do elevador do prédio com a Elize saindo do apartamento com as malas (Figura 1), o corpo em pedaços de Marcos Matsunaga e imagens da reconstituição do caso, com a protagonista mostrando como ocorreu o esquartejamento (Figuras 5 e 6).

Figura 5 - Os pedaços do corpo são encontrados e levados para análise da perícia.



Fonte: Reprodução da internet.

Figura 6: Reconstituição do caso.



Fonte: Reprodução da internet.

Ao resgatar essas imagens sensacionalistas e realistas do caso, a série reforça o interesse do público pelo espetáculo do crime. Se no século XIX o necrotério se tornou o “teatro do crime” (SCHWARTZ, 2004) e até museus, como o Musée Grévin de Paris era um “aprimoramento dos jornais” (p. 421), pois retratavam os eventos diários com “fidelidade escrupulosa e precisão impressionante” (idem), hoje as séries contemporâneas, principalmente as documentais, que trazem imagens de arquivos e contam com os próprios personagens em cena, se tornam o local vivo do espetáculo criminal.

Ao refletir sobre a incorporação de elementos da vida real em imagens, é possível lembrar da prática forense policial de encenar e reconstruir os crimes através de fotografias, conforme o estudo de Tom Gunning (2004). A encenação durante a reconstituição do caso também atrai e mobiliza a atenção do telespectador, pois desperta a curiosidade em assistir ao evento como se fosse real (GUNNING, 2004). As imagens produzidas eram e são constantemente publicadas em jornais e telejornais, proporcionando o drama para a reportagem policial, como é o caso de *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, em que determinados momentos da série são resgatadas, inclusive, as imagens dessas reportagens e a forma como a imprensa divulgou o caso.



Gunning (2004) explica que a fotografia trabalhou tanto em delimitar e capturar a evidência de um crime, o próprio ato desviante, e até filmes enfatizavam as imagens capturadas no momento do delito, como também serviram para marcar o próprio criminoso, como elemento de identificação. Hoje, as séries documentais ao recuperarem determinados casos amplamente divulgados pela mídia, além de reforçarem certas imagens já contidas no imaginário popular, também deslizam o enigma para a perspectiva da acusada em relatar os motivos que a levaram a cometer o crime.

A série documental analisada aqui não deixa espaço para uma contraposição por parte da vítima, visto que ela fora assassinada. O que resta de contraponto são depoimentos de amigos e familiares de Marcos que tentam mostrar as peculiaridades de ambos os lados, tanto da vítima quanto da assassina. Neste caso, o enigma da trama apresentada na série está em descobrir mais sobre as motivações da personagem em cometer o assassinato.

A partir dos estudos de Mittell (2015), a pesquisadora Maria Cristina Palma Mungioli (2017) discute a poética de séries levantando dois aspectos fundamentais: a temporalidade e a reassistibilidade. No que diz respeito à temporalidade, para Mungioli (2017), esse ponto é definidor para incluir a intriga tanto no nível extradiegético quanto intradieético. Ao falar das séries policiais, Mungioli (2017) ressalta que essas geralmente apresentam um crime já acontecido para, então, mostrar a investigação que resultará na resolução do caso. Assim, um dos recursos usados é o *flashback* para explicar como de fato ocorreu o delito, mesmo que visto a partir de outra perspectiva. No caso de *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, ocorre a “dupla articulação da temporalidade intradieética” (MUNGIOLI, 2017, p. 8), pois a narrativa é construída com imagens passadas e presentes em um mesmo episódio em uma história que mantém a mesma investigação ao longo dos episódios da temporada.

Por outro lado, e talvez principalmente, o uso de diversas temporalidades coloca em marcha todo um trabalho cognitivo que envolve um jogo incessante de memória (discursiva) e de conhecimento enciclopédico (Eco, 1997) – que engloba também o conhecimento de outras séries de televisão e seus procedimentos –, características que constituem o que Eco (1997) denominou como leitor de segundo nível. (MUNGIOLI, 2017, p. 7)

Ao trazer a explicação de Umberto Eco (1997) sobre os níveis de leitura, Mungioli (2017) faz a analogia do leitor com o espectador de segundo nível, que também estabelece relações do que é transmitido pela série com as intenções do autor,



indagando-se sobre assuntos não imediatos contidos nas cenas e na obra como um todo. Em *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, mais do que resgatar o caso e mostrar o ponto de vista da culpada, a série desperta o telespectador para outras discussões, como a questão do machismo e do feminismo, a inversão dos papéis de vítima e culpada, as fragilidades do sistema judiciário, a forma como o crime é contado e espetacularizado.

Apesar de resgatar as imagens que chocaram o país em 2012 dos pedaços do corpo de Marcos Matsunaga, a série desmonta o lado racional do telespectador frente ao crime e o aproxima da dor de Elize na infância, na adolescência e também após a queda da ideia comum de “vida de princesa” que levava junto ao marido. Através dos relatos dos familiares e amigos do empresário, percebe-se que esses narram o relacionamento do casal enfatizando o desvio sexual de Elize, pois lembram que ela trabalhava como garota de programa e a colocam como uma mulher que seduzia os homens e os tiravam de suas legítimas esposas. Afinal, nessas narrativas do caso pelo lado dos amigos da vítima, fica evidente que é Marcos quem se apaixona e abandona a esposa e a filha do primeiro casamento para ficar com ela, não cogitando os sentimentos dela pelo empresário.

Há uma virada no eixo da protagonista: de moça bonita e pobre do interior para a prostituta de luxo da cidade grande. A imagem de Elize criminosa é construída pela acusação através do desenvolvimento de um discurso de juízo de marginalidade e depravação, o que ajuda a traçar o perfil de mulher criminosa¹⁴. É ela quem seduz, o que gera a separação de uma família; é ela quem aprendeu anatomia e a forma de cortar o corpo humano. Já nos relatos da protagonista, sua ação criminal aparece como manipulada por emoções, como uma forma de defesa de violências e traições rotineiras. Era Marcos quem gostava de caçar; era ele quem tinha um arsenal de armas em casa; quem traía a esposa quando se cansava desta.

A emoção, o suspense e a dramaticidade dominam a narrativa aferindo um grau de tensão com as lembranças da vida cotidiana e, no final, os atos sofridos por Elize aparecem como possíveis atenuantes para a pena ainda em cumprimento. Este tipo de

¹⁴ Lombroso (1876) associava a delinquência masculina à feiura. Contudo, ao falar sobre a mulher delinquente, relacionou a beleza à capacidade de dissimulação e manipulação. Na série ficcional *Alias Grace* (Netflix, 2017), a protagonista acusada de assassinato é a todo tempo julgada por sua capacidade de dissimulação, o que gera dúvidas sobre sua inocência e culpa. Da mesma forma, a literatura imortalizou “o olhar de cigana oblíqua e dissimulada” de Capitu, que fez o protagonista duvidar de seu amor (Machado de Assis, *Dom Casmurro* – 1899).



produção desdobra a narrativa em quatro episódios, cada um com cerca de 40 a 50 minutos, de uma mesma temporada, garantindo audiência estendida e a fidelidade do telespectador, que agora tem um fato novo para acompanhar. A morte de Marcos não será mais o ponto central, já que o caso perante a Justiça já foi encerrado; e sim a luta de Elize pela guarda da filha do ex-casal.

Conclusão

O tempo passa, novas formas de consumir narrativas surgem, trazendo tanto aspectos já conhecidos de outras mídias como também agregando traços novos que se ajustam aos novos modelos e rotinas do homem contemporâneo. Se no século XIX os folhetins e *fait divers* garantiam a emoção do público com narrativas “realistas” chocantes ou baseadas em notícias publicadas nos jornais; hoje, o espetáculo do crime também pode ser acompanhado através das séries contemporâneas, transmitidas por *streaming*, como é o caso de *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, da Netflix. Assim, novas formas de contar histórias surgem e alteram a maneira como o indivíduo consome as narrativas.

No século XIX, os romances policiais traziam a desenvoltura e a inteligência lógica-racional do detetive na descoberta do criminoso, restaurando a paz para a sociedade com a prisão do culpado. Histórias de corpos encontrados desmembrados ou queimados ou mesmo com marcas de tiros já traziam os perigos da vida urbana, mas também havia o espetáculo contido na desenvoltura do detetive em descobrir o enigma através da análise de pistas e rastros que apenas a mente lógica era capaz de desvendar.

A partir do século XX, a fórmula genérica que conta com as figuras do criminoso, do detetive e da vítima permanece, contudo, o detetive não é mais aquele personagem isolado que trabalha por hobby e, ao final da trama, apresenta seu show de inteligência com o desvendamento dos crimes. Ele passa a fazer parte da corporação policial, precisa trabalhar em equipe e começa a mostrar seu lado humano, suas falhas, suas dificuldades em lidar com os colegas, com a família etc. Assim, também o/a criminoso/a deixa de ser apenas a figura que desafia a mente detetivesca e passa a mostrar seu lado humano e as dificuldades proporcionadas pela vida urbana que o/a levaram ao crime, o que pode funcionar nas narrativas como justificativa para seus atos. A verdade sobre o crime é posta em xeque, revelando as fragilidades do julgamento e apresentando o labirinto urbano que compõe a cena do crime. As



narrativas passam a contar com personagens e cenários complexos e muitas das vezes deixam os finais em aberto, revelando as multiplicidades de versões sobre um mesmo fato.

Na série *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, o foco está no ponto de vista da assassina. O espetáculo do crime está na ação da ré, que vira protagonista da narrativa sobre o caso já conhecido, tanto na forma de execução do crime, na maneira como soube esquartejar o corpo do marido como também em sua vida sofrida, marcada por abusos e violência doméstica. O interesse do público pela “chamada realidade”, conforme explica Schwartz (2004), é um dos aspectos que garante a fidelidade do telespectador no decorrer dos quatro episódios da série. Entender a mente capaz de assassinato, as motivações bem como acompanhar sua trajetória de vida parecem ser alguns dos pontos que mobilizam as emoções do telespectador em presenciar “a vida real vivenciada como um show”, conforme epígrafe que abre este artigo.

Como discutido nestas páginas, as narrativas sobre crimes mexem com a memória, com o imaginário popular que relaciona o caso com o melodrama, com a literatura e mesmo com outros relatos de crimes e reportagens, gerando uma espécie de continuidade sobre o tema, o que acaba disseminando certos padrões normativos e comportamentais vigentes. Embora cada narrativa tenha suas particularidades, é possível perceber uma remissão a outras histórias e casos, o que evidencia a repetição narrativa – conforme defende Eco (1989) – mesmo em relatos documentais sobre si.

Referências

- BENJAMIN, Walter. O Narrador [1933]. In: **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras Escolhidas, v. 1).
- BRAGANÇA, Maurício; JUNIOR, Ícaro Ferraz Vidal. Ciência, legislação e literatura: corpo e cidade no universo prostibular mexicano da virada do século XIX ao XX. **Revista História Comparada**, v. 3, n. 2, 2009.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. New Haven/Londres: Yale University Press, 1995.
- DIDI-HUBERMEN, Georges. **O que vemos, o que nos olha** [1953]. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1989.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- ECO, Umberto. A diferença entre livro e filme. **Entrelivros**. São Paulo, nov., 2005.



- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1988.
- GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- HELICH, Tatiana. **As emoções nas telas e narrativas da Netflix**: os casos de crimes reais em *Amanda Knox*, *Alias Grace* e *Making a Murderer*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2020.
- HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. **Fênix** – revista de História e Estudos Culturais, vol. 3, ano III, 2006.
- LOMBROSO, Cesare. **O homem delinquente**. [*Tratado antropológico experimental do homem delinquente*, 1876]. Tradução: Sebastian José Roque. São Paulo: Ícone, 2010.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MITELL, J. **Complex TV**: the poetics of contemporary television storytelling. New York: New York University Press, 2015.
- MORATELLI, Valmir. Elementos da narrativa ficcional no documentário seriado: estudo do arco dramático e das escolhas de edição no produto audiovisual. **Cine-Fórum UEMS**, 2021.
- MOREIRA, Carol; BONAFÉ, Mabê. **Modus Operandi**: guia de *true crime*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2022.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Poética das séries de televisão: elementos para conceituação e análise. **Intercom**. Curitiba, 2017.
- PRIORE, Mary Del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.
- REIMÃO, Sandra. **Literatura policial brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- SCHWARTZ, Vanessa. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SÊNECA. **Medeia**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011.
- SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

★

Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.