

**Estratégias narrativas em séries documentais em *streaming*:  
expedientes da ficção e novos formatos de distribuição**

*Narrative strategies in documentary streaming series:  
fiction devices and new distribution formats*

Jamer Guterres de MELLO<sup>1</sup>  
Leonardo Lopes DUARTE<sup>2</sup>

**Resumo**

Tendo como ponto de partida a grande profusão das séries documentais nos serviços de streaming, a pesquisa busca investigar as principais estratégias utilizadas em seus processos de construção para atingir um público cada vez mais amplo e já acostumado com o cinema e a televisão ficcional. Interessa à pesquisa identificar de que forma as semelhanças estruturais e narrativas com as já estabelecidas séries de ficção – como *plot twists*, *cliffhangers* e dramatização – são explorados como fatores que interligam os formatos ficcional e documental, visto que as diferentes formas de narrativas, a partir das crescentes inovações tecnológicas, caminham para uma maior interlocução e hibridismo entre elas. Se analisará, portanto, o apelo de tais séries, feitas em maioria para serviços de *streaming*, para atingir uma maior dramaticidade, buscando também contar histórias reais que mais parecem ficção, atingindo o interesse de muitas pessoas que antes não consumiam o gênero documental, reformulando a visão popular e os paradigmas em relação ao documentário como um todo.

**Palavras-chave:** Séries televisivas. Documentário. Ficção. Streaming. Hibridação.

**Abstract**

Taking as a starting point the great profusion of documentary series in the video streaming services, this research intends to investigate the main strategies present in its developing process to acquire greater audiences that are already used to fictional movies and television programs. It is interesting for the research to identify how the structural and narrative resemblances with the already common fictional series – such as plot twists, cliffhangers and dramatization – are exploited as factors that connect the fictional and documentary formats, considering that the different narratives, in the growing of technology innovations, are coming across a greater interlocution and hybridism between both of them. Therefore, the research will analyze the appeal of those series, produced mostly by video streaming services, to conquer greater drama, also trying to tell true stories that are mostly relatable to fiction, acquiring the interest of many people who did not use to consume the documental genre, reformulating the popular vision and paradigm of documentaries.

**Keywords:** Television shows. Documentaries. Fiction. Streaming. Hybridism.

---

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi.  
E-mail: jamerello@gmail.com

<sup>2</sup> Graduado em Rádio, TV e Internet pela Universidade Anhembi Morumbi.  
E-mail: leonardolopes404@gmail.com

## Introdução

Conforme as novas tecnologias foram se desenvolvendo, a internet ganhou espaço entre os meios de comunicação, protagonizando um intenso processo de convergência midiática com a televisão que, segundo Helena Prates (2017), permitiu aos espectadores ter um papel mais ativo na programação, onde agora poderiam escolher quando e como assistiam os conteúdos desejados. Assim, novas formas de criação e exibição de conteúdos se tornaram possíveis, inovando as noções de televisão no que seria conhecido como *Internet TV*.

Ainda que a Netflix tenha sido a precursora da Internet TV – conceito usado por Prates (2017) para designar a televisão *on demand*, ou seja, a o formato de televisão que permite ao espectador assistir o conteúdo que quiser, na hora que quiser –, outras plataformas estão cada vez mais conquistando espaço no mercado. Entre os principais serviços de *streaming* presentes no Brasil (Netflix, HBO Go, Amazon Prime, Apple TV+, Disney+ e Globo Play), todos possuem ao menos uma série documental original, assim como a Hulu, plataforma estadunidense que ainda não chegou ao país. Ressalta-se também que a Netflix lançou, entre janeiro e maio de 2020, 23 temporadas de séries e minisséries documentais originais, algo que exemplifica e quantifica a ascensão do formato documental na televisão *on demand*, a qual, a partir dos serviços de *streaming*, se tornou uma das formas de veiculação midiática predominantes no Brasil e no mundo.

Este artigo busca estudar algumas obras documentais seriadas produzidas recentemente por serviços de *streaming*, analisando suas estratégias narrativas que ressaltam na hibridação entre o documental e o ficcional em sua composição. Como objetos deste estudo foram analisadas séries de diferentes plataformas, como *Don't F\*\*k With Cats* e *A Máfia dos Tigres*, da Netflix; *Marielle: O Documentário*, série nacional da Globo Play; *The Jinx*, disponível na HBO Go; entre outras que serão citadas oportunamente e que também se destacam pela utilização da narrativa seriada para expandir o formato documental.

O formato documental mantém uma forte relação com a noção de real, sendo visto muitas vezes – de forma equivocada – como uma representação fiel da realidade. Bill Nichols (2016) ressalva, entretanto, que um documentário é composto por um retrato do mundo que nos cerca a partir de uma visão singular, ou seja, a partir do ponto

de vista do cineasta que realiza a obra. Inicialmente, com o que Nichols (2016) denomina de *documento cinematográfico*, os irmãos Lumière inauguraram de forma primordial o que posteriormente viria a ser transformado por Robert Flaherty em *Nanook, o esquimó* (1922), dando início ao termo *cinema documentário*.

Desde então, as obras audiovisuais documentais ganharam cada vez mais espaço, convergindo múltiplos fatores e se expandindo para categorias e módulos que o tornariam mais amplo e complexo. Nichols (2016) ressalta também o fator artístico e retórico do documentário, este último fornecendo, em todas as suas formas e propósitos, segundo o autor, “o elemento final e distintivo do documentário” (NICHOLS, 2016, p. 152).

Conquistaram também um papel de maior relevância tanto social quanto politicamente. Nichols (2016) ressalta que o cinema documentário foi utilizado muitas vezes para compor identidades nacionais, intensificando um sentimento nacionalista e populista, como utilizado na Alemanha nazista e na União Soviética, onde o povo foi levado a crer nos ideias governamentais através da relação do documentário com o real; ou até mesmo no governo britânico de Grierson, que utilizou as técnicas soviéticas para fomentar sentimentos e valores que correspondessem a seu próprio programa político, tendo sido também parte fundamental de uma série de revoluções e debates sociais. A visão artística da realidade, portanto, se expandiu para além das salas de cinema e se tornou um marcador importante da História humana.

### **As séries documentais em *streaming***

Ainda que vindouro do cinema, o formato documental não é inédito à televisão. No Brasil, por exemplo, chegou à TV pela Rede Globo a partir do *Globo Repórter* na década de 1970, segundo explica Ivete Carmo-Roldão (2017). O telejornalismo, assim, foi um pontapé inicial para introduzir os documentários na televisão tanto no Brasil quanto no resto do mundo – pioneiramente na França, segundo José Francisco Serafim (2009) –, ainda com um apresentador que guiaria as informações com a já estabelecida voz *over*, focando, inicial e predominantemente, no modo documental expositivo.

O cineasta brasileiro Eduardo Coutinho, segundo Serafim (2009), foi responsável por uma abordagem pioneira do formato documental na obra *Theodorico, o Imperador do Sertão*, tendo entrevistado o coronel Theodorico Bezerra, grande

latifundiário do Rio Grande do Norte, abrindo mão da narração em voz *over* para permitir que o coronel fosse o narrador do próprio documentário, passando a palavra para Theodorico e deixando que ele mostrasse por conta própria seu autoritarismo, tradicionalismo e machismo. Serafim (2009) também defende que o formato documental, conforme foi se estendendo do cinema para a televisão, foi ganhando maior liberdade em sua realização, fugindo de formatos já estabelecidos. A maior liberdade artística no documentário, assim, também foi tomando conta do meio televisivo, permitindo que o formato não ficcional se expandisse para as telinhas. Futuramente, entretanto, outro meio se mostraria tão promissor quanto a televisão: a internet.

Desta forma, é possível notar que serviços de *streaming* acabam trazendo uma liberdade ainda mais abrangente, visto que suas obras não precisam seguir os mesmos padrões que as demais séries televisivas, permitindo maior liberdade criativa e estrutural. Além disso, o fato de que as obras podem ser assistidas no momento desejado pelo espectador e em grande variedade de dispositivos também agrega à maior liberdade vindoura dos serviços de *streaming*, mas desta vez por parte do público.

Segundo Meire Kusumoto (2016), a série documental *Making a Murderer*, lançada no final de 2015 na Netflix, se tornou um fenômeno mundial, ganhando diversos prêmios e proporcionando significativos debates nas redes sociais, fazendo inclusive com que parte dos espectadores enviasse cartas e petições para o presidente Barack Obama referentes ao conteúdo da série, que refletia sobre a corrupção no setor judiciário dos Estados Unidos. Mesmo não tendo sido a primeira de seu estilo, *Making a Murderer* abriu caminho para uma gama de novas séries documentais que conquistariam boa parte do catálogo original de diversos serviços de *streaming*, fator que aumenta significativamente o alcance dos documentários, visto que a Netflix terminou o ano de 2019, segundo a revista Meio & Mensagem (2019), com 150 milhões de assinaturas.

Um dos principais aspectos apontados por Kusumoto (2016) é que a história de Steven Avery, acusado injustamente por um crime que não cometeu, é contada de forma visivelmente dramatizada, fazendo com que o público se aproxime do personagem assim como faria em uma obra de ficção. Para Fabiana Piccinin (2016, p. 13), "se antes tendiam a gêneros e formatos definidos e delimitados, agora as narrativas caminham nessa inevitável interlocução, estruturando-se na 'mistura e combinação' de uma pela outra". Entende-se, na esteira de Urbano Lemos e Vicente Gosciola (2018), que as

diferentes formas de narrativa, antes mais delimitadas, acabam se unindo em uma forma híbrida, indicando que na contemporaneidade a hibridação entre gêneros audiovisuais se torna inevitável, tanto em sua linguagem quanto em sua construção narrativa.

Para Piccinin (2016, p. 12), “estudar as narrativas pressupõe considerar o contexto sócio-técnico-discursivo em que estão inseridas”, ideia que demonstra a relação entre o aumento de séries documentais com a popularidade crescente dos serviços de *streaming*, marcadores de uma significativa inovação no meio audiovisual. A autora também ressalta que, para se entender a narrativa contemporânea, é preciso levar em conta “as injunções decorrentes do período compreendido como o pós-moderno e seus padrões sociais, tecnológicos e discursivos correspondentes” (PICCININ, 2016, p. 12). Entende-se, assim, que os serviços de *streaming*, com suas propostas mais inovadoras em relação ao conteúdo, abriram espaço para uma maior popularidade do formato seriado para os documentários, permitindo, assim, o processo de hibridação entre as ferramentas narrativas documentais e ficcionais.

A narrativa seriada teve início a partir de várias fontes, mas destaca-se o folhetim, oriundo da França do séc. XIX (TRINTA, 2014), com um formato episódico dentro das páginas dos jornais. Hoje, as séries de televisão já se provam alinhadas “à estética e à reputação das obras de arte culturalmente legítimas da literatura e do cinema” (BUONANNO, 2019), já estabelecidas no cotidiano de muitas pessoas, seja pela TV aberta, fechada ou *on demand*.

Marcel Silva (2014) indica que a cultura atual das séries de televisão

estaria definida não unicamente pela contenção da linguagem e pelo investimento em *mise-en-scène* (categorias valorativas tipicamente cinematográficas), mas, sobretudo pelo texto, capaz de atrair a atenção do público em um meio de exibição, por excelência, dispersivo e cacofônico (o aparelho de TV ou mesmo a tela do computador, sem o efeito imersivo da sala escura de cinema e cada vez mais inserido em um ambiente multitarefas), e de provocar repetições estruturais que, no entanto, apresentam-se constantemente como novidade (SILVA, 2014, p. 245).

A partir das noções apresentadas, entende-se que as séries de televisão acrescentaram ao já estabelecido formato cinematográfico uma narrativa mais dinâmica, aproveitando a dispersão causada pela ausência da sala escura de cinema. Portanto, assim como ocorre com as séries de ficção, que trouxeram à televisão as estéticas e arcos narrativos do cinema, as séries documentais também constituem uma forma

híbrida entre o cinema documental e as populares ficções seriadas da televisão. A partir disso, é possível relacionar com o conceito de *complexidade narrativa*, defendida por Jason Mittel (2012), o qual indica que a hibridação de gêneros ocorre em um equilíbrio volátil, não sendo, portanto, uma fusão completa entre diferentes formatos.

Nestor García Canclini define a hibridação como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI apud COSTA, 2014, p. 169). Assim, a hibridação que ganha espaço neste projeto é representada a partir das séries não ficcionais que combinam o formato documental com elementos marcantes de obras de ficção, ressaltando a ideia de Nichols (2016) de que o documentário se propõe a representar a realidade de forma criativa.

As séries documentais dos atuais serviços de *streaming*, deste modo, apresentam uma hibridação de gêneros para construir uma narrativa complexa e mista, além de um apelo dramático ou, muitas vezes, temático, reinventando o cinema documental. Ao mesmo tempo, Prates (2017) defende que os serviços de *streaming* possibilitam novas estéticas e formatos audiovisuais, fator que demonstra a receptividade desta forma midiática para um formato cada vez mais promissor de documentários, que inova e incrementa sua narrativa com elementos já estabelecidos na televisão ficcional.

O formato seriado, assim, permite que tais documentários se utilizem de uma maior criatividade para apresentar a visão do cineasta em relação à realidade. Seja pela própria dramatização criada pela trilha sonora ou reencenação, por exemplo; ou pela escrita, que permite contar os fatos de forma gradual, surpreendente, omitindo informações no momento mais impactante, trazendo assim *plot twists* e *cliffhangers*, ambos fatores marcantes das séries ficcionais.

Para Héctor Pérez (2020), o *plot twist* é uma ferramenta narrativa utilizada para transformar a recepção da história em uma experiência surpreendente, agregando valor à obra a partir da percepção do espectador, que tende a ver as reviravoltas como algo positivo para a trama. Um *plot twist* pode ser desenvolvido de diversas formas, desde a morte de um personagem querido pelo público até uma revelação surpreendente sobre um acontecimento da história. O autor defende que a sensação de quebra de expectativa, algo muito presente em obras de ficção, se relaciona com a emoção cognitiva sentida pelo espectador, enriquecendo a apreciação deste quanto à obra.

Já o *cliffhanger*, segundo Anna Nácher (2015), é uma ferramenta muito utilizada pelas séries de televisão para atrair e manter o interesse do público ao longo de episódios ou temporadas, buscando conquistar a curiosidade do espectador para que continue acompanhando o desdobramento da trama. Também visto como um gancho narrativo, os *cliffhangers* podem ser apresentados a partir de um mistério não solucionado, um acontecimento surpreendente ou até mesmo uma ponta solta deixada ao longo da história. Ambas as ferramentas – *plot twists* e *cliffhangers* – estão presentes nas séries documentais analisadas, sendo exemplos de hibridação entre a ficção e o documental.

Assim, o formato seriado traz, em todas as docuséries analisadas, uma possibilidade de ir além do documentário habitual, se utilizando da forma episódica para ampliar as possibilidades narrativas, expandindo sua história e seus detalhes em uma composição híbrida. Levando em conta as séries documentais analisadas e sua relação com a narrativa seriada e seu espaço nos serviços de *streaming*, é possível notar o impacto das ideias de Piccinin (2016), quando afirma que ao

juntar as possibilidades da narração episódica – que resolve a trama na unidade narrativa – e o serial – que estende o desenrolar da intriga ao longo da temporada – vem resultando num modelo híbrido que, jogando com mais elementos, exige também mais descobertas e especulações das audiências, oportunizando novas soluções e desdobramentos por meio das novas possibilidades interpretativas que buscam engajar o público (PICCININ, 2016, p. 22).

Desta forma, vê-se que o formato seriado permite uma maior extensão da narrativa como um todo – fator este, entretanto, não determinante para a qualidade de uma obra –, visto que muitas vezes o tempo de tela acaba sendo maior do que em um filme, possibilitando um maior aprofundamento na história. Uma série pode, portanto, tratar de sua narrativa com um maior foco em detalhes secundários e que complementem a trama, trazendo um prolongamento de histórias que antes seriam suprimidas, mais significados e, ao mesmo tempo, permitindo uma maior liberdade por parte dos cineastas.

Sendo as séries de televisão um formato que conquistou grande popularidade e que, segundo Cristiano Pinheiro et al (2016), estão tendo um acesso cada vez mais amplo e facilitado pelos avanços da internet, vê-se que os documentários seriados, mais especificamente da forma pela qual estão sendo desenvolvidos atualmente nos serviços

de *streaming*, se utilizam da hibridação para inserir o espectador em um ambiente duplamente já conhecido, unindo públicos distintos em um só conjunto de espectadores. Ou seja, tanto aqueles que preferiam documentários, quanto aqueles aficionados por séries ficcionais dramáticas, agora, emergem parcialmente em um só grupo, consumindo docuséries e levando-as, de certo modo, à popularização.

As diversas séries estudadas se relacionam entre si ao utilizarem conceitos e fatores antes exclusivos da serialidade ficcional, sejam de narrativas contínuas ou antológicas (que altera seu tema ou enredo de forma periódica, ou seja, tendo cada personagem abordando uma história diferente). A obra da Netflix *Our Planet*, por exemplo, reinventa em uma narrativa antológica os já estabelecidos documentários sobre o cotidiano de animais com uma dramatização excessiva que torna a experiência ainda mais imersiva, fazendo com que o espectador se relacione com cada criatura apresentada, seja pela trilha sonora, pelos enquadramentos ou pela própria narração.

Em um trecho do segundo episódio da série o espectador acompanha a trajetória de um grupo de pinguins, sendo guiado a criar uma relação de proximidade com seus membros durante uma perseguição contra um de seus predadores, a foca-leopardo. Logo em seguida, após uma sequência que muito se assemelha a cenas de fuga em obras ficcionais – com música vibrante, cortes rápidos, clima tenso e ambientação dinâmica –, os pinguins chegam à praia e começam a andar entre um conjunto de grandes animais adormecidos, onde o narrador indica que eles teriam mais um obstáculo para alcançar seus filhotes e alimentá-los. Em meio à uma ambientação de suspense, o espectador é levado a torcer para que as grandes criaturas não acordem enquanto os pinguins passam por elas, mas um plano-detelhe em de seus olhos abrindo indica que é tarde demais. Quando o suspense chega à seu ápice e o espectador teme pela vida dos pinguins mais uma vez – visto que acordaram os grandiosos animais que os cercam –, o narrador apresenta um *plot twist*, indicando que, felizmente, “pinguins não fazem parte do menu de elefantes marinhos”.

A série, segundo Torin Douglas (2017), foi gravada durante quatro anos utilizando tecnologia 4K Ultra-HD e, por isso, se tornou um marco na história do serviço de *streaming*. Para o autor, a Netflix, assim como outros serviços de streaming, como a Amazon, está “revitalizando a indústria de documentários” (DOUGLAS, 2017) desde o lançamento da já citada *Making a Murderer*, com altos investimentos e



produções de significativa qualidade, expandindo o alcance do formato documental e impactando a televisão factual.

Outros serviços de streaming também apostam em séries documentais antológicas, expandindo seu alcance tanto quanto as demais. Outras séries que se relacionam com tal diversidade de enredos são *Planeta à noite*, *Explicando...* e *Realidade não documentada*, também da Netflix, *Prop Culture*, do Disney+, e *Home*, da Apple TV, entre diversas outras com menor popularidade.

Dito isso, entende-se que alguns elementos já estabelecidos nas séries de ficção acabam sendo utilizados para agregar às narrativas de séries documentais, tendo como objetivo conquistar o interesse de maior público, muitos já consumidores do formato seriado ficcional. Stella Bruzzi (2016), por exemplo, aborda a série *The Jinx*, da HBO, ao discutir séries documentais e algumas de suas possibilidades narrativas. A série em questão se utiliza de reencenação ao longo dos episódios para contar sua história, sendo considerado pela autora o fator que possibilita maior dramatização por parte do cineasta, atraindo cada vez mais a atenção do público para a narrativa proposta a partir dos pontos de vista do cineasta.

Portanto, a mistura das diferentes estratégias citadas – trilha sonora visando maior dramatização, *plot twists*, *cliffhangers*, reencenação, entre outros –, acaba sendo utilizada para uma maior aproximação com o expediente da narrativa ficcional seriada. A história é construída ao longo dos episódios de forma a guiar as informações que o espectador recebe, construindo os elementos desejados pelo cineasta, podendo gerar tensão, ansiedade e até mesmo quebras de expectativas. Segundo Nicolás, as obras seriadas em *streaming* são

dotadas de uma “serialidade ergódica”, isto é, séries que demandam um esforço maior do leitor/espectador para “atravessar a obra”, ou seja, para produzir sentido no processo de fruição, ligando pontos desconexos ou nebulosos da trama e dando significação a eles, dando sentido a uma rede de leituras sobre a narrativa (NICOLÁS apud ANDERSON SILVA, 2015, p. 8).

Lemos e Gosciola (2018) ressalta a complexidade e fruição dos documentários construídos a partir do modelo seriado. Para o autor, a hibridação se dá a partir das novas possibilidades tecnológicas e midiáticas que se desenvolveram com o tempo, abrindo um caminho híbrido entre a ficção e o documentário. Também defende que

as narrativas na contemporaneidade viabilizam a elaboração de diferentes suportes, que mesmo se valendo das potencialidades do registro documental, encontra no entretenimento e nas potencialidades da interação e da interatividade um terreno fértil para novas formas de produção, distribuição e consumo audiovisuais. (LEMOS; GOSCIOLA, 2018, p. 12).

A partir da discussão teórica proposta, duas séries documentais da Netflix foram selecionadas para demonstrar os elementos de hibridação indicados neste projeto: *Don't F\*\*k With Cats* e *A Máfia dos Tigres*.

### ***Don't F\*\*k With Cats***

Lançada em 2019 pela Netflix, *Don't F\*\*k With Cats* é uma série documental de três episódios que conta a história de uma série de acontecimentos chocantes que se desenrolaram desde 2010, no Canadá. A trama se inicia com um vídeo publicado no YouTube, mostrando uma pessoa misteriosa torturando e assassinando dois filhotes de gatos, sufocando-os com um aspirador de pó. A partir disso, alguns internautas unem-se em uma comunidade online para desmascarar o responsável pelo vídeo, se utilizando de seus conhecimentos de internet para encontrar o assassino dos filhotes.

Deanna Thompson e John Green, dois dos principais internautas responsáveis pela caçada, são os protagonistas da obra, contando em detalhes o passo a passo para descobrir a identidade do usuário inicialmente conhecido como *uonlywish500*. Os entrevistados contam sobre as diferentes pistas que foram encontrando com a ajuda da comunidade online que formaram, fazendo com que investigassem diversos fatores do vídeo que os ajudaram na busca.

Entre os exemplos que valem a pena serem destacados, temos o fato de que o grupo estudou cada frame do vídeo, percebendo que a colcha da cama que aparece durante o assassinato era bastante específica, contendo o desenho de um lobo. Depois de muita pesquisa, encontraram a mesma colcha para vender na internet e viram que só uma pessoa havia adquirido o produto. Além disso, estudando o áudio, também perceberam uma conversa no fundo do vídeo, e após longos estudos e opiniões de diversas pessoas, o grupo descobriu que a língua falada era russa. Entretanto, assim como diversas obras de ficção voltadas para mistérios e espionagem, o vilão sempre estava um passo à frente: as informações do site diziam que a colcha poderia ser

vendida e entregue para mais de trinta países diferentes, e a conversa ouvida no fundo do vídeo era de um programa de televisão russo, mas nada mais ligava o vídeo à Rússia.

Depois de um bom tempo investigando, o grupo acaba seguindo uma linha de raciocínio que leva à identidade do assassino: o ex-modelo Luka Magnotta, que não mais havia conseguido trabalhos na área. Conforme a história se desenrola, o assassino acaba contatando Deanna Thompson e a ameaça com a frase “*if you gaze long enough into an abyss, the abyss will gaze back into you*”<sup>3</sup>, fazendo com que a obra se aproxime ainda mais da ficção, visto que a protagonista se percebe em um perigo iminente, colocando sua vida em risco para combater seu antagonista.

Magnotta, entretanto, não parou por aí. Após mais um vídeo lançado assassinando um terceiro filhote de gato, Deanna e John contataram a polícia, mas eles disseram que não havia muito o que pudessem fazer naquele cenário. Foi aí então que Magnotta intensificou seus atos, publicando um vídeo no qual assassinava um ser humano. Jun Lin, cujo nome de batismo era Justin Lin, era um estudante de intercâmbio nascido em Wuhan, na China, e estava se formando em Engenharia na Universidade de Concórdia, em Quebec. Conheceu Magnotta em um aplicativo de namoro, tendo concordado em passar a noite em seu apartamento. Depois de dopá-lo, Magnotta amarrou-o em uma cama, e gravou o vídeo que intitularia “*I Lunatic I Ice Pick*”, matando-o com diversas perfurações de um quebrador de gelo.

Só então a polícia começou a levar a comunidade virtual a sério e focou na captura de Magnotta. Depois de um tempo, o assassino finalmente foi preso, mas as gravações de seu interrogatório também chocaram a comunidade de investigadores. Em meio a seu depoimento à polícia, Luka Magnotta imitou por completo uma das cenas de *Instinto Selvagem*, de 1992, tanto seus gestos quanto suas poses para a câmera de gravação. Além disso, Deanna e John também relatam, em entrevista, que o assassino de Jun Lin também foi inspirado em uma das cenas do filme, tanto o enquadramento, quanto a arma do crime e a situação no geral, visto que ambas as vítimas – tanto Jun Lin quanto o personagem do filme – também se encontravam amarrados rente à cama. A conclusão apresentada, portanto, é que Magnotta elaborou todo o processo como uma forma de ode artística, querendo elevar seu ego e mostrar a seus investigadores que ele queria ser a estrela daquela caçada.

---

<sup>3</sup> Citação direta de Nietzsche, a frase pode ser traduzida como “se você encara o abismo por bastante tempo, o abismo olha de volta pra você”.

Assim sendo, é possível notar que a série, composta por três episódios, se utiliza de elementos já estabelecidos na ficção para conquistar e engajar o espectador em sua narrativa seriada. O primeiro episódio, por exemplo, termina com dois fortes *cliffhangers* com o objetivo de deixar os espectadores curiosos sobre os próximos episódios. Nos últimos minutos, vemos Deanna Thompson recebendo ameaças de Luka Magnotta e demonstrando o medo de que ele a encontre e a machuque; alguns momentos, reencenados, mostram Deanna sozinha, em um grande estacionamento, assim como diversas cenas de filmes de suspense. O episódio acaba, logo em seguida, com John Green recebendo uma mensagem indicando que Magnotta havia postado mais um vídeo; a câmera foca na barra de tempo do vídeo no YouTube, John Green clica em play e os créditos sobem.

Nácher (2015) afirma que todas as obras audiovisuais lidam com a necessidade de manter o interesse de sua audiência pelo conteúdo apresentado, mas que a necessidade varia de acordo com a temática da obra, seus formatos de produção e distribuição. As séries documentais, seja pelo formato diferenciado em que apresenta um documentário, ou pela distribuição nos serviços de *streaming*, se utiliza do *cliffhanger* como uma ferramenta para convencer o público a continuar acompanhando a trama, visto que há uma extensa gama de conteúdos em cada um dos serviços de streaming, aumentando ainda mais a possibilidade de migração de uma série para outra.

Também afirma que o *cliffhanger* pode acontecer de variadas formas, podendo até mesmo ser utilizado no meio de um episódio. Como já citado, diversos momentos da obra aumentam o suspense para construir uma relação de curiosidade no espectador, como por exemplo o fato de que as pistas encontradas pela comunidade amadora que investigava a identidade de Magnotta eram desconstruídas e desvalidadas uma após a outra, fazendo com que a caçada se tornasse cada vez mais tensa, onde a inteligência do vil adversário, assim como o perigo que representava, eram cada vez mais ressaltados, consolidando um jogo baseado na caça entre gato e rato.

Ainda que uma boa fonte de entretenimento, a série não deixa a reflexão de lado, abordando o fato de que Magnotta fez todas suas atrocidades buscando receber maior atenção, refletindo sobre o papel de cúmplice da própria série, dos entrevistados e dos espectadores nessa relação com o criminoso – visto que a intenção do assassino, de fato, era receber mais atenção. Dessa forma, se utiliza de jogos narrativos para gerar uma oportunidade significativa de entretenimento, ainda mantendo sua seriedade para

discutir sobre as exageradas exposições das pessoas na internet, sobre o desejo de consumir narrativas de crimes reais e sobre a toxicidade na relação das pessoas com as redes sociais. Assim, *Don't F\*\*k With Cats* elabora uma narrativa que pega emprestado elementos de filmes de mistério e espionagem, transformando um fato histórico canadense em uma série em que o espectador é convidado não só a desvendar o crime, mas também a refletir sobre o papel das redes sociais na sociedade.

### *A Máfia dos Tigres*

*A Máfia dos Tigres* – ou *Tiger King*, em inglês – é uma série documental lançada no início de 2020 pela Netflix. A obra conta a história do excêntrico Joe Exotic, dono de um zoológico de felinos nos Estados Unidos. Indo um pouco além, a série aborda a criação de animais exóticos em outros zoológicos que possuem ligação com Joe Exotic, abordando assuntos como ativismo, política, maus-tratos a animais e demais crimes relacionados ao submundo da criação de grandes felinos.

O documentário começa com um fato relativamente chocante para os espectadores, indicando que há mais tigres enjaulados nos Estados Unidos do que soltos no mundo todo. A construção da narrativa se dá a partir da montagem de vídeos gravados anteriormente por Joe Exotic com o dia a dia do parque e depoimentos de si mesmo, intercalando-os com entrevistas dos demais personagens da série, os quais abrangem antigos funcionários do zoológico de Joe ou de seus concorrentes. O principal diferencial de *A Máfia dos Tigres* é sua relação com temas inusitados, se aproximando tanto do absurdo que mais parece ficção, envolvendo o espectador em temas polêmicos e surreais.

Um dos principais focos da série vai para a relação conturbada entre o protagonista e sua principal rival, Carole Baskin, dona de uma reserva ambiental para grandes felinos. Ainda que defenda que seu trabalho é benevolente e diferente dos demais zoológicos, o documentário deixa a entender que seus negócios não são muito diferentes dos de Joe, onde ela ainda lucra com os animais que se mantém enjaulados. A rivalidade dos dois personagens chega a pontos extremos, onde Joe chega a acusar Carole de ter assassinado seu próprio ex-marido, tentando também sabotar sua reserva ambiental.

No final do primeiro episódio, o espectador é apresentado a um *plot twist* que também funciona como um *cliffhanger*. Após a apresentação do protagonista, dos personagens de apoio e das questões que envolvem o principal zoológico, vemos que Joe Exotic acabaria sua trajetória na prisão, fazendo com que surja a dúvida de como ele foi parar ali, algo que só seria respondido, de fato, no último episódio da série.

Pérez (2020) defende que o formato seriado possibilita a construção de uma diversidade significativa de *plot twists*, fato que se deve à prolongação temporal presente durante os episódios, se opondo ao tempo mais limitado em filmes. Além disso, o autor também indica que o *plot twist* apresenta novas quebras de expectativa conforme a narrativa seriada se desenvolve, funcionando como peças de um quebra-cabeça, onde tudo acaba fazendo sentido quando o espectador se permite fazer uma reconstrução do que foi apresentado até ali.

Um exemplo se dá no caso de Travis Maldonado, um jovem de 19 anos que, após começar a trabalhar no zoológico de Joe Exotic em 2013, acaba se tornando seu segundo marido em uma relação poligâmica. Alguns depoimentos na série indicam que Travis se autodeclarava heterossexual, mas que Joe acabou induzindo o jovem à dependência química, convencendo-o a se casar com ele. Travis aparece apenas nas gravações de vídeos do zoológico, e espectadores atentos podem notar que não há entrevistas atuais com ele. Isso se dá ao fato de que o jovem, em um surto no ano de 2017, acaba atirando contra a própria cabeça acidentalmente.

Travis foi construído como um personagem de bastante relevância na série, onde é citado constantemente pelos entrevistados ou aparece nas gravações de seu dia a dia no zoológico, além de cenas de seu casamento. Com isso, a série vai construindo uma relação de proximidade com o personagem para, no quinto episódio, surpreender o espectador com sua morte inusitada que, facilmente, poderia ser evitada. Além de não haver entrevista alguma com o personagem no momento em que a série foi realizada, é possível notar também que em todas as entrevistas os funcionários do zoológico o citam apenas no pretérito, dando pequenas dicas de que não estava mais vivo quando o documentário foi gravado.

A *Máfia dos Tigres* também se utiliza de demais elementos já estabelecidos da ficção para compor sua narrativa e agregar ao formato documental, como, por exemplo, a construção de tensão e mistério na relação de Carole Baskin e seu ex-marido, deixando em aberto a possibilidade de que ela tenha sido responsável pelo seu

desaparecimento. Entende-se, portanto, que o hibridismo presente na obra, misturado com o assunto tão inusitado e surreal retratado em tela, fizeram com que a série se tornasse extremamente popular, tendo alcançado 34 milhões de espectadores<sup>4</sup> nos primeiros dez dias, além de também ter ganhado a confirmação de um filme de ficção baseado em sua história, o qual será estrelado pelo famoso ator Nicolas Cage.

### Considerações finais

Para Nichols (2016), a voz do documentário representa a forma pela qual é construída sua narrativa e seu ponto de vista, elaborada a partir da proposta do cineasta. Defende que a ordenação das imagens e sons para compor o documentário a partir da perspectiva do cineasta difere de simples gravações esporádicas, funcionando como uma “lógica organizadora” (2010, p. 89) que guia o espectador a partir das ideias que se pretende transmitir, promovendo maior envolvimento do público com o documentário.

Com o desenvolvimento de novas tecnologias, o documentário foi se transformando e adquirindo maior liberdade criativa e estrutural. Dessa forma, o avanço da internet possibilitou novas propostas para o documentário, que se expandiu para séries que, muitas vezes, ultrapassam inclusive a duração de longas-metragens. Os serviços de *streaming* se tornaram, assim, uma estratégia de popularização de documentários dinâmicos, desenvolvidos para conquistar novos públicos e criar um contato cada vez maior entre o consumidor e o formato documental.

Assim sendo, a hibridação entre as estratégias ficcionais e documentais para compor a narrativa das séries documentais de serviços de *streaming* analisadas serve para agregar à voz do documentário, de tal modo que intensifica a relação do espectador com a história em questão, seja pela emoção, curiosidade, fascínio ou até mesmo pela expectativa criada a partir das reviravoltas construídas ao longo do roteiro. A mistura de elementos entre ambos os formatos, portanto, possibilita uma narrativa híbrida, diferenciada, que expande o documentário para novos públicos e mídias. Do cinema para a televisão; da televisão para internet; e dos gatos aos tigres, o documentário adquire uma nova cara, ampliando seu público alvo, cada vez mais extenso e abrangente.

---

<sup>4</sup> Dados publicados na revista Variety por Todd Spangler, em abril de 2020.

## Referências

BRUZZI, Stella. **Making a genre**: The case of the contemporary true crime documentary. In: *Law in humanities*. Londres: UCL, 2016.

BUONANNO, Milly. **Serialidade**: continuidade e ruptura no ambiente midiático e cultural contemporâneo. *Revista Matrizes*, São Paulo, v. 13, n. 3, 2019, p.37-58.

CARMO-ROLDÃO, I. C. do; BAZI, R. E. R; OLIVEIRA, A. P. S. **O espaço do documentário e da videoreportagem na televisão brasileira**: uma contribuição ao debate. *Contracampo*, Rio de Janeiro, n. 17, 2017.

DOUGLAS, Torin. **Reframing the documentary**: how Amazon and Netflix are changing factual television. *Royal Television Society: Television Magazine*, 2017. Disponível em: < <https://rts.org.uk/article/reframing-documentary-how-amazon-and-netflix-are-changing-factual-television>>. Acesso em junho de 2020.

KUSUMOTO, Meire. 'Making a Murderer' e os dilemas morais de um gênero. **Veja São Paulo**. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/making-a-murderer-e-os-dilemas-morais-de-um-genero>>. Acesso em maio de 2020.

LEMO JR, Urbano; GOSCIOLA, Vicente. A hibridação midiática e a narrativa documentária na série *outside man*. In: **Revista Mídia e Cotidiano**. Artigo Seção Temática. Vol.12, Número 2, 2018.

MEIO & MENSAGEM. **Netflix possui 29 milhões de assinantes na América Latina, 2019**. Disponível em: <<https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2019/12/17/netflix-possui-29-milhoes-de-assinantes-na-america-latina.html>>. Acesso em abril de 2020.

MITTEL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, São Paulo, Ano 5, nº 2, 2012, p.29-52.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 6 ed. Campinas: Papyrus, 2016.

PÉREZ, Héctor J. The Plot Twist in TV Serial Narratives. *Projections*. **The Journal for Movies and Mind**. Volume 14, Issue 1, 2020, p.58–74.

PICCININ, Fabiana. **Narrativas audiovisuais no contemporâneo**: pensando as estratégias narrativas das séries televisivas. Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2016.

PINHEIRO, Cristiano *et al.* Televisão e Serialidade: Formatos, Distribuição e Consumo. In: **Cadernos de Comunicação**. Santa Maria: UFSM, v.20, n.2, 2016.

PRATES, Helena Zanella. **Netflix e a estética do banco de dados**. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017.



SERAFIM, José Francisco. **Televisão e documentário**: afinidades e desacertos. In: GOMES, Itania Maria Mota. *Televisão e realidade*. Salvador: EDUFBA, p. 49-59, 2009.

SILVA, Anderson Lopes da. **A prática de binge-watching nas séries exibidas em streaming**: sobre os novos modos de consumo da ficção seriada. In: Congresso Internacional Comunicação e Consumo, São Paulo, 2015.

SILVA, Marcel V. B. **Cultura das séries**: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252, 2014.

SPANGLER, Todd. **'Tiger King' Nabbed Over 34 Million U.S. Viewers in First 10 Days, Nielsen Says**. *Portal Variety*, 2020. Disponível em: <<https://variety.com/2020/digital/news/tiger-king-nielsen-viewership-data-stranger-things-1234573602/>>. Acesso em setembro de 2020.