

“QUEBRE AS REGRAS, NÃO A LEI”: A NORMALIZAÇÃO DA BRUTALIDADE E O REFORÇO DA AUTORIDADE POLICIAL NAS SÉRIES ESTADUNIDENSES

Melina Meimaridis

Programa de Pós Graduação em Comunicação, Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

Concetalização, metodologia, análise formal, supervisão, redação do rascunho original e redação – revisão e edição

Rodrigo Quinan

Programa de Pós Graduação em Comunicação, Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

Curadoria dos dados, análise formal, investigação, redação do rascunho original e redação – revisão e edição

RESUMO

Desde a década de 1950, as séries institucionais policiais estão entre as produções mais populares da televisão estadunidense. Por meio da reiteração da mentalidade do “nós versus eles”, policiais são ficcionalizados como agentes normativos que defendem o “bem”, enquanto o crime é retratado como uma falha moral e individual do criminoso. Além dessas produções recorrentemente ignorarem problemas sistêmicos da sociedade estadunidense que são utilizados para explicar a criminalidade no mundo real, elas também reforçam a autoridade da instituição como detentora da força para manutenção do status quo. Partindo da perspectiva que essas séries atuam na construção e mediação de sentido sobre o papel desempenhado pelas instituições policiais do mundo real e de seus membros na sociedade, estruturamos o texto em torno de dois principais argumentos: (a) as séries reforçam a autoridade da instituição policial, tratando suas ações como inquestionáveis e, mais importante, abrindo espaço para intervenções das instituições policiais do mundo real nos processos de ficcionalização das mesmas; (b) as séries normalizam a brutalidade policial, com narrativas frequentemente justificando atos violentos como uma ferramenta investigativa eficiente, ilustrando normas e burocracias como grandes empecilhos ao trabalho do policial. Ao enquadrar as violações éticas e de direitos humanos como atos eficientes e necessários essas séries contribuem para normalizar alguns dos aspectos mais sujos da profissão.

PALAVRAS-CHAVE

televisão, instituições ficcionais, séries policiais, brutalidade policial

“BREAK THE RULES, NOT THE LAW”: NORMALIZING BRUTALITY AND REINFORCING POLICE AUTHORITY IN US SERIES

ABSTRACT

Since the 1950s, the institutional police series have been among the most popular productions on US television. Through the reiteration of the “us versus them” mentality, police officers are fictionalized as normative agents who uphold “goodness”, while crime is portrayed

as a moral and individual flaw of the criminal. Not only do these productions recurrently ignore systemic problems in US society, which are used to explain crime in the real world, but they also reinforce the authority of the institution as the force capable of maintaining the status quo. From the perspective that these series act in the construction and mediation of meaning about the role played by real-world police institutions and their members in society, we structure the text around two main arguments: (a) TV series reinforce the police institution's authority, treating its actions as unquestionable and, most importantly, allowing real-world institutions to interfere in their fictionalization processes; (b) TV series normalize police brutality, with narratives often justifying violent acts as an efficient investigative tool, illustrating norms and bureaucracies as major impediments to the police officer's work. By framing ethical and human rights violations as efficient and necessary acts, these series contribute to normalizing some of the dirtiest aspects of the profession.

KEYWORDS

television, fictional institutions, police series, police brutality

1. INTRODUÇÃO

Em 25 de maio de 2020, a brutalidade da ação policial que levou à morte do estadunidense George Perry Floyd Jr. na cidade de Minneapolis chocou o mundo. Floyd, um homem negro, foi assassinado por um policial branco que se ajoelhou sobre seu pescoço, sufocando-o. A morte de Floyd provocou centenas de protestos ao redor do país, em que a população começou a demandar reformas na instituição policial estadunidense, como a campanha *Defund the Police* (numa tradução mais livre, não financiar a polícia), que propõe a redução dos fundos direcionados à instituição (Andrew, 2020). A reação de choque da sociedade ao vídeo que capturou a morte de Floyd foi problematizada em matérias jornalísticas (Grady, 2020; Zeitchik, 2020), que questionaram o papel da mídia em geral e da televisão em particular ao glorificar a ação policial, por exemplo, o reality show *COPS* (Polícias; Langley & Barbour, 1989–presente). Já as séries de ficção, por sua vez, foram questionadas por apresentarem os policiais como heróis da sociedade e representarem o ponto de vista desses profissionais sobre a lei, o crime e a justiça. O incidente colocou sob os holofotes a ficcionalização da instituição policial nas séries televisivas (Siegel, 2020; Thorne, 2020).

Aqui, é necessário destacarmos a popularidade das séries policiais na televisão estadunidense. Brooks e Marsh (2007) identificaram aproximadamente 300 produções exibidas desde 1949. Até hoje essas séries estão entre as mais assistidas nos Estados Unidos. Na temporada de 2020–2021, a Nielsen listou cinco séries institucionais policiais no top 10 das produções mais assistidas (Schneider, 2021): *NCIS* (Serviço de Investigação Criminal Naval; Bellisario et al., 2003–presente), *FBI* (Departamento Federal de Investigação; Wolf et al., 2018–presente), *Blue Bloods* (Sangues Azuis; Goldberg et al., 2010–presente), *9-1-1* (Murphy et al., 2018–presente), *Chicago P.D.* (Departamento de Polícia de Chicago; Wolf et al., 2014–presente). Embora apresentem variações entre si, as séries policiais reproduzem a mesma fórmula em que um mundo ordenado é perturbado pelo crime e os policiais e detetives se esforçam para restabelecer a ordem (Meimaridis, 2021; Sparks, 1992; Turnbull, 2014), um status quo imposto pela instituição.

Ao mesmo tempo, essas produções tendem a reproduzir narrativas centradas no binarismo de “bem” versus “mal”. Em outras palavras, apresentam histórias onde a polícia se esforça para salvaguardar a sociedade enquanto os criminosos cumprem o papel de ameaça a ser impedida pelos policiais.

Neste trabalho, iremos partir das discussões propostas por Meimaridis (2021) sobre o significativo papel que a ficção televisiva cumpre na mediação e construção de sentido sobre as instituições sociais. A pesquisadora propõe o termo “série institucional” para se referir às produções ficcionais “centradas no funcionamento diário de instituições sociais. As séries policiais, jurídicas e médicas são seus principais modelos” (p. 15). No que diz respeito à ficcionalização da instituição policial, defenderemos neste artigo que as séries institucionais policiais, ao construírem histórias em torno de mitos e enquadrarem o uso de força excessiva pela polícia como justificável, normalizam a brutalidade da ação policial como os meios de obtenção de justiça ao mesmo tempo em que reforçam o papel de autoridade da instituição na manutenção da ordem na sociedade. Problematizamos, então, os processos de ficcionalização da instituição policial nas séries estadunidenses. Considerando que estes produtos televisivos são de grande exportação para o resto do mundo (Moran & Malbon, 2006), essa mediação de sentido não se limita apenas ao público local, mas sim viaja em meio aos fluxos televisivos transnacionais criando sentidos que podem se refletir em diferentes perspectivas culturais, influenciando entendimentos sobre a autoridade e credibilidade da instituição policial estadunidense a nível global.

Iniciamos o artigo apresentando brevemente um panorama das séries institucionais policiais estadunidenses como forma de contextualizar essas produções. Em seguida, abordamos como a instituição policial é ficcionalizada nas séries televisivas e quais elementos marcam esse processo. Por fim, focamos em duas construções significativas dessas produções: (a) reforço da autoridade da instituição policial, e (b) normalização da brutalidade policial. Entendemos que, diante da crise que a instituição atualmente enfrenta nos Estados Unidos (Cobbina-Dungy & Jones-Brown, 2021; Hudácskó, 2017), as séries institucionais policiais se concretizam como objetos atraentes e poderosos na legitimação da instituição policial do mundo real, principalmente ao permitirem à instituição regular os discursos produzidos pela ficção sobre si. As séries policiais são, então, parte do problema, uma vez que legitimam e glorificam ações policiais.

2. PANORAMA DAS SÉRIES POLICIAIS ESTADUNIDENSES

A primeira série estadunidense a representar o universo policial é de 1949, intitulada *Stand By For Crime* (A Postos Para o Crime; Garrison, 1949). O drama apresentava o ponto de vista do assassino enquanto um detetive investigava o crime. Antes do término do episódio, o público era convidado a ligar e adivinhar a identidade do assassino (Dowler, 2016). Entre 1949 e 1951 outras séries policiais surgiram, dentre elas a mais importante foi *Dragnet* (Rede de Arrasto; Webb, 1951–1959). Centrada no trabalho do sargento Joe Friday (Jack Webb), a produção focava na resolução semanal de crimes.

Para realizar a produção, Jack Webb se aproximou de William H. Parker, o controverso chefe do Departamento de Polícia de Los Angeles (LAPD) no início da década de 1950, e trocou o controle criativo da série por acesso aos recursos do departamento (carros de polícia, distintivos, etc.). Essa proximidade com a instituição real possibilitou que *Dragnet* se tornasse um poderoso instrumento de propaganda a favor da instituição (Sharrett, 2012). No decorrer de seus 276 episódios, a série reproduziu uma fórmula simples em que todo caso era resolvido ao término do episódio. Para Mittell (2004):

a ideologia conservadora que *Dragnet* articulou com o gênero policial não é uma visão idealizada da sociedade apresentada em idílicas comédias, mas a crença autenticada e inabalável no sistema de disciplinar continuamente os infratores e proteger os inocentes, reagindo às ameaças e manifestações de crime sempre presentes. *Dragnet* tranquiliza o público que o sistema policial funciona de maneira eficiente, posicionando os espectadores como aliados da polícia, observadores invisíveis de procedimentos autênticos à medida que ocorrem. (p. 139)

Assim, a despeito da ação criminosa que movimentava os episódios a cada semana, a polícia em *Dragnet* era apresentada como uma instituição que cumpria seu dever na sociedade.

Entre 1960 e 1970, uma nova leva de produções policiais bem-sucedidas surgiu e dominou as grades televisivas do horário nobre, como *Starsky and Hutch* (Starsky e Hutch; Spelling & Goldberg, 1975–1979). Alternativamente, surgiram séries que acompanhavam outras instituições policiais, como os agentes do Departamento Federal de Investigação (FBI) em *The F.B.I.* (Martin & Saltzman, 1965–1974). Já as séries policiais da década de 1970 foram influenciadas por dois processos distintos. Por um lado, começaram a atender as demandas por mais representatividade racial e de gênero¹. Por outro, começaram a apresentar o sistema judiciário mais burocrático e, em muitos dos casos, ineficaz (Dowler, 2016). Nesse cenário, seria necessário um policial mais violento e sedento em sua busca por justiça para combater os criminosos (Stark, 1987). O protagonista do drama *Kojak* (Mann et al., 1973-1978) era justamente esse “novo” tipo de policial, mais durão, violento e que combatia tanto a criminalidade quanto a ineficiência burocrática da instituição.

Foi na década de 1980 que as séries institucionais policiais começaram a complexificar mais as construções da instituição policial. As produções da década marcaram

¹ A demanda pelo incremento no número de personagens femininas nas séries policiais se relaciona com a legislação federal que possibilitou a maior representação de gênero na instituição policial entre as décadas de 1960 e 1970. Contudo, Dowler (2016) destaca que a maioria das mulheres, ao entrarem na instituição na época, recebiam “atribuições especializadas” (p. 13), algumas eram secretárias, enquanto outras eram designadas ao Vice Squad, esquadrão onde muitas se disfarçavam como prostitutas para conseguirem informações importantes e apreender criminosos. Embora essa mesma lógica fosse reproduzida na ficção, uma exceção foi *Police Woman* (Mulher Polícia; Gerber, 1981–1987), drama que abordava o trabalho da Sargento Pepper Anderson (Angie Dickenson) na unidade de conspirações criminais do Departamento de Polícia de Los Angeles. Foi somente na década de 1980 que as personagens femininas nas séries policiais começaram a ter maior protagonismo. O drama *Cagney & Lacey* (Rosenzweig, 1981–1988) apresentava detetives que, além de solucionar crimes, ainda combatiam o machismo. A produção abordou diversas questões que movimentaram o debate feminista liberal da década. A série apresenta certa contestação da hegemonia masculina enraizada no gênero policial (D’acci, 1994).

um significativo processo de construção da criminalidade como um problema nacional (Donziger, 1996; Males, 1999) e a televisão foi responsável por enquadrá-la como um problema que atingia a todos. O drama policial mais importante da época foi *Hill Street Blues* (A Balada de Hill Street; Bochco et al., 1981–1987). A série apresentava a rotina caótica de uma delegacia em um grande centro urbano e introduzia policiais e detetives problemáticos que quebravam regras e normas institucionais em favor de obter justiça.

Após o grande sucesso de *Hill Street Blues*, a década de 1990 viu a proliferação de novos dramas policiais. Enquanto *NYPD Blue* (A Balada de Nova Iorque; Bochco et al., 1993–2005) continuou apresentando policiais com falhas morais e de conduta, *Law & Order* (Lei e Ordem; Wolf et al., 1990–2010) refletiu sobre as dimensões mais punitivas do sistema judiciário de Nova Iorque. A série apresentava os promotores e detetives como heróis que combatiam o mal, representado na figura dos criminosos e dos advogados que os defendiam. Outra produção significativa da década foi *Homicide: Life on the Streets* (Homícidio: Vida nas Ruas; Finnerty et al., 1993–1999), que endossava uma visão mais realista do trabalho dos detetives da divisão de homicídios de Baltimore e dessensibilizava a morte ao apresentá-la como uma parte rotineira da profissão. Diferente das resoluções claras de *Law & Order*, muitos episódios de *Homicide* acabavam com casos não sendo resolvidos.

No início dos anos 2000, outras séries policiais começaram a conquistar ainda mais espaço na televisão aberta, muitas introduzindo elementos da ciência forense e de técnicas de criação de perfis na apreensão dos criminosos, como *CSI* (Crime Sob Investigação; Zuiker et al., 2000–2015), *NCIS*, e *Criminal Minds* (Mentes Criminosas; Gordon et al., 2000–2015). Essas produções se tornaram algumas das séries mais duradouras da televisão estadunidense e reproduzem o modelo procedural em que a maioria dos episódios termina com os policiais sendo bem-sucedidos na apreensão dos criminosos e o retorno do status quo. Ao mesmo tempo, a televisão a cabo também começou a ficcionalizar a instituição policial, como em *The Shield* (O Escudo; Ryan et al., 2002–2008) e *The Wire* (A Escuta; Simon et al., 2002–2008). Enquanto as produções da televisão aberta frequentemente destacavam o papel central das instituições policiais na manutenção da ordem, as séries oriundas da televisão por cabo construíam uma visão mais imperfeita da instituição com profissionais moralmente ambíguos e, em alguns casos, com uma instituição fragilizada pela ineficiência burocrática. A natureza serializada das séries da televisão por cabo era essencial para enredos onde os policiais dessa vez enfrentariam alguma consequência por suas ações.

As produções contemporâneas continuam a reproduzir fórmulas consagradas do gênero com pequenas variações, muitas apresentando o formato procedural. As séries institucionais policiais exibidas após 2010, como *Chicago P.D.*, *Blue Bloods* e *The Rookie* (O Novato; Hawley et al., 2018–presente), apresentam transgressões por parte dos policiais e detetives como sendo rotineiras e muitas vezes como ações inofensivas e justificadas. Essas séries geralmente enquadram quebras de conduta como os meios para que determinados fins sejam alcançados, notadamente a apreensão do criminoso e a obtenção de justiça. Mas não se trata necessariamente de obter justiça legal, a instituição policial ficcional apresenta profissionais que buscam justiça moral (Meimaridis, 2021). Isso ocorre porque a instituição policial, ao ser ficcionalizada, tradicionalmente se

aproxima do espectro ideológico do conservadorismo, ilustrando uma visão de mundo da perspectiva do status quo. Para entendermos esse processo precisamos compreender o papel dessa instituição na sociedade estadunidense e examinar seu processo de ficcionalização pela ficção seriada televisiva.

3. A INSTITUIÇÃO POLICIAL E SUA FICCIONALIZAÇÃO NAS SÉRIES ESTADUNIDENSES

Os primeiros departamentos de polícia dos Estados Unidos surgiram no século XIX, muitos por pressão da classe burguesa que, ao ascender economicamente, buscava uma força para impor e proteger a “ordem” e a “propriedade privada” (Mitriani, 2013). Inspirados no modelo londrino da polícia metropolitana, os departamentos de polícia em grandes centros urbanos, como Nova Iorque e Chicago, reproduziam uma estrutura de comando militarizada. Inicialmente, o trabalho policial era mais centrado na regulação do comportamento das classes trabalhadoras e em manter a ordem em diversas esferas, tanto moral quanto social, do que prender criminosos. Contudo, com o desenvolvimento das cidades, o aumento da desigualdade social e a intensificação da violência, a polícia tornou-se um símbolo do combate à criminalidade.

Recorrentemente, o trabalho dos membros da instituição policial relaciona-se à concepção de “dirty work” ou serviço sujo em português (Ashforth & Kreiner, 1999; Cummins & King, 2015; Dick, 2005). O conceito, proposto por Everett Hughes (1950), aborda ocupações que são percebidas socialmente como degradantes ou repugnantes. São, portanto, profissões que envolvem algum tipo de contaminação “moral, física ou social” (Hughes, 1958, p. 122). Para Ashforth e Kreiner (1999), a contaminação moral se refere às ocupações de moral pecaminosa ou duvidosa (e.g., gerente de casino). Já a contaminação física se refere às profissões associadas à sujeira ou morte (e.g., bombeiro), e a contaminação social às ocupações que lidam com indivíduos estigmatizados (e.g., defensor público) ou que têm certa relação de servidão (e.g., faxineiro).

Policiais apresentam uma combinação dos três tipos de contaminação. Eles trabalham em condições nocivas se arriscando diariamente (*contaminação física*). Também se utilizam de métodos questionáveis (policiais infiltrados) para exercerem a profissão (*contaminação moral*). Ao mesmo tempo, lidam diretamente com pessoas “contaminadas”, como prostitutas, moradores de rua e, principalmente, criminosos (*contaminação social*). Essa combinação, em última análise, ameaça o status moral do profissional. Para Waddington (1999), os membros da instituição policial desempenham um serviço sujo visto que a polícia age de maneiras que de outra forma “seriam excepcionais, repreensíveis ou ilegais” (p. 299). Ressaltamos, no entanto, que a autoridade da instituição policial foi dada pela sociedade. Ou seja, “instituir uma força policial implica que a população em geral conceda licença a um grupo ocupacional específico para exercer autoridade sobre eles – para invadir sua privacidade, interferir em sua conduta e, por fim, usar a força contra eles” (Waddington, 1999, p. 298). Para lidarem com o estigma da profissão, os membros da instituição policial reproduzem uma forte identidade de grupo pautada na lógica “nós” (policiais) contra “eles” (criminosos; Cummins & King,

2015). Nesse processo, os policiais cultivam uma “autoimagem ocupacional de combatente do crime” (Cummins & King, 2015, pp. 2–3), esta é intimamente relacionada com a construção do policial como herói.

Ao ser ficcionalizada, a dimensão do trabalho sujo dos policiais aparece nas séries institucionais policiais principalmente por meio da figura do policial atormentado por sua atuação cotidiana. Por lidar com o “pior” do ser humano, o profissional é contaminado e recorrentemente busca refúgio no bar, como em *Chicago P.D.*, *NYPD Blue* e *Hill Street Blues*. Em alternativa, o trabalho sujo também se faz presente nos riscos que os policiais e detetives correm diariamente no exercício da profissão. As séries ficcionais, então, se prestam bem ao reforço da imagem do policial herói. Para Sparks (1992), essas produções televisivas são como contos de moralidade que a sociedade reproduz como uma forma de se tranquilizar. Elas atendem a um desejo de ver a punição sendo imposta a um determinado grupo da sociedade. Para isso, elas tendem a vilanizar o criminoso que “merece” ser punido (Marc, 1984). Dessa maneira, essas produções são centradas em uma ação criminosa e em uma resposta da instituição (como, por exemplo, a punição; Raney & Bryant, 2002). Para Marc (1984), a atração dessa fórmula reside em “sua afirmação ritual da potência da lei e da ordem” (p. 69). É justamente a oposição de binarismos, como “bem” versus “mal”, “lei” versus “crime”, “ação” versus “punição” e “ordem” versus “caos”, que possibilitam as séries institucionais policiais reforçarem a imagem do policial como combatente do crime e alimentarem mitos nacionais específicos (Mittell, 2004).

Ao apresentar o policial como herói e posicionar o cidadão como potencial adversário, as séries institucionais policiais se alinham ideologicamente a princípios conservadores. Essas produções representam tanto a dimensão moral quanto legal da atuação da instituição policial. A narrativa é enquadrada em torno de um embate entre adversários, de um lado os policiais e do outro os criminosos que são definidos a priori como malignos. Nesse processo, a capacidade de reforçar o discurso conservador se torna distinta, visto que a ação policial exercida contra os criminosos é justificada (Meimaridis, 2021). Contudo, muitas séries policiais reduzem o crime e a pobreza à esfera moral, ao invés de atribuí-los às questões sociológicas e estruturais da sociedade estadunidense (Buxton, 1990). Ou seja, falhas sistêmicas ou desigualdades econômicas, causas reais da criminalidade no mundo real, raramente são exploradas. O fator racial também é frequentemente ignorado. Nesse sentido, ocorre o esvaziamento da dimensão social e econômica da criminalidade. De fato, pouquíssimas séries exploram as condições sociais que contribuem para a criminalidade, como *Hill Street Blues*, *Homicide: Life on the Streets* e *The Wire*. Nessas produções, a autoridade policial está cedendo à anomia. Todavia, reiteramos que estas produções são exemplos pontuais e, em alguns casos, reiteram um alinhamento ideológico ambíguo, ora conservador, ora progressista, como em *Hill Street Blues*.

Meimaridis (2021) identificou que o conservadorismo das séries institucionais policiais pode ser dividido em duas dimensões distintas diretamente relacionadas à

regulação institucional. A primeira se apresenta em produções centradas em policiais que cumprem seu dever na sociedade e em que há forte regulação institucional, como em *Dragnet*. Já a segunda dimensão envolve policiais infringindo a lei e atuando na sociedade como agentes da “justiça moral”. Ao reiterarem uma lógica utilitarista, a ficção seriada policial reforça a ideia de que policiais podem usar força excessiva para impedir um criminoso. Nesse processo, esses profissionais acabam por abusar de sua autoridade e promovem a mentalidade conservadora do “nós versus eles”. Defendemos que este enquadramento das violações éticas e de direitos humanos como atos necessários e heroicos contribui para normalizar os aspectos mais sujos da profissão.

Isto posto, a seguir destacaremos dois papéis significativos que as séries institucionais policiais estadunidenses cumprem na legitimação da instituição policial do mundo real: (a) o reforço da autoridade, e (b) a normalização da brutalidade policial.

4. REFORÇO DA AUTORIDADE

O aviso “a história que você está prestes a ver é verdadeira. Apenas os nomes foram alterados para proteger os inocentes” exibido ao início de cada episódio de *Dragnet*, é emblemático ao assumir que a verdade reside no ponto de vista do policial, cujo espectador vai acompanhar durante todo o episódio. Em linhas gerais, as séries policiais estadunidenses contemporâneas continuam a reproduzir a fórmula consagrada em *Dragnet*, com o policial herói se dedicando a solucionar o “caso da semana” e prender o criminoso, que é vilanizado. Após restaurar a normalidade, a produção está pronta para repetir uma variação da fórmula na semana seguinte. Em última análise, o movimento narrativo em direção à resolução solidifica a vitória moral do policial. Dessa maneira, as séries institucionais policiais tendem a priorizar as vitórias e os esforços dos policiais. Essas produções, assim, concretizam a autoridade da instituição e de seus membros na manutenção da ordem na sociedade.

O que torna a capacidade das séries institucionais policiais de reforçarem a autoridade policial ainda mais explícita é o fato de que algumas instituições do mundo real já participam de seus processos de ficcionalização (Jenkins, 2016; Sharrett, 2012). Com certa frequência elas justificam essa interferência como forma de garantir que as representações sejam mais “precisas” (Jenkins, 2016). Entretanto, essa justificativa serve apenas para camuflar o real interesse da instituição: a demanda por representações favoráveis de policiais nas séries de televisão.

Consideremos, por exemplo, as taxas de sucesso — solução do crime e apreensão do criminoso — das séries policiais estadunidenses. Embora essas produções apresentem homicídios em maior proporção em comparação com a realidade dos grandes centros urbanos do país (Brown, 2001; Deutsch & Cavender, 2008; Donovan & Klahm IV, 2005), os profissionais, por meio de sua expertise, regularmente são bem-sucedidos. Eschholz et al. (2004) observaram que a taxa de sucesso dos profissionais em dramas policiais era

muito mais elevada do que a realidade. Os autores examinaram episódios de *Law & Order* e *NYPD Blue* exibidos entre 1999 e 2000 e identificaram que a taxa de condenações na primeira série era de 61% e a de prisões na segunda era 78%. Porém, a taxa de sucesso do departamento de polícia da cidade de Nova Iorque para crimes violentos era de 29% no mesmo período. Outros estudos já reforçaram esses dados, como Britto et al. (2007).

Naturalmente, a ficcionalização favorável da instituição policial é objeto de controvérsias. Um dos casos mais emblemáticos se refere ao "CSI effect" (efeito CSI; Cole & Dioso-Villa, 2007). O fenômeno, definido como sendo "a crença de que assistir a programas de televisão como o *CSI* pode, na verdade, fazer com que o espectador eleve as expectativas do que a ciência pode fazer" (Harvey & Derksen, 2009, p. 5), já foi abordado tanto pela literatura acadêmica quanto pela mídia. Apesar de diversos trabalhos indicarem a inexistência de tal fenômeno (Maeder & Corbett, 2015; Podlas, 2006; Schweitzer & Saks, 2007), Brewer e Ley (2010) verificaram que espectadores regulares de *CSI* tinham uma tendência a acreditar mais na confiabilidade da ciência forense do que indivíduos que não consumiam este drama televisivo. Assim, acreditamos que o foco da discussão em torno do efeito *CSI* tem deslocado a atenção do simples fato de que séries como *CSI* dramatizam uma realidade técnica da instituição policial que não é acessível à maior parte dos sujeitos. Dessa maneira, essas produções são capazes de atribuir valor de legitimidade e autoridade para a instituição policial do mundo real e para a ciência forense (Deutsch & Cavender, 2008).

Mas não é apenas *CSI* e a ciência forense, as séries policiais como um todo giram em torno de sistemas de competência especializada (Meimaridis, 2021), como as agências de inteligência federais (FBI, Agência Central de Inteligência [CIA], Agência de Segurança Nacional [NSA]), as forças policiais e de investigações criminais (Departamento de Polícia da Cidade de Nova Iorque, LAPD), os esquadrões especializados (Armas e Táticas Especiais, SWAT), entre outros. Todos estes sistemas dependem do conhecimento dos peritos (policiais, detetives, cientistas forenses, analistas, agentes de campo, etc.). A ciência, deste modo, é usada como forma de ação simbólica para encontrar e construir a verdade, aproximando o trabalho policial a uma racionalidade que satisfaça critérios de aceitabilidade (Ericson & Shearing, 1986). Assim, entendemos a polícia como um importante sistema perito (Giddens, 1991) que é dependente da confiança dos sujeitos. Por confiarem no sistema perito, pessoas comuns não precisam entender todos os aspectos da instituição policial, sua organização nem o conhecimento técnico atrelado a este sistema. Ao construir visões favoráveis da atuação da força policial na sociedade estadunidense muitas séries institucionais televisivas apresentam profissionais capacitados que rotineiramente cumprem seus deveres com base no conhecimento especializado que possuem. Nesse processo, essas produções reforçam a atuação da instituição policial no cotidiano dos sujeitos.

Ao considerarmos que instituições policiais do mundo real participam e/ou interferem nos processos de ficcionalização das mesmas, defendemos que instituições como LAPD e FBI se utilizam das séries televisivas para regular os discursos produzidos pela ficção sobre si. Nesse processo, o elemento primordial será o reforço da autoridade

policial e da confiança nesse sistema perito. Aqui, defendemos que a aproximação dessas instituições da ficção seriada reveste de legitimidade essas narrativas. Por outro lado, as séries policiais, quando constroem visões da instituição policial como sendo “forte” e “ordenada” — como em *FBI* e *Law & Order* — contribuem para o reforço da confiança nos peritos. Isso só é possível pois a confiança no sistema perito se estabelece por meio da vivência dos indivíduos em uma sociedade que constantemente os lembra de que esses sistemas funcionam por meio de diversos mecanismos (Giddens, 1991). Argumentamos, assim, que as séries ficcionais policiais podem se configurar como um desses mecanismos ao contribuir na construção social da confiança em diversas instituições policiais do mundo real.

5. NORMALIZAÇÃO DA BRUTALIDADE POLICIAL

A frase “quebre as regras, não a lei” é a *tagline* do drama institucional *Chicago P.D.* centrado na atuação de policiais uniformizados e de detetives da unidade de inteligência do 21.º distrito do departamento de polícia de Chicago. Naturalmente, a expressão é meramente um sofismo, visto que os profissionais violam diversos direitos humanos, não apenas as “regras” de conduta impostas pela instituição, para solucionar os casos da semana. Ao enquadrar métodos de brutalidade policial — tortura, sequestro, ameaças físicas — como os meios para a obtenção de informações relevantes, como em “Wrong Side of the Bars” (Lado Errado das Barras; Brandt, Haas, & Chappelle, 2014, Temporada 1, Episódio 2) e “Don’t Bury This Case” (Não Enterre Este Caso; Brandt, Haas, & Nowlan, 2017, Temporada 4, Episódio 9), e apreender criminosos, como em “8:30 P.M.” (Brandt, Haas, & Tinker, 2014; Temporada 1, Episódio 12) e “Emotional Proximity” (Proximidade Emocional; Brandt, Haas, & Tabrizi, 2017; Temporada 4, Episódio 16), a série apresenta condutas ilegais por parte dos policiais como sendo rotineiras e até mesmo uma parte essencial da profissão. Embora questionáveis, as ações abusivas e violações empregadas pelos profissionais em *Chicago P.D.* são frequentemente retratadas como eficazes, o que minimiza a questão da brutalidade policial e promove equívocos sobre o real papel da instituição policial. Aqui entendemos a brutalidade policial como o exercício ilegal de força excessiva (Skolnick & Fyfe, 1994), porém os limites jurídicos entre agressão policial autorizada e exagerada são tradicionalmente difíceis de traçar. Controlar a violência é o grande dilema humanitário da profissão, e os limites profissionais não são bem esclarecidos nas leis estadunidenses (Chevigny, 1995).

O drama *Chicago P.D.* não deve ser entendido como uma exceção dentre as séries institucionais policiais estadunidenses, mas sim como parte de um modelo de ficcionalização da instituição policial que tende a normalizar a brutalidade policial. Em janeiro de 2020, a organização sem fins lucrativos Color of Change fez um extenso estudo sobre as representações de crime, raça e justiça nas séries policiais estadunidenses (Color of Change, s.d.). A organização analisou 26 produções exibidas entre 2017 e 2018. Os resultados apontaram que, no mundo ficcional, ações como o abuso de força, semelhante

ao do assassinato de Floyd, são não apenas normalizadas, mas retratadas como eficientes e até necessárias. Na análise, de 353 ações ilegais cometidas por policiais, apenas 13 (3,7%) foram investigadas. Desses 353 episódios, apenas seis discutiram alguma reforma no sistema policial. O excesso de força, quando este apareceu, era enquadrado como raro e não usual. O relatório concluiu que as séries institucionais policiais estadunidenses glorificam, justificam e, em última análise, normalizam a violência sistemática cometida pela polícia, especialmente contra minorias.

A polícia é apresentada como a força normativa, autorizada a usar força excessiva para restaurar a ordem e a harmonia na sociedade. Se posicionam, assim, como o braço armado do estado. Estabelecida como o "bem", a polícia funciona em posição ao "outro", os criminosos, cuja perspectiva só será mostrada quando suas ações criminais são investigadas. Ações essas que são frutos de falhas individuais dos criminosos. Nas séries institucionais policiais, o criminoso é tipicamente um indivíduo com desvios morais, os males infligidos à sociedade resultam de sua desonestidade, desdém pelas normas ou até mesmo sadismo. O criminoso é apresentado como perigoso, capaz de repetir seus atos ilícitos caso continue em liberdade. Ação urgente é necessária, e esta chega através da polícia, cuja violência é permitida como um ato essencial em nome da segurança dos cidadãos comuns. Os criminosos, pelos seus desvios, são desumanizados e apresentados como indivíduos que merecidamente perderam seus direitos civis graças aos atos imorais.

Como forma de normalizar a violência policial, as séries institucionais policiais começaram, na década de 1980, a construir um imaginário de que a burocracia se tornou um obstáculo para a realização do trabalho dos profissionais. Limitações constitucionais, direitos humanos e civis, legislação e cadeia de comando são apresentadas como empecilhos; sua função como medidas institucionais que garantem a ordem e o estado de direito sendo frequentemente menosprezada. A ordem em si chega através do individualismo de policiais que estão dispostos a driblar a lei para prender criminosos. Novamente, reiteramos que esta construção é de viés conservador e glorifica a figura do policial como um antissistema que desrespeita direitos civis e passa por cima de instituições para fazer o "bem", neste caso salvar uma vida ou salvaguardar uma localidade.

Tomemos, por exemplo, o episódio piloto de *The Shield* (Ryan & Johnson, 2002, Temporada 1, Episódio 1). A narrativa acompanha os atos questionáveis de um grupo de policiais no LAPD. No episódio, uma divisão do LAPD falha em extrair informações de um pedófilo sobre o paradeiro de uma vítima. O criminoso está amparado legalmente por advogados e consegue resistir às acusações. O processo burocrático é mostrado como um empecilho em uma situação de urgência e os policiais recorrem a ajuda de Vic Mackey (Michael Chiklis) para desmascarar o pedófilo: ele desliga as câmeras da sala de investigação, ignora pedidos do criminoso por seu advogado e o tortura fisicamente, fazendo-o revelar a localização da criança, que é salva. Este é apenas um exemplo de casos de brutalidade apresentados em *The Shield* como os meios para que determinados fins sejam alcançados.

Apesar das séries institucionais policiais às vezes problematizarem o abuso de força, o seu retrato é mais frequentemente apresentado como positivo e eficiente (Bandes,

2021). Policiais corruptos e violentos que não conseguem ser bem-sucedidos em investigações são raramente apresentados na ficção seriada televisiva estadunidense. A brutalidade, então, é quase sempre recompensada. O excesso de força também é mostrado como característica individual de alguns policiais, um retrato em contraste com sua natureza sistêmica no mundo real. A série *Justified* (Justificado; Leonard et al., 2010–2015) é um bom exemplo a este respeito. A produção exemplifica as questões já no seu título: “justificado”, condição que o protagonista Raylan Givens (Tymothy Olyphant) busca se inserir para defender a execução de criminosos. Pistoleiro estilo filmes western, o policial começa a série reprimido pela execução de um criminoso e transferido de uma prestigiada unidade policial em Miami para sua pequena cidade natal. Lá, Givens continua seguindo seu código: induzir o criminoso a sacar a arma primeiro, lhe garantindo a legítima defesa. Divisões internas da polícia, interessadas em investigar os comportamentos inadequados do policial, também são mostradas como empecilhos (Yost & Werner, 2012). Além disso, Givens aceita extorsão, negocia alianças com criminosos e recorre a tortura física para obter informações.

Apagar o fator racial é outro processo realizado para normalizar a violência policial. Como mostram os casos famosos estadunidenses de Rodney King (1992) a George Floyd (2020), raça é um dos principais fatores por trás da brutalidade da polícia no mundo real (Graham et al., 2020; Holmes & Smith, 2008). Séries policiais estadunidenses tendem a representar crimes cometidos por caucasianos de forma exagerada, buscando fugir de polêmicas raciais que possam afastar suas audiências. No ano de 1995, por exemplo, 79% dos criminosos condenados em *Law & Order* eram caucasianos, quando na vida real apenas 9% dos presos na cidade de Nova Iorque eram brancos (Selepak & Cain, 2015). Já afro-americanos (9% na série, 55% no mundo real) e hispânicos (12% na série, 30% na vida real) eram sub-representados (Selepak & Cain, 2015).

O método de aumento de exposição a criminosos caucasianos já foi defendido academicamente como válido para enfrentar o racismo (Dixon, 2006), mas, na prática, a “ação afirmativa” criminal contribui para apagar ainda mais a discussão racial dessas produções. Ao efetivamente remover o debate sobre raça, essas séries ignoraram problemas sistêmicos e enquadraram a criminalidade como um problema moral e individual. O racismo não é combatido, mas ignorado na ficção seriada institucional policial. Se, por um lado, os noticiários representam um retrato mais realista da criminalidade, embora não critiquem os problemas sistêmicos que contribuem para isso, por outro, as séries ficcionais, buscando evitar controvérsias, fazem um *whitewashing* (embranquecimento) da criminalidade que contribui para desconectar as ações do mundo real dificultando, assim, qualquer discussão crítica (Doyle, 2003).

Dentre as diversas produções que normalizam a brutalidade policial, 24 (Surnow et al., 2001–2010) é a mais emblemática, com seu retrato da tortura tão problemático que seus produtores receberam visitas repreendedoras de militares e agentes do FBI (Mayer, 2007). Embora sua primeira temporada tenha ido ao ar antes dos atentados de 11 de setembro, a série se tornou símbolo do período da guerra ao terror, onde a paranoia com o terrorismo tornou a vigilância doméstica, o sadismo e a tortura temas frequentes

na televisão, sendo o conteúdo ficcional ou não (Hall, 2013). A série, a exemplo do seu título e do seu formato narrativo em tempo real, colocava seus personagens no dilema do *ticking bomb scenario*, ou cenário da bomba relógio em português, uma situação hipotética em que, devido a urgência para encontrar uma bomba que mataria milhões, métodos cruéis de tortura física seriam eticamente justificados. A produção girava em torno do agente de antiterrorismo Jack Bauer (Kiefer Sutherland), integrante de uma fictícia divisão governamental chamada Unidade de Contra-Terrorismo (CTU). Visto que os métodos da CTU eram muitas vezes enquadrados como ineficientes, cabia a Bauer passar por cima de seus supervisores (e da lei) para evitar tragédias, o que muitas vezes envolveu o uso da tortura² e outras formas de brutalidade.

A violência em *24* é mostrada como lamentável, mas necessária para defender o status quo ameaçado pelo inimigo demoníaco do terrorismo, que também evoca o “nós” versus “eles”, no mundo real representado pela fala do então presidente George Bush: “ou você fica conosco, ou fica com os terroristas”. A tortura é diretamente mostrada como legítima, apesar de ser uma “última opção”. Bauer age assim e é enquadrado como eficiente (Kearns & Young, 2017), em um mundo onde a legitimidade policial é insuficiente para alcançar resultados. “Se não fizermos isso, milhões e milhões de Americanos vão morrer”, repetem frequentemente os personagens da série. A brutalidade não era apenas relacionada com um policial “vigilante”, mas também acontecia de forma institucionalizada, com o CTU dispondo de um profissional (o personagem Rick Burke [Martin Papazian]) e uma sala dedicada a métodos sofisticados de tortura. É importante ressaltarmos que a narrativa apresentava métodos convencionais de investigação e interrogação pacíficas como ineficazes (Kearns & Young, 2017).

Atualmente, as crises enfrentadas pela instituição policial, principalmente no que se refere à brutalidade policial, também têm ganhado espaço nas séries institucionais policiais. Todavia, são raras as críticas direcionadas à instituição. Como mencionamos anteriormente, algumas produções reforçam a retórica da excepcionalidade e o policial desvirtuado sofre consequências por seus atos. Todavia, em outras produções, a vítima da brutalidade policial é desmascarada por ter mentido ou cometido algum delito que justificasse a ação policial, eximindo, dessa maneira, a culpa do profissional, como no episódio “Excessive Force” (Força Excessiva; Burns & Zakrzewski, 2014, Temporada 5, Episódio 4) de *Blue Bloods* e no episódio “Justice” (Justiça; Brandt et al., 2016, Temporada 3, Episódio 21) de *Chicago P.D.* Consideramos problemática essa representação, de caráter pró-*establishment*, em que a brutalidade da ação policial, principalmente direcionadas às minorias, é justificada e a injustiça normalizada por meio da descredibilização das vítimas.

6. CONCLUSÕES

Neste artigo, buscamos contribuir com as discussões sobre a ficcionalização da

² Foram 67 cenas de tortura apenas nas cinco primeiras temporadas (Miller, 2007).

justiça e do crime pelas séries institucionais policiais estadunidenses. Ilustramos como se dá a construção de um imaginário onde a figura policial é majoritariamente representada de forma heroica e incontestável. Ao mesmo tempo, essas produções justificam o abuso de autoridade desses profissionais e enquadram as violações de conduta e a brutalidade policial como o mal “necessário” para evitar algo ainda “pior”, a ação do criminoso. A impressão de que o excesso de força é uma técnica justificada e eficaz contrasta diretamente com a crise vivida pela instituição no mundo real, em que escândalos de violência policial, como o de George Floyd e Breonna Taylor, se apresentam com uma frequência alarmante. Ao reconhecer que estes retratos e enquadramentos da polícia e dos criminosos fomentam expectativas e imaginários sobre a violência do mundo real, defendemos que essas produções têm falhado em educar a população adequadamente sobre a complexidade da criminalidade e, mais importantemente, das atribuições das instituições policiais. Um excesso de imagens descontextualizadas afasta uma perspectiva mais realista e com nuances do trabalho policial, com essas produções sendo perigosamente a representação mais próxima desta realidade que grande parte das pessoas tem acesso (McLaughlin & Murji, 1999).

Desse modo, as séries policiais ao legitimarem as violências das instituições do mundo real, diante da sociedade estadunidense, compactuam com essas entidades cumprindo um papel de subserviência a elas. Em alternativa, essas produções, ao retornarem regularmente ao status quo, atendem uma demanda básica da audiência: a sede por ver a justiça sendo feita rapidamente em um mundo cada vez mais complexo, burocrático e com instituições desgastadas. Trata-se, portanto, de uma fantasiosa proteção institucional em favor da população que é fincada no conservadorismo e no embate esvaziado de “bem” versus “mal”. Essa sede é evidenciada pela popularidade e longevidade dessas produções que permanecem décadas sendo exibidas e reexibidas na televisão, integrando, dessa maneira, parte significativa do cotidiano dos sujeitos. A televisão, em geral, e sua ficção seriada, em particular, protegem essas instituições errôneas e até mesmo falidas numa espécie de *quid pro quo* em troca da legitimação de seus produtos. Elas fazem isso ao romantizar o dia a dia desses profissionais, renegando em grande parte dilemas internos e enraizados que especialmente a polícia tem junto de uma cartilha da violência direcionada às minorias. Reiteramos, então, que ao blindar a audiência das falhas da instituição, as séries ficcionais televisivas contribuem para a crise institucional enfrentada pela polícia, que simplesmente não consegue sustentar a fantasia no cotidiano. Torna-se, assim, imprescindível questionarmos não só a ficcionalização da polícia pela mídia, mas o uso das séries de televisão pelas instituições do mundo real para regular os discursos produzidos pela ficção sobre si.

AGRADECIMENTOS

Este estudo foi financiado pela FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI 260003/014840/2021 e pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

REFERÊNCIAS

- Andrew, S. (2020, 17 de junho). *There's a growing call to defund the police. Here's what it means*. CNN. <https://edition.cnn.com/2020/06/06/us/what-is-defund-police-trnd/index.html>
- Ashforth, B. E., & Kreiner, G. E. (1999). "How can you do it?": Dirty work and the challenge of constructing a positive identity. *Academy of Management Review*, 24(3), 413–434. <https://doi.org/10.2307/259134>
- Bandes, S. A. (2021). From *Dragnet* to *Brooklyn 99*: How cop shows excuse, exalt and erase police brutality. In T. Aiello (Ed.), *Routledge handbook of police brutality in America*. Publicação eletrônica antecipada. <https://doi.org/10.2139/ssrn.3835444>
- Bellisario, D., Binder, S., Brennan, S., Cardea, F., Glasberg, G., Johnson, C., Schenck, G., Harmon, M., & Horowitz, M. (Produtores Executivos). (2003–presente). *NCIS* [Série de televisão]. Belisarius Productions; CBS Studios.
- Bochco, S., Kozoll, M., Lewis, J., & Milch, D. (Produtores Executivos). (1981–1987). *Hill Street blues* [Série de televisão]. MTM Enterprises.
- Bochco, S., Milch, D., Clark, B., Tinker, M., Olmstead, M., Wootton, N., Hoblit, G., & Finkelstein, W. (Produtores Executivos). (1993–2005). *NYPD blue* [Série de televisão]. Steven Bochco Productions; 20th Century Fox Television.
- Brandt, M., Haas, D. (Escritores), & Chapelle, J. (Diretor). (2014, 15 de janeiro). Wrong side of the bars (Temporada 1, Episódio 2) [Episódio de série de televisão]. In D. Wolf, M. Olmstead, D. Gelber, M. Brandt, D. Haas, M. Tinker, A. W. Forney, P. Jankowski, R. Eid, T. Miller, & G. Sigan (Produtores Executivos), *Chicago P.D.* Wolf Entertainment; Universal Television.
- Brandt, M., Haas, D. (Escritores), & de Segonzac, J. (Diretor). (2016, 11 de maio). Justice (Temporada 3, Episódio 21) [Episódio de série de televisão]. In D. Wolf, M. Olmstead, D. Gelber, M. Brandt, D. Haas, M. Tinker, A. W. Forney, P. Jankowski, R. Eid, T. Miller, & G. Sigan (Produtores Executivos), *Chicago P.D.* Wolf Entertainment; Universal Television.
- Brandt, M., Haas, D. (Escritores), & Nowlan, C. (Diretor). (2017, 3 de janeiro). Don't bury this case (Temporada 4, Episódio 9) [Episódio de série de televisão]. In D. Wolf, M. Olmstead, D. Gelber, M. Brandt, D. Haas, M. Tinker, A. W. Forney, P. Jankowski, R. Eid, T. Miller, & G. Sigan (Produtores Executivos), *Chicago P.D.* Wolf Entertainment; Universal Television.
- Brandt, M., Haas, D. (Escritores), & Tabrizi, R. (Diretor). (2017, 1 de março). Emotional proximity (Temporada 4, Episódio 16) [Episódio de série de televisão]. In D. Wolf, M. Olmstead, D. Gelber, M. Brandt, D. Haas, M. Tinker, A. W. Forney, P. Jankowski, R. Eid, T. Miller, & G. Sigan (Produtores Executivos), *Chicago P.D.* Wolf Entertainment; Universal Television.
- Brandt, M., Haas, D. (Escritores), & Tinker, M. (Diretor). (2014, 30 de abril). 8:30 PM (Temporada 1, Episódio 12) [Episódio de série de televisão]. In D. Wolf, M. Olmstead, D. Gelber, M. Brandt, D. Haas, M. Tinker, A. W. Forney, P. Jankowski, R. Eid, T. Miller, & G. Sigan (Produtores Executivos), *Chicago P.D.* Wolf Entertainment; Universal Television.
- Brewer, P. R., & Ley, B. L. (2010). Media use and public perceptions of DNA evidence. *Science Communication*, 32(1), 93–117. <https://doi.org/10.1177/1075547009340343>
- Britto, S., Hughes, T., Saltzman, K., & Stroh, S. (2007). Does 'special' mean young, white and female? Deconstructing the meaning of 'special' in *Law & Order: Special Victims'* unit. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 14(1), 39–57. <https://digitalcommons.cwu.edu/cotsfac/760/>
- Brooks, T., & Marsh, E. F. (2007). *The complete directory to prime time network and cable TV shows, 1946-present*. Ballantine Books.
- Brown, N. J. (2001). A comparison of fictional television crime and crime index statistics. *Communication Research Reports*, 18(2), 192–199. <https://doi.org/10.1080/08824090109384797>

- Burns, B. (Escritor), & Zakrzewski, A. (Diretor). (2014, 17 de outubro). Excessive force (Temporada 5, Episódio 4) [Episódio de série de televisão]. In L. Goldberg, B. Burns, M. Burgess, R. Green, S. B. O'Connor, I. Biederman, & K. Wade (Produtores Executivos), *Blue bloods*. Panda Productions; CBS Studios.
- Buxton, D. (1990). *From The Avengers to Miami Vice: Form and ideology in television series*. Manchester University Press.
- Chevigny, P. (1995). *Edge of the knife: Police violence in the Americas*. The New York Press.
- Cobbina-Dungy, J. E., & Jones-Brown, D. (2021). Too much policing: Why calls are made to defund the police. *Punishment & Society*. Publicação eletrônica antecipada. <https://doi.org/10.1177/14624745211045652>
- Cole, S. A., & Dioso-Villa, R. (2007). The CSI effect: The true effect of crime scene television on the justice system. *New England Law Review*, 41, 435–455.
- Color of Change. (s.d.). *Normalizing injustice: New landmark study by color of change reveals how crime tv shows distort understanding of race and the criminal justice system* [Press release]. https://colorofchange.org/press_release/normalizing-injustice-new-landmark-study-by-color-of-change-reveals-how-crime-tv-shows-distort-understanding-of-race-and-the-criminal-justice-system/
- Cummins, I., & King, M. (2015). 'Drowning in here in his bloody sea': Exploring TV cop drama's representations of the impact of stress in modern policing. *Policing and Society*, 27(8), 832–846. <https://doi.org/10.1080/10439463.2015.1112387>
- D'acci, J. (1994). *Defining women: Television and the case of Cagney & Lacey*. University of North Carolina Press.
- Deutsch, S. K., & Cavender, G. (2008). CSI and forensic realism. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 15(1), 34–53.
- Dick, P. (2005). Dirty work designations: How police officers account for their use of coercive force. *Human Relations*, 58(11), 1363–1390. <https://doi.org/10.1177%2F0018726705060242>
- Dixon, T. L. (2006). Psychological reactions to crime news portrayals of Black criminals: Understanding the moderating roles of prior news viewing and stereotype endorsement. *Communication Monographs*, 73(2), 162–187. <https://doi.org/10.1080/03637750600690643>
- Donovan, K. M., & Klahm IV, C. F. (2015). The role of entertainment media in perceptions of police use of force. *Criminal Justice and Behavior*, 42(12), 1261–1281. <https://doi.org/10.1177%2F0093854815604180>
- Donziger, S. R. (1996). *The real war on crime: Report of the National Criminal Justice Commission*. Harper Collins.
- Dowler, K. (2016). Police dramas on television. In *Oxford research encyclopedia of criminology and criminal justice* (pp. 1–22). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190264079.013.175>
- Doyle, A. (2003). *Arresting images: Crime and policing in front of the television cameras*. University of Toronto Press.
- Ericson, R. V., & Shearing, C. (1986). The scientification of police work. In G. Bohme & N. Stehr (Eds.), *The knowledge society. Sociology of science yearbook* (Vol. 10; pp. 129–159). Reidel.
- Eschholz, S., Mallard, M., & Flynn, S. (2004). Images of prime time justice: A content analysis of 'NYPD Blue' and 'Law & Order'. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 10(3), 161–180.
- Finnerty, J., Fontana, T., Levinson, B., & Bromell, H. (Produtores Executivos). (1993–1999). *Homicide: Life on the street* [Série de televisão]. Baltimore Pictures; Fatima Productions; MCEG Sterling Incorporated; NBC Productions; NBC Studios; Reeves Entertainment.

- Garrison, G. (Produtor Executivo). (1949). *Stand by for crime* [Série de televisão]. ABC Studios.
- Gerber, D. (Produtor Executivo). (1974–1978). *Police woman* [Série de televisão]. Columbia Pictures Television; David Gerber Productions.
- Giddens, A. (1991). *The consequences of modernity*. Stanford University Press.
- Goldberg, L., Burns, B., Burgess, M., Green, R., O'Connor, S., Biederman, I., & Wade, K. (Produtores Executivos). (2010–presente). *Blue bloods* [Série de televisão]. CBS Studios; Panda Productions.
- Gordon, M., Davis, J., Bernero, E., Spera, D., Mundy, C., Mirren, S., Messer, E., Barrois, J., Frazier, B., Bring, H., & Kershaw, G. (Produtores Executivos). (2005–2020). *Criminal minds* [Série de televisão]. ABC Studios; CBS Paramount Network Entertainment One; The Mark Gordon Company; Touchstone Television.
- Grady, C. (2020, 3 de julho). *How 70 years of cop shows taught us to valorize the police*. Vox. <https://www.vox.com/culture/2020/6/3/21275700/police-showprocedurals-hollywood-history-dragnet-keystone-cops-brooklyn-nine-nine-wire-blue-bloods>
- Graham, A., Haner, M., Sloan, M. M., Cullen, F. T., Kulig, T. C., & Jonson, C. L. (2020). Race and worrying about police brutality: The hidden injuries of minority status in America. *Victims & Offenders*, 15(5), 549–573. <https://doi.org/10.1080/15564886.2020.1767252>
- Hall, A. L. (2013). Torture and television in the United States. *The Muslim World*, 103(2), 267–286. <https://doi.org/10.1111/muwo.12012>
- Harvey, E., & L. Derksen (2009). Science fiction or social fact? An exploratory content analysis of popular press reports on the CSI effect. In M. Byers & V. M. Johnson (Eds.), *The CSI effect: Television, crime, and governance* (pp. 3–28). Lexington Books.
- Hawley, A., Fillion, N., Gordon, M., Pepper, N., Chapman, M., Steinberg, J., Friedlander, L., & Norcross, W. (Produtores Executivos). (2018–presente). *The rookie* [Série de televisão]. ABC Signature; Entertainment One; Perfectman Pictures.
- Holmes, M. D., & Smith, B. W. (2008). *Race and police brutality: Roots of an urban dilemma*. State University of New York Press.
- Hudácskó, B. (2017). The case of the Two Gregsons: From a study in Scarlet to Elementary. In L. Krawczyk-Żywko (Ed.), *Victorian detectives in contemporary culture* (pp. 57–76). Palgrave.
- Hughes, E. C. (1950). "Work and the self". In J. H. Rohrer & M. Sherif, (Eds.), *Social psychology at the crossroads* (pp. 313–323). Harper.
- Hughes, E. C. (1958). *Men and their work*. Free Press.
- Jenkins, T. (2016). *The CIA in Hollywood: How the agency shapes film and television*. University of Texas Press.
- Kearns, E. M., & Young, J. K. (2017). "If torture is wrong, what about 24?" torture and the Hollywood effect. *Crime & Delinquency*, 64(12), 1568–1589. <https://doi.org/10.1177/0011128717738230>
- Langley, J., & Barbour, M. (Produtores Executivos). (1989–presente). *Cops* [Série de televisão]. Barbour/Langley Productions; Fox Corporation; Paramount Network Original Productions; Spike Original Programming.
- Leonard, E., Yost, G., Golan, F., Dinner, M., Timberman, S., Beverly, C., Andron, D., Kurt, D., Olyphant, T., Elmore, T., Cavell, B., & Provenzano, C. (Produtores Executivos). (2010–2015). *Justified* [Série de televisão]. Rooney McP Productions; Timberman/Beverly Productions; Nemo Films; FX Productions; Sony Pictures Television.

- Maeder, E. M., & Corbett, R. (2015). Beyond frequency: Perceived realism and the CSI effect. *Canadian Journal of Criminology and Criminal Justice*, 57(1), 83–114. <https://psycnet.apa.org/doi/10.3138/cjccj.2013.E44>
- Males, M. A. (1999). *Framing youth: Ten myths about the next generation*. Common Courage Press.
- Mann, A., McAdams, J., & Rapf, M. (Produtores Executivos). (1973–1978). *Kojak* [Série de televisão]. Universal Television.
- Marc, D. (1984). *Demographic vistas: Television in American culture*. University of Pennsylvania Press.
- Martin, Q., & Saltzman, P. (Produtores Executivos). (1965–1974). *The F.B.I.* [Série de televisão]. QM Productions; Warner Bros. Television.
- Mayer, J. (2007, 11 de fevereiro). Whatever it takes. The politics of the man behind “24”. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2007/02/19/whatever-it-takes>
- McLaughlin, E., & Murji, K. (1999). The postmodern condition of the police. *The Liverpool Law Review*, 21(2–3), 217–240. <https://doi.org/10.1023/A:1005637612120>
- Meimaridis, M. (2021). “One Chicago”: Instituições ficcionais e comfort series na televisão estadunidense [Tese de doutoramento, Universidade Federal Fluminense]. Repositório UFF. <https://app.uff.br/riuff/handle/1/22653>
- Miller, M. (2007, 14 de fevereiro). “24” and “Lost” get symposium on torture. *The Seattle Times*. https://web.archive.org/web/20110524053150/http://seattletimes.nwsources.com/html/television/2003570697_tv_torture14.html
- Mitrani, S. (2013). *The rise of the Chicago police department: Class and conflict, 1850-1894*. University of Illinois Press.
- Mittell, J. (2004). *Genre and television: From cop shows to cartoons in American culture*. Routledge.
- Moran, A., & Malbon, J. (2006). *Understanding the global TV format*. Intellect Books.
- Murphy, R., Falchuk, B., Minear, T., Coto, J., Reidel, K., Woodall, A., Gray, J., Buecker, B., Krause, P., & Bassett, A. (Produtores Executivos). (2018–presente). 9-1-1 [Série de televisão]. Reamworks; 20th Television.
- Podlas, K. (2006). The CSI effect and other forensic fictions. *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Review*, 27(2), 88–125. <https://digitalcommons.lmu.edu/elr/vol27/iss2/1/>
- Raney, A. A., & Bryant, J. (2002). Moral judgment and crime drama: An integrated theory of enjoyment. *Journal of Communication*, 52(2), 402–415. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2002.tb02552.x>
- Rosenzweig, B. (Produtor Executivo). (1981–1988). *Cagney & Lacey* [Série de televisão]. Filmways Television; Mace Neufeld Productions; Orion Television.
- Ryan, S., Brazil, S., Mazzara, G., Eglee, C., Sutter, K., Rosenbaum, S., & Fierro, A. (Produtores Executivos). (2002–2008). *The shield* [Série de televisão]. Fox Television Studios; MiddKidd Productions.
- Ryan, S. (Escritor), & Johnson, C. (Diretor). (2002, 12 de março). Pilot (Temporada 1, Episódio 1) [Episódio de série de televisão]. In S. Ryan, S. Brazil, G. Mazzara, C. H Eglee, K. Sutter, S. Rosenbaum, & A. Fierro (Produtores Executivos), *The shield*. MiddKid Productions; Fox Television Studios.
- Schneider, M. (2021, 25 de maio). 100 most-watched TV shows of 2020-21: Winners and losers. *Variety*. <https://variety.com/2021/tv/news/most-popular-tv-shows-highest-rated-2020-2021-season-1234980743/>
- Schweitzer, N. J., & Saks, M. J. (2007). The CSI effect: Popular fiction about forensic science affects the public's expectations about real forensic science. *Jurimetrics*, 47, 357–364.

- Selepak, A. G., & Cain, J. (2015). Manufacturing white criminals: Depictions of criminality and violence on law & order. *Cogent Social Sciences*, 1(1), Artigo 1104977. <https://doi.org/10.1080/23311886.2015.1104977>
- Sharrett, C. (2012). Jack Webb and the vagaries of right-wing TV entertainment. *Cinema Journal*, 51(4), 165–171.
- Siegel, T. (2020, 1 de julho). Hollywood and the police: A deep, complicated and now strained relationship. *The Hollywood Reporter*. https://www.hollywoodreporter.com/features/hollywood-police-a-deep-complicated-now-strained-relationship-1301211?utm_source=twitter&utm_medium=social
- Simon, D., Colesberry, R., & Noble, N. (Produtores Executivos). (2002–2008). *The wire* [Série de televisão]. Blown Deadline Productions; HBO Entertainment.
- Skolnick, J. H., & Fyfe, J. J. (1994). *Above the law: Police and the excessive use of force*. Free Press.
- Sparks, R. (1992). *Television and the drama of crime: Moral tales and the place of crime in public life*. Open University Press.
- Spelling, A., & Goldberg, L. (Produtores Executivos). (1975–1979). *Starsky & Hutch* [Série de televisão]. Columbia Pictures Television; Spelling-Goldberg Productions.
- Stark, S. D. (1987). Perry Mason meets Sonny Crockett: The history of lawyers and the police as television heroes. *University of Miami Law Review*, 42, 229–283. <https://repository.law.miami.edu/umlr/vol42/iss1/11/>
- Surnow, J., Cochran, R., Grazer, B., Gordon, H., Katz, E., Sutherland, K., Cassar, J., Coto, M., Fury, D., Turner, B., Braga, B., Gansa, A., Johannessen, C., & Krantz, T. (Produtores Executivos). (2001–2010). 24 [Série de televisão]. Imagine Television; Real Time Productions; Teakwood Lane Productions; 20th Century Fox Television.
- Thorne, W. (2020, 16 de junho). TV police under the microscope: 'We need different people writing different cop shows'. *Variety*. https://variety.com/2020/tv/features/cop-shows-under-microscope-1234635929/?__twitter_impression=true
- Turnbull, S. (2014). *TV crime drama*. Edinburgh University Press.
- Waddington, P. A. (1999). Police (canteen) sub-culture. An appreciation. *The British Journal of Criminology*, 39(2), 287–309. <https://doi.org/10.1093/bjc/39.2.287>
- Webb, J. (Produtor Executivo). (1951–1959). *Dragnet* [Série de televisão]. Mark VII Productions; NBC Film Division.
- Wolf, D., Forney, A., Jankowski, P., Turk, C., Plageman, G., Miller, T., Eid, R., & Barba, N. (Produtores Executivos). (2018–presente). *FBI* [Série de televisão]. CBS Studios; Wolf Entertainment.
- Wolf, D., Olmstead, M., Gelber, D., Brandt, M., Haas, Derek, Tinker, M. (Produtores Executivos). (2014–presente). *Chicago P.D.* [Série de televisão]. Universal Television; Wolf Entertainment.
- Wolf, D., Stern, J., Sherin, E., Green, W., Chernuchin, M., Balcer, R., Finkelstein, W., Penn, A., Jankowski, P., Schindel, B., Penn, M., Wootton, N., Berner, F., Eid, R., & Forney, A. (Produtores Executivos). (1990–2010). *Law & order* [Série de televisão]. NBC Universal Television; Studios USA; Universal Media Studio; Universal Network Television; Universal Television.
- Yost, G. (Escritor), & Werner, P. (Diretor). (2012, 6 de março). Watching the detectives (Temporada 3, Episódio 8) [Episódio de série de televisão]. In E. Leonard, G. Yost, F. Golan, M. Dinner, S. Timberman, C. Beverly, D. Andron, D. Kurt, T. Olyphant, T. Elmore, B. Cavell, & C. Provenzano (Produtores Executivos), *Justified*. Rooney McP Productions, Sony Pictures Television.
- Zeitchik, S. (2020, 14 de outubro). CBS is remaking its police shows for the Black Lives Matter era. *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/business/2020/10/14/cbs-police-shows-black-lives-matter/>

Zuiker, A., Petersen, W., Bruckheimer, J., Donahue, A., Fink, K., Shankar, N., & Cannon, D. (Produtores Executivos). (2000–2015). *CSI: Crime scene investigation* [Série de televisão]. Alliance Atlantis; CBS Productions; CBS Television Studios; Jerry Bruckheimer Films.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Melina Meimaridis é mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF) no Brasil, onde também realiza o seu pós-doutoramento com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente investiga como a ficção televisiva seriada constrói entendimentos sobre instituições sociais e como essas construções circulam nos fluxos transnacionais de televisão. Outros interesses são indústrias da mídia, *comfort series* (séries de conforto) e serviços de streaming de vídeo em mercados nacionais e regionais. No presente, é uma das coordenadoras do grupo de pesquisa TeleVisões: Núcleo de pesquisa em televisão e novas mídias (UFF) e pesquisadora associada ao Nemacs: Núcleo de Estudos em Comunicação de Massa e Consumo (UFF).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3481-817X>

Email: melinam@id.uff.br

Morada: Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/n. Bloco A, Sala 202, São Domingos – Niterói, Rio de Janeiro, Brasil, CEP: 24210-201

Rodrigo Quinan é mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF) no Brasil. Sua pesquisa é dedicada a analisar a ascensão das teorias da conspiração, a crise epistemológica e a representação do real na ficção seriada televisiva. Integra o Laboratório de Mídia e Democracia (UFF), a Rede Conecta (UFF) e o Laboratório de Investigação, Ciência, Inovação, Tecnologia e Educação (UFF).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5344-0574>

Email: rodrigoquinan@id.uff.br

Morada: Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/n. Bloco A, Sala 202, São Domingos – Niterói, Rio de Janeiro, Brasil, CEP: 24210-201

Submetido: 31/03/2022 | Aceite: 06/06/2022



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.