

Quem é a vítima?
Análise narrativa da série *Law & Order SVU*

Who is the Victim?
Narrative analysis of the Law & Order SVU series

Marcelo Bolshaw GOMES¹

Resumo

O presente texto analisa a tele série de ficção policial *Law & Order – Special Victims Unit*; um seriado derivado da franquia *Law & Order* especializado em crimes sexuais. O objetivo principal é a análise descritiva da série, problematizando-se como as narrativas estabelecem uma abdução singular, que procura definir quem é a vítima, além de determinar quem é o culpado. O método adotado é a análise narrativa das 18 temporadas e de seus episódios mais importantes. O quadrado semiótico narrativo de Greimas foi utilizado para ler a estrutura lógica do seriado. E a conclusão é que: a) a abdução da vítima procura distinguir os agressores estratégicos dos agressores táticos imediatos (que, vistos em perspectiva, também são vítimas); b) há uma diferença entre a situação de perda e a vulnerabilidade emocional oculta na definição de vítima; c) há uma relação entre a condição de vítima e a falta de autonomia emocional (as relações de dependência de diferentes tipos); e, finalmente, d) existe a interdependência recíproca entre os actantes da vítima, do juiz, do policial e do criminoso.

Palavras chave: Comunicação midiática. Estudos Narrativos. Seriadados policiais.

Abstract

This text analyzes the tele series of fiction police *Law & Order - Special Victims Unit*; A series derived from the *Law & Order* franchise specialized in sex crimes. The main objective is the descriptive analysis of the series, problematizing how the narratives establish a singular abduction, that tries to define who the victim is, besides determining who is the culprit. The method adopted is the narrative analysis of the 18 seasons and their most important episodes. And the conclusion is that: a) victim abduction seeks to distinguish strategic aggressors from immediate tactical aggressors (who, viewed in perspective, are also victims); b) there is a difference between the situation of loss and the hidden emotional vulnerability in the definition of victim; c) there is a relation between the victim's condition and the lack of emotional autonomy (dependency relations of different types); and finally d) there is a reciprocal interdependence between the actants of the victim, the judge, the police and the criminal.

Keywords: Media communication. Narrative Studies. Police serials.

¹ Doutor em Ciências Sociais. Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia – PPGC/UFRN. E-mail: marcelobolshaw@gmail.com

Introdução

Nas últimas décadas passamos por mudanças radicais em relação à sexualidade e aos costumes. O que ontem era flerte, hoje se tornou assédio. O que antes era considerado consensual, hoje pode ser interpretado como estupro. As mulheres passaram a resistir e a questionar contra abusos que eram comuns há muitos séculos. A distinção entre gênero e opção sexual produziu e destacou novos comportamentos. Os valores masculinos foram desconstruídos. E ainda estão sendo redefinidos.

Problematizando essas mudanças, *Law & Order: SVU (Special Victims Unit)*² é uma série de televisão policial, derivada da série principal *Law & Order*. A série-mãe tem uma influência decisiva como modelo narrativo policial nos tele seriados do gênero, gerando várias adaptações internacionais e imitações inconfessas, além das várias séries spin-off da franquia (*Criminal Intent*, *Law & Order LA*, etc). A *SVU* é a spin-off de maior sucesso e a única que ainda continua sendo produzida: está atualmente na 19ª temporada com previsão de continuar nos próximos dois anos.

Ambas as séries, a matriz e a derivada, são ambientadas na cidade de Nova York, criadas e produzidas por Dick Wolf e transmitidas pela NBC, com um modelo narrativo que combina investigação policial e com acusação da promotoria nos tribunais. A diferença principal é que *SVU* aborda crimes de natureza sexual, enquanto a série matriz trata de todos os crimes cotidianos.

E apesar de tratar de crimes sexuais, *L&O SVU* não se aproveita do tema para ter cenas sexistas ou violentas; os cadáveres e as cenas de nudez são rápidas e discretas. O importante é denunciar os crimes sexuais (violência de gênero, a pedofilia, a pornografia infantil, o ódio contra os homossexuais) e não incitar ou sugerir comportamentos transgressores. Ela trabalha com o conceito de vítimas especiais – que precisam de um tratamento diferenciado.

A *SVU* é uma série que mistura ficção policial com autoajuda. E assim os policiais da série são quase assistentes sociais e psicólogos, com capacidade de empatia com vítimas em choque e testemunhas desequilibradas, se de comunicar com crianças através de jogos e imagens, de distinguir e compreender os diferentes tipos de comportamento

² Temporadas disponíveis em: <<https://seriestorrent.tv/law-order-special-victims-unit/>>.

contemporâneos e decidir quais criminalizar. Assim, a SVU é uma série policial que trata de temas psiquiátricos e discussões contemporâneas associadas a crimes sexuais e a comportamentos transgressores³.

O transtorno de personalidade anti social, cujo os portadores são popularmente conhecidos como psicopatas, tem como característica principal a incapacidade de sentir culpa. E esse transtorno, como veremos adiante, ocupa um lugar privilegiado na série, são os vilões finais ou antagonistas primários.

Além da divulgação politicamente correta de informações importantes sobre a psicopatologia atual dos crimes de natureza sexual, outro atrativo da série são as várias participações especiais de atores convidados e o clima de excelência artística promovido pela oportunidade profissional e pela visibilidade alcançada pela SVU. A série se tornou palco privilegiado para atuação de novos atores ao lado de grandes estrelas.

Cultura de series

Além das mudanças históricas nas relações de gênero e de sexualidade, outra tendência contemporânea é o consumo de narrativas audiovisuais de ficção seriada, feitas para televisão fora da televisão (via DVDs, arquivos digitais ou *streaming*).

Com isso, as séries fomentam interesses que não se restringem ao envolvimento de comunidades de fãs com obras específicas, mas também indicam a formação de um repertório histórico em torno desses programas, de uma telefilia transnacional, de uma cultura das séries. (SILVA, 2014, pág. 241)

A ideia da TV como uma mídia manipuladora e alienante foi um obstáculo para sua análise discursiva e narrativa como produto cultural. A televisão só passou a ser vista como arte pela academia nos anos 80. Em 1987, Sara Ruth Kosloff (1992) apresenta uma abordagem estruturalista específica para análise da televisão, fundamentada nos pensamentos de Tzvetan Todorov, Roland Barthes e outros. A maioria dos estudos, no entanto, aplica à TV, os mesmos procedimentos analíticos utilizados nas narrativas

³ homofobia e crimes de ódio com componentes étnicos, disseminação criminosa de HIV, discriminação do transexualismo, estupros presumidos (com menores), inseminação artificial, diferenças entre o olhar clínico e a perspectiva legal de criminosos com problemas mentais: neurosífilis (S02E21); esquizofrenia (S05E06, S09E07 e S06E09); síndromes de Down (S03E22) e de Williams (S09E04); transtornos de personalidade múltipla (S09E01) e transtorno bipolar (S07E22) – além, claro, do comportamento sexual dos sociopatas serial-killers

cinematográficas (GAUDREULT, 2017).

O folhetim, o rádio novelas, as histórias em quadrinhos e a televisão serializam as narrativas ficcionais. A serialidade é a fragmentação descontínua da linguagem, em rotinas discursivas de repetição e de acumulação gradativa de elementos narrativos (CALEBRESE, 1987). Na TV a narrativa é serializada através de blocos, episódios e temporadas que são dispostos ao longo de dias, semanas e até anos. O sistema narrativo da televisão incorpora os sistemas narrativos teatral (cenográfico, figurino, dramaturgia), literário (roteiro, diálogos, narrador em off, legendas), cinematográfico (a fotografia, a sonoplastia, a edição de imagens e seus efeitos) e radiofônico (a serialização em módulos, episódios e temporadas ao longo do tempo; e o tempo simultâneo ao vivo).

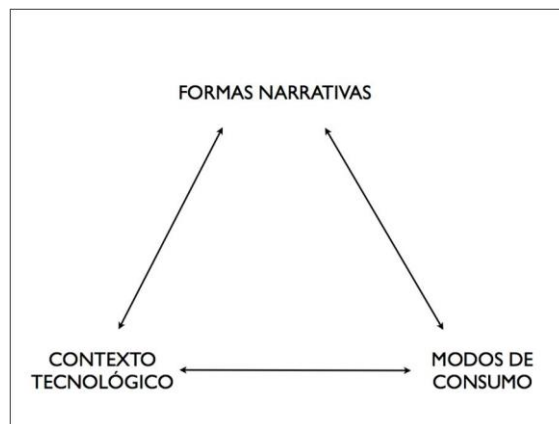
As narrativas ficcionais eram literárias e teatrais no século XIX e se tornaram cinematográficas no século XX. O leitor e o espectador presencial do teatro foram substituídos pelo público consumidor de imagens técnicas – em vários contextos de recepção diferentes no espaço e no tempo. O sistema narrativo da televisão assimilou os sistemas narrativos da literatura, teatro e cinema gerando um novo modelo narrativo, que está, durante o século XXI, sendo reinventado pelas redes e dispositivos móveis. As narrativas audiovisuais de ficção assimilaram as antigas estruturas e estão absorvendo as novas, reformulando-as em uma constante transformação.

Porém, antes mesmo de desenvolvermos ferramentas analíticas específicas para o sistema narrativa da TV, o videogame e a internet tornam as narrativas audiovisuais ficcionais, além de seriadas e instantâneas, também interativas e segmentadas. Surgem novos modos narrativos: a complexidade de Mittell (2012; 2015) e a narrativa transmídia de Jenkins (2009). Surgem também novas práticas culturais, como os fenômenos do binge-watching (prática de assistir a vários episódios de um mesmo programa, através de plataformas como o Netflix e/ou arquivos baixados pela internet) e do social TV (uso simultâneo da internet e da televisão pelos telespectadores, a experiência da segunda tela e da utilização combinada dos hemisférios cerebrais).

Silva (2014) discute a existência de uma cultura das séries, a partir de três condições: a sofisticação das formas narrativas (textos de qualidade, a presença do produtor-escritor no comando das séries), o contexto tecnológico que permite uma ampla circulação digital (online ou não) e os novos modos de consumo, participação e crítica textual (não apenas organizando o público em grupos de fãs, mas sobretudo

permitindo uma gestão aparentemente compartilhada do produto cultural).

Figura 1: Diagrama de vetores dos elementos constituintes de uma cultura das séries.



Fonte: SILVA, 2014. Pág. 251.

A nova cultura de séries traz também uma nova geração de estudos sobre a televisão, não mais centrados no contexto social (como a Escola de Frankfurt e o funcionalismo) ou na linguagem (como o estruturalismo), mas sim nos contextos de recepção da TV. Por exemplo, nas classificações antigas, as narrativas de ficção seriada se subdividiam em novelas (de capítulos), seriados (de episódios) e teledrama (narrativas completas sobre um único tema). Com a fusão dos gêneros e a mudança da perspectiva para a recepção, as narrativas passaram a ser classificadas em: séries imóveis (ou fechadas - com começo, meio e fim predeterminados); e séries móveis, abertas ou evolutivas (ESQUENAZI, 2011, p. 93).

Dentre os subtipos mais comuns, destaque-se: o *Sitcom* (comédias de situação, baseadas na comicidade da personalidade de seus protagonistas); a *Soap Opera* (gênero em que não há um desenvolvimento real da narrativa, cada resolução de arco é sempre provisória como a vida); e as séries nodais (em que há estrutura interna de longo prazo encadeada com os episódios para montagem de uma narrativa).

Geralmente, as séries nodais trabalham com a noção de enigma tanto em cada episódio como em relação aos arcos narrativos das temporadas e da macro narrativa da série. Esse é o caso da grande maioria dos seriados policiais e, especificamente, das séries da franquia *Law & Order*.

A abdução da vítima

Os seriados policiais da televisão são herdeiros do romance enigma⁴ (em que o leitor é convidado a descobrir o assassino antes do protagonista) e da intenção narrativa de elaborar múltiplas possibilidades para solução de crimes inverossímeis, treinando o público a pensar sempre beirando o impossível.

TABELA 1 – Quadrado narrativo das narrativas policiais de tipo enigma

A <u>Estratégia do Narrador</u> : tecnologias de abdução versus antagonista improvável	CRIMINOSO
VÍTIMA	<u>Desafio do Leitor</u> : descobrir o culpado antes do protagonista

Fonte: Elaborado pelo próprio autor

O artigo *Quem é o culpado? - o que os seriados policiais televisivos nos ensinam* (GOMES, 2016a) discute como as tecnologias forenses nos seriados de ficção policial - embora muito distantes do que realmente acontece na realidade - são, além de uma forma explícita de publicidade das tecnologias forenses, um modo subliminar de induzir à abdução. A abdução é, para Peirce (2003) e Umberto Eco (1983), uma das três formas canônicas de inferência para estabelecer hipóteses científicas. As outras duas são a dedução e a indução. A dedução vai do geral e abstrato para o específico e concreto, já a indução parte de inferências experimentais para construção de generalizações teóricas.

A abdução é a inferência a favor da melhor explicação. A seleção de uma hipótese causal depende de outros critérios de escolha (além do racionalismo dedutivo e da comprovação experimental indutiva), como a simplicidade e a coerência da explicação. (...) Assim, o objetivo da abdução é o de alcançar uma explicação sistêmica para um determinado acontecimento ou conjunto de acontecimentos. Tanto o cientista quanto o detetive elaboram conjecturas, criam hipóteses para tentar desenvolver sua investigação. Ambos possuem um problema para revolver e devem procurar o caminho mais coerente, a hipótese mais provável. Abdução preside a invenção de hipóteses imaginativas. (GOMES, 2017, p. 16)

⁴ Edgar Allan Poe inventou o romance-enigma com as histórias do detetive Chevalier Dupin; Conan Doyle o desenvolveu com Sherlock Holmes; e Agatha Christie o popularizou com vários personagens, mas, principalmente, com o detetive Hercule Poirot.

Porém, enquanto os seriados policiais tradicionais nos ensinam a abduzir quem é o criminoso, popularizando elementos da criminologia⁵; a série *Law & Order SVU* nos leva a pensar sobre quem é a vítima e qual seu papel em relação aos crimes sexuais. A série *SVU* combate aguerridamente as ideias da vitimologia. A vitimologia⁶ é uma teoria (da sociologia jurídica com relações interdisciplinares com a psicologia e a psiquiatria) que acredita na predisposição e até na colaboração involuntária da vítima com seus agressores. Existem fatores externos de risco e fatores internos de predisposição à condição de vítima, estatisticamente comprovados.

Na direção contrária, para a *SVU*: “a vítima nunca é culpada”; “não podemos criminalizar a vítima” – frases são repetidas em praticamente todos episódios da série. Por outro lado, para doutrina vitimológica, de eximir toda responsabilidade da vítima da violência sofrida é *vitimizante*, aumentando ainda mais o sentimento de pena por si e impedindo que o sujeito recupere sua autonomia emocional (MOREIRA, 2004). E esse é o grande problema debatido na série: a abdução da vítima e não apenas do criminoso.

A série e suas temporadas

A *SVU* está atualmente na 19ª temporada, cada uma com certa de vinte e dois episódios. A série é, inicialmente, centrada no protagonismo dois detetives da Unidade de Vítimas Especiais de uma versão fictícia da 16ª Delegacia de Polícia da Cidade de Nova York: detetives Elliot Stabler (Christopher Meloni) e Olivia Benson (Mariska Hargitay). A delegacia é chefiada pelo capitão Donald Cragen (Dann Florek) e também conta com outros detetives, com destaque para John Munch (Richard Belzer) e Fin Tutuola (Ice-T). Na 1ª temporada, há vários episódios envolvendo personagens da série principal⁷. E, a partir da 2ª temporada, a *SVU* passa a contar com a assistente da promotoria Alexandra Cabot (Stephanie March), responsável pela acusação dos

⁵ A criminologia não apenas estuda e classifica os crimes, mas também o comportamento criminoso. As tecnologias forenses dos seriados policiais geralmente popularizam o modelo analítico chamado corpo de delito: 1) vestígios do dano criminoso (o corpo); 2) análise do meio ou do instrumento que promoveu este dano (a arma); e 3) análise do local dos fatos e sua relação causal (a cena).

⁶ Vitimologia é o estudo da vítima em seus diversos aspectos: psicológico, social, econômico, jurídico - destacando a conveniência da vítima. (KARMEM, 2004).

⁷ Jerry Orbach como Lennie Briscoe; Jesse L. Martin como Ed Green; Sam Waterston como Promotor Chefe Jack McCoy; Steven Hill e Angie Harmon como os promotores Adam Schiff e Abbie Carmichael.

criminosos; e o psiquiatra forense do FBI George Huang (B.D. Wong), consultor da delegacia, que analisa os suspeitos na perspectiva cognitivo-comportamental.

Esses dois personagens desempenham uma polaridade diante das investigações conduzidas pelos policiais: enquanto o doutor Huang compreende e explica o comportamento dos criminosos; a implacável promotora “Alex” exige justiça em nome das vítimas e da sociedade. Além do dr. Huang, a médica legista Dr. Melinda Warner (Tamara Tunie), o psiquiatra da polícia capitão Jackson (Jeremy Irons) e a advogada Rebecca Hendrix (Mary Stuart Masterson) desempenham esse papel compreensivo em relação às patologias, ajudando a discernir onde há intenção criminal.

Há uma reviravolta recorrente episódios em que os agressores passam a ser vistos como vítimas de outros agressores. A protagonista da série detetive Olivia Benson é filha de um estupro, pois foi concebida na noite que sua mãe foi violentada por um psicopata. E a solução para curar seu passado traumático foi se tornar uma policial dedicada aos crimes sexuais. Ela é uma vítima redimida e redentora, uma policial que se identifica com as vítimas e caça seus estupradores.

Promotores, juízes e policiais também são vitimizados. A promotora Alex Cabot, por exemplo, é perseguida pelo crime organizado, forja a própria morte e entra no programa de proteção a testemunhas (S05E04). Ela é substituída pela promotora Casey Novak (Diane Neal), brutalmente agredida (S06E20) por um fundamentalista islâmico (Stelio Savante)⁸. Novak, ao contrário do estilo implacável e distante de sua antecessora, é mais próxima da sintonia emocional com as vítimas do que com os rigores da lei, sendo inclusive afastada da promotoria na 9ª temporada por esse motivo⁹.

Do ponto de vista das mudanças no núcleo duro da equipe de policiais, pode-se dizer que existe um antes e um depois da saída do detetive Elliot Stabler (Christopher Meloni), no fim da 12ª temporada, sendo substituído pelos detetives Nick Amaro

⁸ Para fortalecer o lado da lei diante do predomínio do lado policial, a SVU, nesse mesmo episódio, faz um crossover com outra Spin-off da franquia: *Law & Order: Trial by Jury*. Há outros crossover com a série *Law & Order: LA* (S12E21); *Police Chicago e Chicago Fire* (S15E15, S16E07, S16E20 e S17E14).

⁹ A verdade, no entanto, é que a SVU sempre foi mais ordem que lei com mais mudanças de personagens na promotoria do que no grupo de investigadores. Após a saída da personagem Case Novak, revezam-se a insípida promotora Kim Greylek (Michaela McManus), a promotora alcoólatra Sonya Paxton (Christine Lahti), a promotora radical Jo Marlowe (Sharon Stone), a promotora política Gillian Hardwicke (Melissa Sagemiller), a ‘cruel’ promotora Alexandra Cabot (Stephanie March), que retorna do serviço de proteção a testemunhas mais madura; e, finalmente, o inteligente promotor Rafael Barba (Raúl Esparza), no cargo desde a 14ª temporada.

(Danny Pino) e Amanda Rollins (Kelli Giddish)¹⁰.

O detetive Elliot Stabler em particular é um personagem atormentado porque tenta sempre ter um comportamento exemplar como marido, pai de família e católico. O policial começa a ter explosões de raiva, fazendo besteiras durante várias temporadas. Na série, os homens se identificam com as vítimas como protetores e não como iguais. Sua relação com a parceira, apesar de estritamente profissional, é cheia de afeto e cumplicidade, passando por altos e baixos, além de alguns afastamentos. Durante doze longos anos, Elliot aprende com Olivia a ser vulnerável (e não apenas protetor) como pessoa e isso talvez seja a causa de toda raiva invocada em nome das vítimas. Stabler também é um personagem pedagógico, através do qual os homens podem reaprender a ser homem, respeitando os direitos e limites femininos no crepúsculo da ordem patriarcal. Um trabalho bastante desgastante para o ator, não só devido a performance emocional do personagem, mas também profissional e socialmente, uma vez que muitos não aceitam as mudanças interpessoais e o drama que representam. Seja como for, o detetive Elliot Stabler sai de cena e o protagonismo da série é entregue por completo a detetive Olivia Benson.

Narrativa vista pelo público

Entre os autores contemporâneos mais importante no estudo das séries de televisão norte-americanas está o pensador francês François Jost¹¹. Em seu último livro *Do que as séries americanas são sintomas?* (2012), Jost questiona porque as séries de TV norte-americanas fazem mais sucesso na França que as séries produzidas pela televisão francesa. Ele estuda as séries de ficção televisivas como narrativas do ponto de vista do público (e não na perspectiva do contexto social como faz a sociologia, ou como linguagem estruturada à moda semiótica).

A identificação emocional do público com o universo narrativo de uma série depende de uma familiaridade cotidiana entre as questões narradas e as vividas pelo

¹⁰ A partir da 16ª temporada, Amaro é gradativamente substituído pelo Sonny Carisi (Peter Scanavino). Há também policiais de temporada - como Monique Jefferies (Michelle Hurd) na primeira e Chester Lake (Adam Beach) na nona temporada - e outros circunstanciais que fazem apenas episódios - como Brian Cassidy (Dean Winters); o tenente Ed Tucker (Robert John Burke) da corregedoria; e sargento Mike Dodds (Andy Karl), morto num sequestro suicida (S17E23).

¹¹ François Jost é autor de livros sobre TV: *Seis lições sobre a televisão* (2004), *Compreender a televisão* (2010) e *A narrativa cinematográfica* (2010) em parceria com André Gaudreault.

espectador. Quando os problemas familiares, amorosos, profissionais, de saúde (e outros) vividos pelos personagens das séries são semelhantes aos nossos. Mesmo que as séries sejam de ficção científica, de realismo fantástico ou de realidades bem diferentes do nosso cotidiano. Segundo o autor, essa familiaridade construída pelas séries se dá a partir de três “vias de acesso”: a atualidade, a universidade antropológica e a midiaticização.

A primeira via de acesso à ficção seria a “atualidade”, composta por duas faces, a “dispersão” e a “persistência”. A dispersão é a credibilidade ficcional ocorrida pela aparição e desaparecimento de acontecimentos que vemos no mundo dos *medias*, uma despressurização da ficção e sua absorção pela realidade. A persistência, aqui, possui o sentido de real que persiste, são os acontecimentos que persistem e entram nas tramas, sempre recordados.

E a SVU é rica em atualidade dispersa e persistente. O 11 de setembro – apontado por Jost em relação a “atualidade persistente” de outras séries – também marca o clima de medo contra o terrorismo na SVU. E a “atualidade dispersa” aparece em diversas menções a celebridades e eventos envolvendo violência sexual¹².

Em relação à midiaticização, a série SVU não apenas é narrada através de imagens, mas também acompanha o desenvolvimento tecnológico impactando o cotidiano e problematiza a midiaticização da sociedade de diferentes modos. Os telefones e computadores enormes das primeiras temporadas foram gradativamente sendo substituídos por tecnologia digital e até o reconhecimento dos suspeitos pelas vítimas – que passa a ser feito por tablete nas temporadas mais recentes. Vários episódios tratam de crimes cibernéticos.

Mas é em relação à universidade antropológica que se encontram os elementos-chaves para o sucesso e para a análise da série: a noção de protagonismo feminino e de sua empatia com a condição de vítima.

A investigação policial de apoio psicológico da SVU oferece a ideia de que, para libertar as vítimas de seu sofrimento, é preciso incriminar e punir os verdadeiros responsáveis. Ser vítima é empoderar o Outro em detrimento de Si. E esse é o tema

¹² Alguns episódios são inspirados em casos verdadeiros famosos: como a suposta pedofilia de Michael Jackson (S05E19), o feminicídio de O. J. Simpson (S17E16), as brigas conjugais entre Chris Rock e Rihanna (S14E16), o filho do governador da Califórnia Arnold Schwarzenegger com a secretária (S13E03), etc. Na décima quarta temporada, o convite para o boxeador Mike Tyson para fazer o papel de estupro arrependido (S14E13) provocou vários protestos por parte do público. Tyson havia sido preso por estupro em 1991. Os protestos, no entanto, não apenas não impediram a participação de Tyson como também reforçaram a intenção dos produtores de sugerir que “todo mundo merece uma segunda chance”.

central que a série enfoca e aprofunda: Somos todos vítimas. Todo mundo é vítima de algum modo, não apenas das próprias decisões, mas das decisões dos outros.

A condição emocional de vítima é produzida a partir de objetos de ódio e da partilha de ressentimentos em comunidades de afeto. O Outro é objeto de ódio, mas também é o herói salvador. E, nesse contexto, a detetive Olivia Benson se apresenta como um modelo de protagonismo feminino, uma heroína que luta não apenas para punir os culpados, mas sobretudo para defender as vítimas (ou o lado vítima de cada um).

Enquanto o protagonismo masculino é individual, linear e competitivo; o protagonismo feminino é coletivo, complexo e solidário. Não basta salvar o mundo como os homens, as mulheres precisam além disso amar o parceiro, cuidar das crianças e conviver na comunidade. As vidas femininas têm mais dimensões e suas narrativas são mais complexas, abordando vários aspectos além do heroico¹³. As narrativas femininas são também mais coletivas, são histórias de famílias, de grupos, de comunidades – em oposição às narrativas heroicas masculinas dos “cavaleiros solitários”. O protagonismo heroico feminino não é individual, porque implica em um co empoderamento mútuo e recíproco entre mulheres.

A proposta de estrutura narrativa da franquia *Law & Order* é de um protagonismo coletivo, com mudanças constantes de personagens. Mas, há também proposta de cooprotagonismo de gênero nas séries derivadas, como é o caso de *Law & Order: Criminal Intent* (2001 – 2011). Mas, enquanto nessa série a interpretação genial de Vincent D'Onofrio como detetive Robert Goren desequilibra o protagonismo para o lado masculino; na SVU, o protagonismo feminino rouba a cena dentro e fora da tela. A detetive Olivia Benson é promovida a sargento na 13ª temporada, após a saída de Elliot Stabler, e a chefe da delegacia na 15ª temporada com a aposentadoria do capitão Cragen. Nas temporadas mais recentes até o promotor Barba obedece às suas ordens (o que é uma completa subversão da hierarquia institucional entre polícia e promotoria). Paralelamente, a atriz Mariska Hargitay também se empoderou e passou a dirigir alguns episódios. Atualmente, é produtora executiva da série e participa de várias organizações de apoio a vítimas de violência sexual.¹⁴

¹³ Indignada com o papel do feminino no modelo universal de narrativas heroicas conhecido como Jornada do Herói de Joseph Campbell, a psicóloga Mauren Murdock elaborou A Jornada da Heroína, específica para caracterizar as narrativas heroicas femininas (MARTINEZ, 2008, 138-143).

¹⁴ Hargitay co-fundou a "Joyful Heart Foundation", uma organização que fornece apoio a mulheres que foram agredidas sexualmente. Ela também trabalha com o programa *Mount Sinai Sexual Assault and*

E a imagem de policial feminina especializada em crimes sexuais contra as mulheres tornou-se um modelo em todo mundo, seguido por milhares de policiais e delegacias especializadas. O protagonismo feminino ficcional inspirou uma onda de protagonismo feminino real em escala planetária. Porém, definir protagonismo feminino é mais difícil do que parece. Não se trata apenas das narrativas protagonizadas por mulheres, mas também as que são orientadas por valores femininos¹⁵.

Então, o protagonismo feminino precisa ser feminista? Olivia Benson não é uma militante que luta pela igualdade de gênero. Ela é uma policial que tem forte empatia emocional com as vítimas e não aceita a violência contra as mulheres. Acontece que é na prática que se percebe o machismo. Esse modelo de feminista-na-prática tornou-se um lugar comum nas narrativas policiais femininas. Olivia Benson representa assim um ideal da heroína feminina contemporânea, que tenta reparar as injustiças decorrentes da violência sexual sempre priorizando a perspectiva feminina, sempre desculpando a vítima e punindo os agressores primários.

Definindo os actantes

As ideias de Vítima e Juiz como “parasitas emocionais” forjadas pelo Ruiz (2005, 36-40), mesmo que não entendidas no sentido literal e sim como arquétipos ou actantes, podem ajudar a entender o esquema narrativo na série *SVU*.

Segundo essa forma de pensar, todo mundo é vítima pois sofre de auto piedade e todo mundo é juiz porque se sente importante o suficiente para fazer justiça com as próprias mãos. Vítimas e agressores são papéis recorrentes. Algumas pessoas pendem para o lado da vítima, outras preferem o papel de juiz, mas, muitas vezes, os papéis se tornam reversíveis. As vítimas reproduzem os abusos que sofreram; os psicopatas, quando acuados, se tornam vítimas do sistema que os produziu. Vítima e juiz seriam assim papéis reversíveis entre si, que todos podemos assumir em determinado momento.

A culpa desempenha um papel importante nas narrativas policiais em geral, mas,

Violence Intervention; e participa de várias campanhas: *The More You Know*; *Safe Horizon*, *Santa Monica Rape Crisis Treatment Center*; *Project ALS*; *Girl Scouts of the USA*; e o *James Redford Institute for Transplant Awareness*. É membra-honorário do conselho da *Multiple Myeloma Research Foundation*.

¹⁵ E mesmo assim, será que se pode considerar *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen – o primeiro romance escrito, protagonizado e narrado na primeira pessoa por uma mulher – como exemplo de protagonismo feminino? Uma narrativa conservadora, que reforça a identidade de gênero e a submissão feminina

na série SVU, ela ocupa uma função fundamental. A pergunta chave da abdução (ECO, 1983, p. 45-46) é “quem é o culpado?” Porém, no campo narrativo, essa pergunta desdobra-se em duas: quem é o criminoso e quem é a vítima? Quem tem culpa e quem não tem (ou deveria não ter).

No esquema narrativo da SVU, as vítimas se sentem culpadas ou são incriminadas, enquanto os verdadeiros responsáveis, os psicopatas, não sentem culpa. E para demonstrar essa forma de abdução mais refinada e as várias reversibilidades possíveis entre os arquétipos da vítima e do juiz, ambos presentes na dinâmica narrativa da SVU foram selecionados alguns episódios da série para análise.

Existe um modelo mais simples em que os agressores são vítimas de um agressor primário, como em S06E23, em que, a partir de um caso de estupro, a SVU descobre que vários soldados de guerra do Afeganistão (onde receberam a droga Quinium contra a malária) surtaram e cometeram crimes em seu retorno. A promotora Novak então processa o exército dos EUA.

Mas, há também variações complexas do tema, como em S14E01, quando o capitão Cragen acorda ao lado de uma prostituta morta - uma potencial testemunha em um caso SVU - na cama dele. Ele não se lembra de nada e é o principal suspeito do crime. Nesse caso, o capitão da SVU é vítima de uma armadilha que lhe coloca na posição de agressor. Mas, a narrativa se desenvolve anulando essas inversões denunciando a proximidade da prostituição profissional de alto nível com o empresariado e com as autoridades governamentais (policiais, juízes, promotores, deputados). Ao invés de criminosas, as prostitutas seriam também vítimas.

Reparem como em ambos os casos os agressores se tornam vítimas de um agressor primário oculto. Essa noção ampliada de vítima também nos permite distinguir entre ser colhido por um infortúnio e se sentir ultrajado com a situação, entre “ser vítima” e “se sentir como vítima”. Até mesmo o mais infeliz e desafortunado dos fatos pode ser interpretado como uma benção. E essa liberdade de interpretação é o que faz toda a diferença.

Um exemplo desta diferença entre “estar vítima” e se “sentir vítima” está em S18E12: uma capitã de elite do exército (Sarah Booth) sofre uma agressão sexual, mas se recusa a admitir a condição de vítima, já que seu treinamento militar não permite que ela se exima da responsabilidade de seus atos e consequências. Olivia, após várias

tentativas frustradas de convencer a vítima de que ela não era responsável pelo acontecido, muda de estratégia, distinguindo o fato dela ter sido objeto de violência de sua condição subjetiva de se sentir indefesa e vulnerável, chamando-a de “sobrevivente” e não de vítima, convencendo-a a denunciar o agressor. A capitã acaba matando seu algoz em legítima defesa, quando ele foi confrontá-la para que não o denunciasse.

Durante toda série, o empoderamento das vítimas (em paralelo com o “desmascarar dos psicopatas” por trás dos agressores imediatos) consiste em superar essa vitimização subjetiva dos agentes em nome da justiça. Outros exemplos poderiam ser citados à exaustão. O importante é distinguir a situação objetiva de perda da condição subjetiva de autopiedade, ocultos e misturados no ser vítima.

Cria-se assim uma elite psicopata. Há uma dialética entre a comunidade das mágoas e as lideranças insensíveis e dominadoras. O poder é injusto, corruto e violento em virtude do consentimento da maioria silenciosa. Porque a maioria prefere “lamber as próprias feridas” ao invés de dividir o risco de um futuro incerto.

Outro viés importante dessa abdução da vítima é o tema da dependência (e da possibilidade de reconquista da autonomia). Toda vítima depende de algo ou de alguém que o caracteriza como vítima. A vítima é sempre alguém que perdeu algo e tenta uma reparação simbólica, que ritualiza sua perda através de um vício. Uma vítima está sempre lambendo suas feridas emocionais, repetindo seu drama de injustiça e agressão¹⁶.

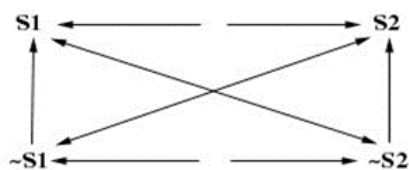
O vício é inato ou adquirido? Em vários momentos, há, na série, a discussão da predisposição genética versus educação ambiental sobre a natureza dos adictos. E a resposta é sempre que não há uma tendência genética para se tornar vítima. Essa é uma condição cultural e como tal pode ser modificada através de uma reeducação, de uma resiliência, de uma adaptação criativa à vida. E, em todos esses casos trabalhados pela SVU, superar as dependências e reconquistar a autonomia perdida significa deixar de ser vítima e assumir a responsabilidade pela própria vida.

¹⁶ E a SVU encontra, em sua cruzada em busca dos responsáveis últimos em um mundo de vítimas, todos os tipos de viciados: em jogos eletrônicos (S06E14); em jogos de azar, como é o caso da detetive Amanda Rollings (no final da 14ª temporada e começo da 15ª); a compulsão por sexo (S12E13); as co dependências emocionais em vários tipos de vícios em substâncias químicas. Enquanto algumas substâncias são apresentadas como armas para transformar vítimas em agressores – como a cocaína (S04E12), o álcool (S05E07 e S11E04), o GHB (Ecstasy líquido) em vários episódios; outras substâncias são vistas como inofensivas e medicinais – como a maconha (S04E09) e a ayahuasca (S18E18). Esse último episódio investiga um estupro de um terapeuta associado a um grupo brasileiro de ayahuasca com uma adepta confusa, que alegava ter sido drogada mesmo sem ter ingerido a bebida. Com o decorrer das investigações, a incriminação da prática espiritual é deslocada para a capacidade hipnótica do terapeuta suspeito que acaba sendo condenado.

E os psicopatas? Vilões por natureza, para eles não há esperança, nem há esperança com eles. São os arqui-inimigos ideais para cultura das vítimas, pois não sentem culpa e não podem mudar seu comportamento predador. Vários episódios tratam do caráter genético e hereditário do transtorno (S05E13, S03E08, S14E19), que não tem tratamento. Há inclusive o drama do filho adotivo de Benson, Noah, que é filho biológico de um estuprador psicopata. Benson reflete como será ver seu filho com as mesmas tendências do pai serial killer e mesmo assim acredita no poder da educação materna.

Para entender a condição de vítima se apresenta, é preciso compreender também sua dependência estrutural não apenas com a lei (ou juiz) mas também com o crime. Há uma interdependência entre os actantes da Vítima, do Juiz, do Criminoso e do Policial. Pode-se pensar essas relações através do modelo quadrado semiótico narrativo elaborado por Greimas (GOMES, 2016b; 2017).

Figura 2 – Estrutura narrativa do inconsciente profundo



Fonte: Elaborado pelo próprio autor

TABELA 2 – Quadrado semiótico narrativo do seriado policial L&O SVU

Posição	Elementos narrativos	Narrativa
RELAÇÕES DE CONFLITO		
S1/~S2	Protagonista x Antagonista	Policial x Criminoso
S2/~S1	Narrador x Sagrado Feminino	Juiz x Vítima
RELAÇÕES DE OPOSIÇÃO		
S1/S2	Protagonista e Narrador	Policial e Juiz
~S1/~S2	Sagrado Feminino e Antagonista	Vítima e Criminoso
RELAÇÕES DE CONTRAPONTO		
S1/~S1	Protagonista + Sagrado Feminino	Policial + Vítima
S2/~S2	Narrador + Antagonista	Juiz + Criminoso

Fonte: Elaborado pelo próprio autor

O Conflito é uma disputa entre dois ou mais agentes, que desejam finais diferentes para sua narrativa. O conflito central da narrativa é entre os policiais e os

criminosos e o conflito secundário é entre o juiz (a sociedade, o sistema de regras) e a vítima (os que sofreram as consequências do crime). O conflito principal é a investigação por abdução (quem é o culpado); e o conflito secundário é a necessidade de reparação das perdas (quem não é o culpado, a abdução negativa). Em vários episódios da série, o conflito secundário se torna principal. E é a inversão destes dois conflitos que caracteriza a série.

Oposição é uma alternância de fatores opostos sempre constantes. As relações entre os actantes do juiz e do policial (lei e ordem), bem como as entre a vítima e o criminoso (agentes passivo e ativo do crime sexual), formam os pares de oposição simétrica na narrativa. A polícia investiga e a justiça condena – os dois aspectos opostos colaboram para incriminação dos suspeitos. Já na relação entre o criminoso com a vítima os fatores opostos não se somam, mas sim de subtraem. O lucro do criminoso é a perda da vítima; a restituição (simbólica) da vítima é a punição do criminoso.

Contradição é uma unidade irreconciliável de opostos. E a relação policial-vítima expressa a contradição entre o sujeito salvador e o objeto a ser salvo; e a relação juiz-criminoso, a contradição entre o sistema de regras e sua transgressão.

Foucault demonstrou como o transgressor é produzido pelo sistema de regras. O mesmo pode ser dito da relação policial-vítima. São as vítimas que criam a necessidade do herói, que, em um segundo momento, cria mais vítimas para serem salvas. O espírito de rebanho é que forma o poder pastoral dos machos-alfa e a rebeldia dos lobos solitários. A sociedade de consumo é uma sociedade de vítimas, que produz super-heróis psicopatas como uma compensação de seu desequilíbrio para sua perpetuação.

Conclusão

Analisou-se aqui a tele série de ficção policial *Law & Order – Special Victims Unit*; um seriado derivado da franquia *Law & Order* especializado em crimes sexuais. Da análise, pode-se concluir que:

- a) A abdução da vítima procura distinguir os agressores estratégicos dos agressores táticos imediatos (que, vistos em perspectiva, também são vítimas);
- b) Há uma diferença entre a situação de perda e avulnerabilidade emocional oculta na definição de vítima;

c) Também há uma relação entre a condição de vítima e a falta de autonomia emocional (as relações de dependência de diferentes tipos); e, finalmente,

d) Existe uma interdependência recíproca entre os actanes da vítima, do juiz, do policial e do criminoso.

Jost (2012) acredita que as séries americanas fazem tanto sucesso porque oferecem um ganho simbólico para o público, apresentando problemas e soluções sobre as relações afetivas cotidianas (familiares, profissionais e sociais). A SVU nos ensina a abduzir não apenas os culpados, mas também as vítimas. E esse é seu ponto de contato emocional com o público e o ganho cognitivo que ela oferece é o empoderamento da vítima. O poder é injusto, corruto e violento em virtude do consentimento da maioria silenciosa. Porque a maioria prefere “lamber as próprias feridas” ao invés de dividir o risco de um futuro incerto. E a SVU deseja incentivar que cada um mate seu psicopata interior e empodere a vítima dentro de si.

Referências

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0BxCleuw8sUXISVE4VUhvOTZvYkE/view?usp=sharing>> último acesso em 24/06/2017.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Coimbra: Texto & Grafia, 2011.

KARMEN, Andrew. **Crime victims: an introduction to victimology**. New York: Ed. Wadsworth/Thomson Learning, 2004.

KOZLOFF, Sarah. Narrative Theory and Television. *In*: ALLEN, Robert C. **Channels of Discourse**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, [1987] 1992, p. 67-100. Disponível em: <<http://journalism.uoregon.edu/~cbybee/j388/narrative.html>> último acesso em 24/06/2017.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: UnB, 2009.

GOMES, Marcelo Bolshaw. Quem é o culpado? O que os seriados policiais da TV nos ensinam. **Revista Culturais Midiáticas**. Ano IX, n. 17 - jul-dez/2016a - ISSN 1983-5930 - Disponível em:

<<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/cm>> último acesso em 24/06/2017.

_____. I Love Castle – quando a narrativa estuda a narratividade. **Revista Imaginário!** N. 10 p. 147-168. João Pessoa, Marca de Fantasia, junho de 2016b. Disponível em: <https://www.academia.edu/26283391/I_LOVE_CASTLE_Quando_a_narrativa_estuda_a_narratividade> última acesso em 24/06/2017.

_____. A narrativa midiática – mediações dos acontecimentos. *In: Lugar Comum – Estudo Narrativos III*. João Pessoa, Marca de Fantasia, janeiro de 2017. Disponível em: <<https://www.academia.edu/31345404/lugar-comum-marcelo-bolshaw.pdf>> último acesso em 24/06/2017.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JOHNSON, Steven. **Tudo o que é ruim é bom para você:** como os games e a TV nos deixam mais inteligentes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0BxCieuw8sUXIY28wRIRKWnA2NnM/view?usp=sharing>> último acesso em 24/06/2017.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Trad. Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias de Castro, Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2010.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.

MARTINEZ, Mônica. **Jornada do herói:** a estrutura mítica na construção de histórias de vida em jornalismo. São Paulo: Annablume, 2008.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Revista MATRIZES**, Vol. 5, N. 2. São Paulo: USP, 2012. Disponível em: <<http://200.144.189.42/ojs/index.php/MATRIZES/article/view/8138/7504>> último acesso em 24/06/2017.

MOREIRA FILHO, Guaracy. **Vitimologia:** o papel da vítima na gênese do delito. Brasília: Editora Jurídica Brasileira, 2004.

PEIRCE Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RUIZ, Miguel. **Os quatro compromissos**. Rio de Janeiro: Best Seller, 2005.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *In: Galaxia* (São Paulo, *Online*), n. 27, p. 241-252, jun. 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>> último acesso em 24/06/2017.