

Ligia Prezias Lemos
Larissa Leda F. Rocha
[organizadoras]

AUTORES E AUTORAS:

Andrei Maurey
Anne Jacqueline Julião da Penha
Cristiano Nascimento
Daiana Sigiliano
Danilo Cezar da Silva Monteiro
Érica R. Gonçalves
Fellipe Sá Brasileiro
Gabriela Borges
Gabriela Santos Alves
Gêsa Karla Maia Cavalcanti
João Pedro Ramalho Martins
Juarez Guimarães Dias
Júlia Garcia
Kaippe Arnon Silva Reis
Larissa Leda F. Rocha
Larissa Nascimento Lopes de Oliveira
Leony Lima
Luísa Chaves de Melo
Luiz Guilherme de Brito Arduino
Marcel Vieira Barreto da Silva
Maria Aparecida Borges Limeira
Maria Carmem Jacob de Souza
Mariana Castro Dias
Mariana Meyer
Matheus Effgen Santos
Raquel Lobão Evangelista
Renata Barreto Malta
Sandra Trabucco Valenzuela
Tcharly Magalhães Briglia
Valmir Moratelli
Vanessa Cardozo Brandão
Vanessa Guimarães Lauria Callado

AUTORA CONVIDADA:

Maria Aparecida Baccega

FICÇÃO SERIADA

ESTUDOS E PESQUISAS
VOLUME 5

FICÇÃO
SERIADA
ESTUDOS E PESQUISAS



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Reitor
Vice-Reitor

Prof. Dr. Natalino Salgado Filho
Prof. Dr. Marcos Fábio Belo Matos



EDUFMA

EDITORA DA UFMA

Diretor
Conselho Editorial

Prof. Dr. Sanatiel de Jesus Pereira
Prof. Dr. Luís Henrique Serra
Prof. Dr. Elídio Armando Exposto Guarçoni
Prof. Dr. André da Silva Freires
Prof. Dr. Jadir Machado Lessa
Profª. Dra. Diana Rocha da Silva
Profª. Dra. Gisélia Brito dos Santos
Prof. Dr. Marcus Túlio Borowiski Lavarda
Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva
Prof. Dr. Márcio James Soares Guimarães
Profª. Dra. Rosane Cláudia Rodrigues
Prof. Dr. João Batista Garcia
Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas
Bibliotecária Dra. Suênia Oliveira Mendes
Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior



Editora Jogo
de Palavras

EDITORA JOGO DE PALAVRAS

Editor

João Paulo Hergesel



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DAS EDITORAS UNIVERSITÁRIAS

LIGIA PREZIA LEMOS
LARISSA LEDA F. ROCHA
[organizadoras]

FICÇÃO SERIADA

ESTUDOS E PESQUISAS

São Luís



EDUFMA

Alumínio



Editora Jogo
de Palavras

2022

Copyright © 2022 by EDUFMA

Projeto gráfico, Diagramação e Capa Mateus Vilela

Revisão Texto certo Assessoria Linguística

Catálogo na publicação
Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

F444

Ficção seriada: estudos e pesquisas / Ligia Prezia Lemos (Organizadora), Larissa Leda F. Rocha (Organizadora). – Alumínio/SP: Jogo de Palavras, São Luís/MA: EDUFMA, 2022.

(Ficção seriada, V. 5)

Livro em PDF

ISBN 978-65-87397-34-4 (Jogo de Palavras)
ISBN 978-65-5363-160-1 (EDUFMA)

1. Comunicação - Recursos audiovisuais. 2. Ficção - Televisão. I. Lemos, Ligia Prezia (Organizadora). II. Rocha, Larissa Leda F. (Organizadora). III. Título.

CDD 302.22

Índice para catálogo sistemático
I. Comunicação - Recursos audiovisuais

Criado no Brasil [2022]

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, armazenada em um sistema de recuperação ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico, mecânico, fotocópia, microimagem, gravação ou outro, sem permissão do autor.

EDUFMA | EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Av. dos Portugueses, 1966 | Vila Bacanga
CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil
Telefone: (98) 3272-8157
www.edufma.ufma.br | edufma.sce@ufma.br

EDITORA JOGO DE PALAVRAS

Rua José Jovino da Silva, 290 | Jardim Olidel
CEP: 18125-000 | Alumínio | SP | Brasil
Telefone: (11) 98947-2110
www.jogodepalavras.com | editorajogodepalavras@outlook.com

Sumário



APRESENTAÇÃO	11
Ligia Prezia Lemos e Larissa Leda F. Rocha	

REFLEXÕES SOBRE TELENOVELA: O ÂMBITO DO FICCIONAL COMO DESENHO DO CENÁRIO DAS PRÁTICAS DE CONSUMO	13
Maria Aparecida Baccega	

1- GÊNEROS E FORMATOS NARRATIVOS

1) PLURALIDADE DE VOZES E DISSONÂNCIANA NARRATIVA DA SÉRIE THE AFFAIR	33
Mariana Castro Dias (PUCRS)	

2) A ÚLTIMA SUPERSÉRIE BRASILEIRA? “ONDE NASCEM OS FORTES” E A TENTATIVA DE UM NOVO FORMATO TELEVISIVO	47
João Pedro Ramalho Martins (UFRN); Anne Jacqueline Julião da Penha (UFRN)	

3) O FEITIO DA INDÚSTRIA NO CONTAR DE HISTÓRIAS: SERIALIZAÇÃO E REPETIÇÃO	63
Larissa Leda F. Rocha (UFMA)	

4) O ANTIMELODRAMA: ELEMENTOS DE ROTEIRO E EDIÇÃO NA ANÁLISE DA SÉRIE FICCIONAL O GAMBITO DA RAINHA	79
Valmir Moratelli (PUC-Rio)	

2- TRANSMÍDIA E TECNOLOGIAS DIGITAIS

1) O “QUEM MATOU..?” NA TELENOVELA: A MEMÓRIA TELEAFETIVA DOS FÃS DE TELEDRAMATURGIA NO TWITTER 99

Maria Aparecida Borges Limeira (UFRN)

2) O ATIVISMO DO FANDOM LIMANTHA NO TWITTER: UMA ANÁLISE DAS DIMENSÕES DA COMPETÊNCIA MIDIÁTICA NA DISCUSSÃO DE CAUSAS SOCIAIS 117

Daiana Sigiliano (UFJF); Gabriela Borges (UFJF).

3) DO VANGUARDISMO DE DANIEL FILHO À ERA DO STREAMING: CAMINHOS DE ANÁLISE DO CAMPO DAS SÉRIES FICIONAIS BRASILEIRAS 133

Tcharly Magalhães Briglia (UFBA); Maria Carmem Jacob de Souza (UFBA)

4) TECNOLOGIAS DIGITAIS, INTERATIVIDADE E CONVERGÊNCIA: SEUS USOS NAS TELENOVELAS E SÉRIES TELEVISIVAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS 151

Vanessa Guimarães Lauria Callado (UERJ)

3- QUESTÕES IDENTITÁRIAS

1) AMOR DE MÃE: MULHERES NEGRAS E TERRITÓRIOS REDESENHADOS 165

Matheus Effgen Santos (UFES); Gabriela Santos Alves (UFES).

2) “NÃO QUERO NETO PRETO”: RACISMO E REDENÇÃO EM O OUTRO LADO DO PARAÍSO 181

Gêsa Karla Maia Cavalcanti (UFPE)

3) O PERFIL DA REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS LGBTAS NAS SÉRIES CÔMICAS DA NETFLIX NA DÉCADA DE 2010 197

Kaippe Arnon Silva Reis (UFS); Renata Barreto Malta (UFS)

4) A VÍTIMA DESACREDITADA E AS LIÇÕES SOBRE A CULTURA DO ESTUPRO NA MINISSÉRIE INACREDITÁVEL 215
Luísa Chaves de Melo (PUC-Rio)

5) POLARIDADE E CONVERGÊNCIAS ENTRE OS GRUPOS DE MULHERES EM GUILÉAD: O ALERTA DE PERIGO EM O CONTO DA AIA 233
Érica R. Gonçalves (Umesp)

4- QUESTÕES METODOLÓGICAS

1) ANÁLISE DE SENTIMENTOS COMO MÉTODO DE PESQUISA EM FICÇÃO SERIADA 247
Raquel Lobão Evangelista (Universidade Católica de Petrópolis - UCP); Cristiano Nascimento; Rafael Rodrigues (UCP); Luiza Faraco (UCP); Isabela Vori-que (UCP); Nayara Nogueira (UCP)

2) ANÁLISE CRÍTICA E TÉCNICA SOBRE AS SÉRIES AUDIOVI-SUAIS NA CONTEMPORANEIDADE: UMA PROPOSTA METODO-LÓGICA 265
Luiz Guilherme de Brito Arduino (Universidade de Taubaté)

5- QUALIDADE

1) A QUALIDADE NA FICÇÃO SERIADA INFANTOJUVENIL: UMA ANÁLISE DE JULIE E OS FANTASMAS 287
Leony Lima (UFJF); Mariana Meyer (UFJF); Gabriela Borges (UFJF)

2) QUALIDADE AUDIOVISUAL E K-DRAMAS: UMA ANÁLISE DE IT'S OKAY TO NOT BE OKAY 303
Júlia Garcia (UFJF); Gabriela Borges (UFJF)

6- ELEMENTOS DA NARRATIVA E ADAPTAÇÕES

1) RITUAL DE INTERAÇÃO FACE A FACE EM BOTTLE EPISODES: O CASO FLEABAG 329

Larissa Nascimento Lopes de Oliveira (UFJF) ; Danilo Cezar da Silva Monteiro (UFPB); Fellipe Sá Brasileiro (UFPB); Marcel Vieira Barreto da Silva (UFPB)

2) SANDITON, DE JANE AUSTEN, E SANDITON, A SÉRIE DE TV 345

Sandra Trabucco Valenzuela (Faculdade das Américas - FAM)

7- QUESTÕES POLÍTICAS E MIGRAÇÕES

1) MÍDIA, IDEOLOGIA E A CORROSÃO DO ESTADO EM DUPLA IDENTIDADE (2014) 365

Andrei Maurey (PUC-Rio)

2) NARRATIVAS EM MIGRAÇÃO: FLUXOS INTERMIDIÁTICOS ENTRE O FICCIONAL E O NÃO-FICCIONAL EM “ÓRFÃOS DA TERRA” 385

Juarez Guimarães Dias (UFMG); Vanessa Cardozo Brandão (UFMG)

SOBRE AS ORGANIZADORAS 403

SOBRE A AUTORA CONVIDADA 405

SOBRE OS AUTORES 407

Os textos que compõem esta obra foram revisados por pares, sendo aceitos para apresentação no congresso científico e posteriormente recomendados para esta publicação.

As menções a obras e autores, bem como os trechos, imagens e quadros replicados neste livro, respeitam o artigo 46, do Capítulo IV, da legislação sobre direitos autorais (Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998): “Não constitui ofensa aos direitos autorais: [...] a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra”.

APRESENTAÇÃO

No ano que passou, os Grupos de Pesquisa da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – passaram por alterações estruturais. Alguns deixaram de existir, novos chegaram, outros tiveram suas ementas modificadas ou alterações em seus nomes. Este último foi o caso do nosso GP Ficção Seriada, que, agora, voltou a se chamar GP Ficção Televisiva Seriada. De relevância no campo de estudos da televisão, da ficção seriada e da telenovela, está completando 29 anos de existência neste 2022. Possui competência de atuação e atualização constantes – empírica, metodológica, teórica e epistemológica – sendo que, em sua criação, em 1993, foi primeiramente chamado de GT de Telenovela; depois, em 1994, passou a se denominar GT Ficção Audiovisual Seriada; a partir de 1995, GT Ficção Televisiva Seriada; e, de 2005 até 2021 GP Ficção Seriada. Prosseguiu sempre ativo durante todos esses anos, com excelente entrosamento e interação entre seus membros, com propostas de atividades anuais e, principalmente, com a participação constante de seus pesquisadores em todas as sessões durante os Congressos da Intercom. Durante os anos da pandemia, o GP tem continuado ativo, com atividades on-line que permitiram que seus pesquisadores pudessem externar seu afeto e compartilhar estudos de maneira comprometida e estimulante.

Assim, mais uma vez, os capítulos que compõem o quinto volume da série *Ficção Seriada: estudos e pesquisas* foram derivados de artigos produzidos e apresentados em contexto de pandemia, on-line, em setembro de 2021, durante o 44.º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom 2021, em conjunto com a Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Buscando estimular o intercâmbio e o debate sobre ficção seriada no Brasil e no exterior, na TV aberta, na TV paga e em VOD, o presente volume traz 21 artigos que integram eixos e temas de pesquisa como: gêneros e formatos narrativos; transmídia e tecnologias digitais; questões identitárias; questões metodológicas; qualidade; elementos da narrativa e adaptações; e questões políticas e migrações.

Dando continuidade às nossas comemorações aos quase 30 anos de existência do GP trazemos mais um trabalho histórico de nosso campo de estudos: “Reflexões sobre telenovela: o âmbito do ficcional como desenho do cenário das práticas de consumo” de Maria Aparecida Baccega, um nome de inegável importância em nossa área. O artigo, de 2011, procura compreender o início do processo de migração da narrativa da telenovela para outras plataformas. Seu objetivo, então, era investigar como tecnologias digitais pareciam redesenhar a ficção televisiva seriada, possibilitando novas interpretações que se configuravam como novos modelos narrativos. Neste artigo, Baccega faz um belíssimo panorama da trajetória da telenovela no Brasil e suas relações com nossa cultura.

O quinto volume de *Ficção Seriada: estudos e pesquisas* vem comprovar a potência, valor e resistência de nosso objeto de estudo, evidenciando sua aura fundamental na acepção de uma construção de memória e compreensão da realidade, como nos diz Baccega, com muitas camadas de sentido em novos produtos e múltiplas telas.

Inverno de 2022,

Ligia Prezina Lemos e Larissa Leda F. Rocha

REFLEXÕES SOBRE TELENOVELA: O ÂMBITO DO FICCIONAL COMO DESENHO DO CENÁRIO DAS PRÁTICAS DE CONSUMO

Maria Aparecida Baccega

Este texto parte, especificamente, do produto cultural telenovela, procurando acompanhar suas características no trajeto de migração da narrativa para outras plataformas. Iniciamos com algumas considerações sobre televisão e, particularmente, sobre telenovela, em épocas recentes, a fim de indicar de que lugar partem nossas reflexões. Entendemos que não haja fronteiras fortemente delimitadas entre o massivo e o chamado pós-massivo; entre a televisão e a cibercultura. Conceber esses dualismos reflete um abandono da dinâmica que caracteriza sempre o emergente, ele mesmo resultado de um processo e, ao mesmo tempo, ponto de partida de outro ou outros.

André Lemos, na revista *Matrizes*, afirma que já não é possível perceber claramente a separação entre “ambiente midiático” e “funções de massa”. Segundo o autor, temos de falar em reconfiguração de sistemas:

[...] a internet é um ambiente midiático onde existem funções massivas (a TV pela *web*, os grandes portais ou máquinas de busca) e pós-massivas (*blogs*, *wikis*, *podcasts*). A TV tem funções de massa (TV aberta) e pós-massiva, ou de nicho (como os canais pagos) (LEMOS, 2007, p. 126).

Essa nova realidade reconfigura as relações sociais e comunicacionais. Na cibercultura, pela primeira vez na história da humanidade, “qualquer indivíduo pode produzir e publicar informação em tempo real, sob diversos formatos e modulações, adicionar e cola-

borar em rede com outros, reconfigurando a indústria cultural” (LE-MOS, 2007, p. 126). Como diz Jenkins (2009, p. 41), “os velhos meios de comunicação não estão sendo substituídos. Mais propriamente suas funções e status estão sendo transformados pela introdução das novas tecnologias”.

Inicialmente, justificamos a pertinência dos estudos sobre produtos ficcionais televisivos apresentando o panorama de investimento publicitário em televisão. Na figura abaixo, podemos notar não apenas a liderança desse meio, mas também o crescimento – mesmo que pequeno – de 2009 para 2010.

Figura 1 – Porcentual de participação em agosto de 2009



Fonte: Inter-meios (2009-2010)¹.

Nosso objetivo em médio prazo é investigar como essas novas tecnologias estão redesenhando a ficção televisiva seriada, como elas agem possibilitando outras várias interpretações, e como, a partir dessas interpretações, configuram-se novos modelos narrativos ou não.

1 A TELENVELA BRASILEIRA: ALGUMAS OBSERVAÇÕES

O melodrama, palavra que apareceu em 1836, é uma estrutura que tem vencido barreiras e passado por vários períodos históricos, dada sua condição de “vestir-se” de acordo com a contemporaneidade na qual está sempre ressurgindo.

O processo fortalece-se no decorrer do século XVIII, quando se assiste a uma lenta transformação dos gêneros tradicionais de arte. Trata-se do século da Revolução Francesa, a qual, segundo Thomas-

¹ O projeto Inter-Meios do Grupo Meio & Mensagem (M&M) foi interrompido em 2015, quando os dados pararam de ser publicados e o site saiu do ar. Portanto, não foi possível recuperar os dados de <http://www.projetointermeios.com.br>.

seu (2005), possibilitou o aumento do público de teatro. Ou seja, as classes populares passaram a frequentá-lo.

Transformar em “mitos e maravilhas as situações de violência que as ruas e as assembléias haviam banalizado” é o que faz o melodrama nesse período. Ele agradava tanto às classes populares quanto à burguesia, porque trazia também o culto à família eo sentido de propriedade e de conservação de valores. Agradava, inclusive, à aristocracia, pois preservava o senso de hierarquia e o reconhecimento do poder estabelecido. Desse modo, o melodrama reconciliava todas as ideologias, sendo amado pelo público e desprezado pelos críticos. Assim o melodrama nasceu, vive e aparece até hoje em todas as suas manifestações: escritas, audiovisuais (sendo as televisivas aquelas que nos interessam neste trabalho) ou na cibercultura.

O melodrama era normalmente acompanhado por música instrumental; daí o melo, de melodia. Considerado gênero de obra dramática, tem sido confundido com dramalhão, caracterizado “pelo exagero, especialmente na expressão dos sentimentos [...], drama lagrimoso, sentimental” (HOUAISS, 2004, p. 1889). Bem ao gosto de *Sheik de Agadir* ou *Eu compro esta mulher*, de Glória Magadã, assim como de outras novelas da mesma fase.

Todavia, Glória Magadã (metade da década de 1960) passou. A temática brasileira (questões socioeconômico-culturais, vida no cotidiano) penetrou a telenovela há mais de 30 anos (FERNANDES, 1997). Assim, a nação está narrada em suas histórias, que também colaboraram para a continuidade dessa narração. Embora dramaturgos de renome, como Dias Gomes, Lauro César Muniz, Benedito Ruy Barbosa, dentre outros, tenham construído uma obra respeitável, ainda se fala na telenovela apenas como alienação. Já o gênero informativo – tão merecedor de crítica quanto a ficção, pois o deslocamento da realidade do sujeito pode nele estar mais evidente – continua pouco criticado. Enquanto a ficção é encarada como o mundo dos sonhos, o gênero informativo é encarado pelos receptores como “realidade”, como algo que tem credibilidade.

Assim como a telenovela, veiculada de forma seriada, o telejornal também tem capítulos diários. Neles, apresentam-se tanto fatos anteriores (ocorridos há poucos dias, pois, segundo a norma jornalística, nenhum fato consegue atrair a atenção do receptor por mais de três dias), quanto os que aconteceram em um dado dia, selecionados para serem publicizados e, assim, tornarem-se notícia.

Como lembra Arlindo Machado (2000), não foi a televisão que inventou a forma seriada de narrativa. Ela já se encontrava presente em certas formas de literatura, como as cartas, os sermões e as narrati-

vas míticas intermináveis, como *As mil e uma noites*. A forma seriada narrativa desenvolveu-se com a técnica do folhetim, no século XIX, e continuou tanto na radionovela (*O direito de nascer*), quanto nos seriados do cinema, continuando a ter grande sucesso.

A linguagem narrativa da telenovela manifesta-se num modo peculiar de “contar histórias”: é como se aquela narração estivesse sendo contada por alguém da nossa família, por uma “pessoa” de nossas relações, o que permite aproximações e identificações por parte do espectador. Ela sempre narra “casos” que aconteceram aqui e acolá, construindo uma história sem fim, caracterizando uma espécie de conversação em andamento, não mais ao redor da fogueira, mas ao redor da mídia (WHITE, 1994). São narrativas que manifestam, permanentemente, as relações com a cultura; por isso, nos enredam e nos fazem navegar não só “por mares nunca dantes navegados”, mas também pelos “nunca navegáveis”, ou só “navegáveis no virtual”.

Na experiência da TV, relaxamos nossas expectativas estabelecidas de racionalidade, entramos em outros mundos possíveis de significados, e então retornamos para o nosso mundo “real”, com perspectivas, de algum modo mudadas, que nos permitem modificar esse mundo (WHITE, 1995, p. 71).

Essas “perspectivas mudadas” aparecem também em Terry Eagleton, quando este discute a distinção entre ciência e arte. Abusivamente, estamos transpondo suas observações: em ciência, o discurso do “real”; na “arte”, o discurso ficcional. Diz Eagleton que eles não tratam de objetos diferentes, mas sim do mesmo objeto de diferentes maneiras. O autor exemplifica seu argumento com as obras *Tempos Difíceis*, de Dickens, e *O capital*, de Marx:

A ciência dá-nos um conhecimento conceptual de uma situação; a arte dá-nos a experiência dessa situação, o que é equivalente à ideologia. *Mas, ao fazê-lo, permite-nos ‘ver’ a natureza dessa ideologia e começa, assim, a conduzir-nos no sentido da compreensão plena da ideologia que é o conhecimento científico* (EAGLETON, 1976, p. 31-32, grifo nosso).

Como diz Kundera (1988), as narrativas ficcionais desenharam o mapa da existência, o mapa das possibilidades, e não o mapa da sociedade. Ademais, como vimos, a cada vez saímos dessa experiência de navegação, dessa outra “existência”, de modo diferente daquele que começamos o percurso. “Ajudando a compreender a escrita da

‘carta marítima’, [a ficção] ajuda-nos a chegar a terra com horizontes ampliados. E não reduzidos” (BACCEGA, 1995, p. 7-13). Com isso, as narrativas ficcionais promovem a nossa inserção na dinâmica social.

Se hoje não sentamos mais ao pé da fogueira para ouvirmos as histórias de nosso povo e para construirmos, junto ao narrador, os mitos de nossa identidade; se as feiras populares com seus poetas já não são mais o lugar privilegiado de constituição/reconstituição permanente da nacionalidade; se a literatura de cordel e o circo (TUFTE, 1995) perderam força, ainda temos como espaço prioritário os meios de comunicação, em especial a televisão, que tem se configurado como “o lugar” privilegiado das narrativas, cujas matrizes históricas se encontram naquelas manifestações culturais.

Retomando a questão da tecnologia, ela possibilita que as matrizes das narrativas circulem rapidamente pelo ciberespaço e que os sujeitos receptores tenham a condição de introduzir modificações, colaborando, assim, com a própria escritura da narrativa, a qual, no trajeto, vai se alterando. O receptor sempre foi ativo, sempre pôde introduzir modificações na história; a diferença é que, agora, tudo ocorre com uma velocidade maior, com condições de atingir um número quase incalculável de pessoas.

Isso ocorre tanto no discurso ficcional quanto no “real”. Podemos perceber que também as notícias – a considerada “realidade”, o discurso do “real” –, constituem-se em narrativas, com heróis e bandidos. Costumamos afirmar que o telejornal muitas vezes é mais ficcional do que a telenovela. Por seu caráter de “verdade”, por seu gênero de noticiário, empulha muito o telespectador.

As narrativas dos telejornais atualizam os mitos fundadores da nacionalidade a partir do cotidiano, dos fatos que estão ocorrendo. Para atualizar tais mitos, utiliza-se de uma história “real” que se transforma no eixo catalisador dos “capítulos” diários.

Na telenovela, normalmente temos a história de um amor impossível (ou de vários, dependendo do número de subtramas). Sempre há a disputa pelo “eu” amado. Sempre há a trilogia, como lembra Renata Pallottini (1998), caracterizando, invariavelmente, um amor impossível, com obstáculos os mais diversos (Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, entre outros). Como diz Doc Comparato (1983, p. 38, grifo meu):

Ideia é um processo mental. Criatividade é a concatenação dessas idéias. Originalidade é o que faz um texto ser diferente de um outro; é a sua marca individual no texto. Seu estilo. Por esta razão, se fala do “universo” de um poeta, da “cosmogonia” de um artista. *Na verdade,*

os dramas e comédias contam basicamente a mesma velha estória do homem e seus conflitos. A diferença está em como determinado artista conta a mesma velha história.

A telenovela reflete/refrata o contexto social, respeita o tempo e espaço históricos da sociedade da qual emerge e trata dos grandes temas do cotidiano, os quais são alçados à condição de elementos do universo ficcional. Por isso, tem sua verossimilhança construída no interior da narrativa. É desse modo que a ficção colabora com a atualização dos mitos fundadores da nacionalidade, principalmente no âmbito dos valores.

Também, do ponto de vista econômico, a produção televisiva ficcional desempenha importante papel. Ela vem se constituindo num importante produto de exportação da América Latina, principalmente no México e no Brasil. Internamente, queremos sobrelevar a ampliação do mercado de trabalho de uma gama muito grande de profissionais, que vão desde dramaturgos a atores e atrizes, iluminadores, sonoplastas etc. Isso sem falar nos produtos que a telenovela faz deslanchar: é sabido que os compositores de música popular brasileira (ou de qualquer outra música) se beneficiam em ter uma de suas obras como tema de telenovela. Isso vai projetá-los. A indústria do vestuário, dos acessórios, além de muitas outras, são também beneficiárias dessas produções televisivas, servindo também para que se possa observar quais as “marcas” mais duradouras que aquela narrativa tem deixado nos sujeitos. Está aí um dos modos de analisar o processo de interpretação e de recepção da telenovela.

Em muitos segmentos da população, e não apenas naqueles diretamente ligados à telenovela, ocorre a ampliação da oferta de emprego. Esse incremento de produção se deve a seu papel de influenciadora da moda, do jeito de falar, da música preferida que, *transitoriamente*, a telenovela exerce. Temos observado que há alguma certa confusão entre essa apropriação, que podemos verificar sem grande esforço, e o que chamamos de incorporação, que seria a efetiva mudança de valores e comportamentos que a telenovela promoveria. Na verdade, a telenovela pauta a discussão dos temas, mas as mudanças ocorrem quando e como a sociedade civil organizada assim o desejar. É claro que a discussão sobre esses grandes temas é o caminho para que a sociedade chegue à mudança. Sem essa discussão, seria mais difícil soar o apito para o início da marcha. Por outro lado, a discussão desses temas se espalha, porque a telenovela consegue fazer que eles sejam inseridos nos mais diversos tipos de mídia, em diferentes suportes ou plataformas, dado o

grande apelo da narrativa ficcional. É como se a telenovela fosse a matriz que se espalha.

Se a telenovela fosse capaz de, ela própria, modificar comportamentos da sociedade, o Brasil não teria mais preconceito contra os homossexuais, por exemplo, tendo em vista a alta frequência com que essa temática tem sido abordada. Destacamos que a própria sociedade, na condição de coautora da telenovela, chegou a decidir em favor da continuidade do relacionamento de um casal de homossexuais. Entretanto, isso ocorre, ainda, apenas no âmbito da ficção².

É indiscutível que a telenovela brasileira atingiu, nos dias que correm, um ótimo grau de qualidade em realização; ela é, em geral, bem escrita – observando-se as convenções do gênero – bem interpretada, bem iluminada; tem bons cenários e figurinos, boa maquiagem e locação. A telenovela atingiu, enfim, a idade adulta. É um produto que se pode, tranquilamente, vender, e vender bem (PALOTTINNI, 1998, p. 20).

Sabemos que é impossível mapear todas as mediações que se manifestam na construção da interpretação; por isso, vamos destacar aquelas que nos pareceram mais atinentes aos nossos objetivos.

2 NARRATIVA TELEVISIVA: O FOCO NARRATIVO

Contar história sempre foi a arte de contá-las de novo
(BENJAMIN, 1993, p. 205).

A narrativa existe desde sempre. Aparentemente simples no começo, tratava da narração de fatos ocorridos no presente ou em tempo não muito distante, no âmbito do narrador, seja ele participante ou não. Assim, desde sempre a narrativa teve a mediação do narrador. Em outras palavras: não há narrativa sem mediador. Ela é, portanto, sempre uma construção que suporta sentidos.

A narrativa, entretanto, foi se tornando cada vez mais complexa. Incorporou a imaginação, tratando de fatos “reais” e fatos imaginados. Passou a constituir-se entre o verdadeiro, aquilo que “ocorreu”, e o verossímil, o que parece ter ocorrido. “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”, diz Benjamin (1993, p. 198). Eis sua matéria prima. Hoje, o conhecimen-

² Infelizmente, a mídia mostrou o verdadeiro massacre que 5 jovens de classe média alta perpetraram contra um rapaz e, em seguida, contra outros três na Avenida Paulista, em São Paulo, no dia 14 de novembro de 2010.

to da narrativa, sobretudo daquela contada pela mídia, é o melhor caminho para conhecer a cultura da sociedade. Ou, como diz Omar Rincón (2006, p. 93-94):

O poder revelador da narração está no fato de que só vivemos se podemos contar; viver significa encontrar nossos modos de narrar-nos. Quem não experimenta a vida não tem nada que contar, já que somos uma produção narrativa; narramos porque só aí encontramos sentido na fábula, no mito, no desejo. A condição para narrar é ter experiência, fazer significativa a rotina.

3 AUTONOMIA E INDEPENDÊNCIA DA TELEFICÇÃO

Cada telenovela, cada produto de ficção televisiva, contém, na concretude de seu desenvolvimento, a verdade nela constituída. Por isso, não se pode avaliá-la a partir do que a ela é exterior. Nesse caso, é necessário que os elementos desse produto cultural sejam verossímeis, o que ocorre com a atualização dessa característica com referências que façam parte da própria narrativa.

Evidentemente, a narrativa emerge de uma determinada sociedade, num tempo histórico, numa cultura, carregando com ela essas marcas. Porém, ao ser construída, levanta “muros”, delimita seu espaço e aí constrói algo novo. Tem, também, especificidade, segue determinados cânones que caracterizam o gênero e o formato (PALLOTTINI, 1998; JOST, 2004).

As mudanças de plataforma da ficção televisiva parecem se constituir em um novo espaço que, emergindo do primeiro, tem seus próprios limites e suas próprias convenções. Apresenta, também, especificidades. Sem dúvida, há muito por se pesquisar sobre esse tema.

Por isso podemos afirmar que, tal qual em outras obras ficcionais, a telenovelase caracteriza pela autonomia, mas não pela independência: suas raízes se fundam na cultura que a produz. A realidade que ela constrói não é nem poderia ser separada de tudo o que a rodeia. Se assim fosse, não haveria a possibilidade de compreendê-la, pois o sentido se forma a partir do que já é, do que já está. Ademais, ela se relaciona com outras telenovelas. Por fim, se a telenovela tem normas específicas, também é verdade que não é ela própria que engendra a substância para elaborar essas normas.

Relativamente à especificidade, os cânones revelam sua autonomia. Afinal, ela cria suas próprias leis a partir das quais será lida, será interpretada. Ela constrói seus próprios limites. Apropria-se do coti-

diano, dos grandes temas sociais, os quais circularão no universo da telenovela com significados que a narrativa lhes atribui.

Como em todas as obras ficcionais, o “autor” da telenovela é aquele que emerge da sua história, da sua apresentação, ou seja, do próprio produto cultural. Por isso, tomamos emprestada – e estendemos – a classificação de autor implícito, de Booth (1980):

Imagem do autor real criada pela escrita [aqui pela linguagem audiovisual], é ele quem comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história (LEITE, 1985, p. 19).

O autor implícito não é o narrador. É aquele que se constitui pelos efeitos de sentido da narrativa, do roteiro produzido, da junção das várias linguagens, verbal e não verbal, que constituem a telenovela. Em outras palavras: a categoria autor implícito, criada por Booth (1980), abrange todos os personagens, suas ações, seus comportamentos éticos ou emocionais, suas vitórias, seus fracassos, seus sofrimentos ou alegrias. Abarca, então, o universo narrativo em sua totalidade, a produção ficcional em seu domínio.

Consideramos que outros conceitos possam também migrar do campo dos estudos de linguagem, em especial os que se referem à análise e crítica da obra ficcional (literatura), para a análise e crítica desta outra obra ficcional: a telenovela.

Destacamos que, na trama da cultura da contemporaneidade, aparentemente caíram as barreiras entre o real e o virtual, sendo que, nessa nova composição da trama, o virtual parece ocupar o lugar do real, o lugar “central”, sendo, ao mesmo tempo, ponto de chegada e ponto de partida. De outro modo: a presença, ao mesmo tempo, do efeito de real e da ilusão referencial (BARTHES, 1988) – característico do discurso ficcional e do discurso histórico, ou seja, ficção e realidade – leva à pluralidade de autores implícitos³, inferidos através da conjugação de virtualidades criadas pelas narrativas nas várias plataformas. Assim, nessa nova realidade, os autores implícitos multiplicam-se de acordo com o número de plataformas e de modificações da narrativa. Estamos estendendo os conceitos de Barthes (1988) e os de Booth (1980). Supomos que isso possa ajudar-nos na compreensão e na análise da telenovela. Graças à tecnologia, o que se pode apontar como ilusão referencial aparece mais

3 Extensão do conceito desenvolvido em Booth (1980).

fortemente como o “real”, no sentido de Barthes⁴. Para ele, o “real” nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente.

Verificam-se, assim, novos modos de participação social, novas sensibilidades, novos sujeitos, num diversificado número de “não lugares” (AUGÉ, 1994). Com isso, queremos chamar a atenção ao fato de que aquele que participa das redes pode ser o “outro”, ou a pluralidade de “outros” de cada um, criados por cada um. E que vive pouco. São esses novos sujeitos sociais, portadores da multiplicidade e da fluidez dessa nova identidade, desse novo *sensorium*, que povoam as redes sociais. São sujeitos, com essas características, que, nas múltiplas plataformas, vão ressignificar, vão reconstruir a narrativa da telenovela em outros suportes, construindo vários “efeitos de real”, carregando e modificando conceitos e valores. São esses os sujeitos que atuam na sociedade, que consomem, que criticam, que vão fazendo a História em seu cotidiano.

Também, é a tecnologia que permite que a mesma narrativa, plena de personagens planas, seja contada com o mesmo ponto de vista, ou seja, com o mesmo foco narrativo em todo o planeta, seja a narrativa ficcional, seja a que divulga fatos no âmbito político, econômico, etc. Isso ocorre de um modo tão naturalizado, que a ninguém ocorre questionar a legitimidade do contador, do narrador e/ou da plataforma para construir tal percurso da personagem.

Essas são narrativas da mídia que têm nascimento e são programadas paramorrer. Morrem quando o objetivo foi conseguido e formam-se, preferencialmente, por personagens planas⁵.

Mas que importa? O romancista que escolhe contar esta história não pode, ao mesmo tempo, contar a outra história; ao centrar o nosso interesse, simpatia ou afeição num personagem exclui, necessariamente, do nosso interesse, simpatia ou afeição a um outro personagem (BOOTH, 1980, p. 96).

Só a ficção dá liberdade ao autor para refletir sobre a realidade a partir dos diferentes pontos de vista que caracterizam as personagens. Como lembra Antônio Candido (1972, p. 53):

4 “Na história ‘objetiva’, o ‘real’ nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente. Essa situação define o que se poderia chamar de ‘efeito de real’” (BARTHES, 1988, p. 156).

5 Personagem plana é aquela que começa a narrativa com determinadas características e as carrega até o final, sem modificações. O outro tipo de personagem, muito mais elaborada, é a chamada personagem redonda.

O enredo existe através das personagens: as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão dada que decorre dele, os significados e valores que o animam. “Nunca expor idéias a não ser em função dos temperamentos e dos caracteres”. Tome-se a palavra “idéia” como sinônimo dos mencionados valores e significados, e ter-se-á uma expressão sintética do que foi dito. Portanto, os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as “idéias”, que representam o seu significado, – e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances [ficção televisiva] bem realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor [do receptor], pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência. A personagem vive o enredo e as idéias os torna vivos.

Fica claro que as personagens não são “representantes” de seus grupos sociais de origem. Elas vivem nos limites da ficção; são, portanto, construídas para dar suporte à “visão de vida” que a narrativa televisiva, como um todo, se propõe, bem como aos “significados” e “valores que animam” essa narrativa, ainda que as marcas tenham emergido da realidade sociocultural.

Deslocando os fatos, através de novas relações, a telenovela imprime-lhes novos sentidos. Assim, o autor produz uma *outra verdade*, aquela que está contida em uma dada narrativa. Para conduzir essa trama, o autor implícito (seu *alter-ego*) cria o narrador –também construído – que dirigirá o relato da história.

A ficção televisiva, portanto, possui especificidade. Quando ela se constitui, dá-se o rompimento com o que lhe é exterior, ao mesmo tempo em que esse rompimento, ao instituí-la, também a distingue de tudo o que a rodeia. É assim que ela constrói seus próprios limites, sem deixar de delinear a ponte que a liga à realidade exterior, com a qual ela dialoga permanentemente. Ou não existiria.

Como toda produção ficcional, a telenovela “possui uma verdade que lhe é própria; contém-na” (MACHEREY, 1971, p. 53). Como lembra, porém, Macherey (1971), não é apenas dentro da produção literária que teremos de procurar sua autenticidade. Se assim o fizéssemos, nós estaríamos empobrecendo a produção; procurando decompô-la, ao invés de buscar seus processos de composição; estaríamos limitando a sua compreensão à procura de um sentido único.

A obra ficcional é relativamente autônoma. É preciso, contudo, não confundir autonomia com independência:

A obra institui a diferença que a caracteriza no ato de estabelecer relações como que lhe é extrínseco: doutra maneira, não teria qualquer realidade, seria ilegível e mesmo invisível. Igualmente não se deve, a pretexto de exorcizar qualquer tentativa de redução, considerar a obra literária à parte, como se constituísse por si mesma uma realidade completa: absolutamente separada do que a rodeia, não seria possível compreender a razão da sua aparição (MACHEREY, 1971, p. 55).

Ainda ancorando-nos nas reflexões de Macherey (1971) e resignificando-as com vistas à narrativa televisiva, podemos afirmar: se é verdade que, por um lado, a produção ficcional determina suas próprias regras, por outro lado não é em si mesma que ela encontra os meios de elaborá-las. A produção ficcional é sempre, sobretudo, o produto de um trabalho, de um processo de conhecimento da realidade:

Não devemos portanto estudar a obra literária [ficção televisiva] como uma totalidade auto-suficiente. Como veremos, se basta a si mesma, não é como totalidade: as hipóteses de unidade e de independência da obra literária [ficção televisiva] são arbitrárias; pressupõem um profundo desconhecimento da natureza do trabalho do escritor. [...] relaciona-se com a história das formaçõessociais; a esta está também ligada pelo próprio estatuto do escritor e pelos problemas que lhe cria a sua existência pessoal [grifo nosso]; por fim, a obra literária[ficção televisiva] só existe pela sua relação com pelo menos parte da história da produção literária [produção teleficcional], a qual lhe transmite os instrumentos essenciais ao seu trabalho (MACHEREY, 1971, p. 56).

4 A CONVERGÊNCIA DE SUJEITOS PARA A CONSTRUÇÃO DA TELENOVELA

A televisão não pode ser considerada um simples veículo, um mero “vínculo” entre emissor e receptor (que, consideramos, nunca fora). A atividade dos sujeitos inscritos no processo comunicacional, seja na produção, seja na recepção/consumo, sempre esteve manifesta, ainda que pouco presente, nos estudos de comunicação durante muitas décadas. Sabe-se que no encontro desses polos constrói-se

um território que não se prende apenas ao emissor ou ao receptor. Este é o “lugar” em que os sentidos das “mensagens” se constituem e, a partir daí, são difundidos, concretizando-se na dinâmica social, de onde vêm e para onde voltam, ressignificados. As culturas dos sujeitos, as práticas socioculturais de ambos os polos dão as trilhas da produção e da recepção, fundamentando a interpretação dos programas televisivos. Provavelmente, servem de suporte às transformações desses conteúdos televisivos nas outras plataformas.

A TV passa, assim, a outro patamar: o do diálogo e da negociação entre os envolvidos de todos os lados. Mesmo a autoria dos programas de televisão nunca é de um sujeito: o “receptor” é coautor daquilo que está sendo apresentado. O que está sendo apresentado, por sua vez, já é resultado da ação de um conjunto de sujeitos. Há, também, outros coautores: os membros de uma vasta equipe composta por iluminadores, figurinistas, marceneiros, dentre outros tantos profissionais. Como diz uma propaganda autorreferencial da Globo, “esta gente que você não vê faz a televisão que você vê”. Esse processo aprimora-se na contemporaneidade, ganhando a velocidade que a tecnologia possibilita.

A ficção televisiva seriada, que continua a ser um dos programas de maior audiência em nossa televisão, estabelece os parâmetros da história de amor impossível, aliada à eterna luta entre o bem e o mal, logo nos primeiros capítulos. Depois, ela se desenvolverá a partir do contexto social, respeitando os tempos e espaços históricos da sociedade. A narrativa dos grandes temas do cotidiano permeia toda a televisão, sobretudo a telenovela. Nas telenovelas, eles são alçados à condição de elementos do universo ficcional e são verossímeis de acordo com aquela cultura. Sem eles, não haveria como manter no ar uma telenovela, por exemplo, por seis ou oito meses, como é o caso brasileiro.

Assim, a inclusão do cotidiano, dos temas políticos, econômicos, sociais, seus comportamentos mundanos respeitam a lógica ficcional que tem como referência a lógica cultural daquela sociedade. As transformações que ocorrem no nível ficcional, a solução de tensões e o encaminhamento de soluções de problemas passam a sugerir soluções possíveis no nível do real, pois estão todos imersos na mesma história cultural: dramaturgos e espectadores. O diálogo produção-recepção é que garante o êxito da telenovela. É esse diálogo que gera (ou não) identificação maior ou menor por parte do público.

Segundo Maria Immacolata Vassalo de Lopes (2003, p. 28),

[...] a fusão dos domínios do público e do privado realizada pelas novelas lhes permite sintetizar problemáticas amplas em figuras e tramas pontuais e, ao mesmo tempo, sugerir que dramas pessoais e pontuais podem vir a ter significado amplo.

No âmbito da recepção, a autora lembra que:

[...] tão importante quanto o ritual de assistir aos capítulos das novelas cotidianamente são a informação e os comentários que atingem a todos, mesmo àqueles que só de vez em quando ou raramente vêem a novela. As pessoas, independentemente de classe, sexo, idade ou região, acabam participando do território de circulação dos sentidos das novelas, formado por inúmeros circuitos nos quais são reelaborados e ressemantizados (LOPES, 2003, p. 30).

5 MEMÓRIA DISCURSIVA

As práticas culturais possibilitam que cada sujeito conheça os significados dos signos – postos em circulação pela mídia –, os quais já apareceram no cotidiano cultural. Isso porque tudo o que está sendo dito, seja na narrativa jornalística, seja na narrativa ficcional, só será entendido caso já tenha sido dito no universo do sujeito. Em outras palavras: tudo o que pode ser dito, em todas as situações de comunicação, aquilo que é “dizível”, ou seja, aquilo que é possível dizer tem como base o já dito. O que está sendo dito ressignifica o já dito, mas não pode desprender-se dele. Por sua vez, o que está sendo dito correntemente volta futuramente na constituição dos sentidos, como o já dito que vai garantir a continuidade da comunicação, a dinâmica permanente que resulta, sempre, em novos “dizíveis”, em novos ditos. É onde habita a historicidade e onde os domínios da narrativa da ficção ou da realidade garantem sua permanência e sua inteligibilidade.

Dito de outro modo: estamos falando da memória, a qual, quando pensada em relação ao discurso, é tratada como interdiscurso⁶ (ORLANDI, 2007). O interdiscurso, a memória discursiva, é o que sustenta

6 “É preciso não confundir o que é interdiscurso e o que é intertexto. O interdiscurso é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido. E isto é efeito do interdiscurso: é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular se apague na memória para que, passando para o ‘anonimato’, possa fazer sentido em ‘minhas’ palavras. No interdiscurso, diz Courtine (1984), fala uma voz sem nome” (ORLANDI, 2007, p. 34).

o entendimento do sentido dos signos, daquilo que estamos lendo, ouvindo ou vendo. Segundo Orlandi (2007, p. 31), a memória discursiva refere-se ao

[...] saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna, sob a forma de pré construído, o “já dito” que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada.

A autora completa: “todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). E é desse jogo que tiram seus sentidos” (ORLANDI, 2007, p. 33).

Quando a telenovela reaparece em outras plataformas, podemos também verificar as camadas de sentido presentes nos novos produtos. Ou seja: acompanhar o palimpsesto, verificar quais “pergamINHOS” foram apagados, quais foram mantidos nas transformações de linguagem, logo de sentidos, que caracteriza cada uma das plataformas – e acompanhá-las na sua apropriação pelas várias plataformas nas quais se desdobre essa matriz. Cada nova plataforma carrega as anteriores, modifica-as, mas delas não se desfaz. São realidades discursivas, portanto, que se constituem mutuamente, mas nas quais sempre há um efeito de diferenciação. É a ressignificação à qual já aludimos.

Podemos identificar claramente o interdiscurso: o que já está na memória social e que os sujeitos incorporam ao seu discurso. Justamente por fazer parte dessa memória, faz sentido socialmente. Os “sentidos já ditos por alguém, em algum lugar, em outros momentos, mesmo muito distantes, têm um efeito sobre o que” o sujeito diz (ORLANDI, 2007, p. 31).

Consideramos que toda a população brasileira (já que esse produto é transclassista) assiste à telenovela, ou, pelo menos, a acompanha. Na verdade, toda a sociedade, com maior, menor ou nenhuma escolaridade, desde homens e mulheres, até crianças, jovens e adultos residentes nas mais diferentes regiões do país discutem a temática social pautada pela telenovela. Até porque os meios de comunicação, em geral, acabam sendo pautados também pela telenovela, abrindo espaço para tal temática. Assim, seja pela própria televisão, em seu metadiscurso (as propagandas de uma emissora sobre suas telenovelas nos intervalos de outros programas e as referências às telenovelas em outros programas), seja pelas conversas em nosso percurso cotidiano, todos acabamos tendo ciência do que está acontecendo na telenovela.

A ficção televisiva em geral (telenovela, minissérie, seriado, caso especial, também chamado unitário), cujo gênero tem formato figurativo por excelência, consegue, por isso, com mais facilidade e de maneira muito mais ágil, expor conceitos e caminhar com êxito no sentido do diálogo com a população em geral. Por isso temos afirmado que os meios de comunicação educam, queiramos ou não.

Ao falar sobre as diferentes formas de assistir à televisão hoje em dia (via computador, telefone celular, televisor de alta definição etc.), constatamos que o consumo audiovisual contemporâneo é multifacetado. Diz-se que a experiência de assistir à televisão hoje em dia pode ser ritualizada (HDTV), individual (computador), móvel (laptop), portátil (celular, handhelds, PDAs) ou conectada (Wi-Fi, WiMAX). Cadaum desses modos poderá estar contando a mesma história, que será sempre outra, de acordo com cada uma dessas experiências, com cada uma dessas telas.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, M. **Não Lugares**: Introdução a lugares a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

BACCEGA, M. A. “Comunicação e tecnologia”: educação e mercado de trabalho. **Comunicação & Educação**, n. 2, p. 7-13, jan./abr. 1995.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas II**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BOOTH, W. C. **Retórica da ficção**. Lisboa: Arcadia, 1980.

CANDIDO, A. **A personagem de ficção**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

COMPARATO, D. **Roteiro**: arte e técnica de escrever para cinema e televisão. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

EAGLETON, T. **Marxismo e crítica literária**. Porto: Afrontamento, 1976.

FERNANDES, I. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JOST, F. **Seis lições sobre televisão**. São Paulo: Sulina, 2004.

KUNDERA, M. **A arte do romance (ensaio)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LEITE, C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

LEMOS, A. Cidade e mobilidade. Telefones celulares, funções pós-massivas e territórios informacionais. **Matrizes**, n. 1, p. 121-137, out. 2007.

LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira”: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, n. 26, p. 17-34, jan./abr. 2003.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

MACHEREY, P. **Para uma teoria da produção literária**. Lisboa: Estampa, 1971.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 7. ed. Campinas: Pontes, 2007.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

RINCÓN, O. **Narrativas mediáticas: o cómo se cuenta se la sociedad del entretenimento**. Barcelona: Gedisa, 2006.

THOMASSEAU, J. M. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TUFTE, T. Como as telenovelas servem para articular culturas híbridas no Brasil contemporâneo? **INTERCOM**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 132-144, jul./dez. 1995.

WHITE, R. Televisão como mito e ritual: Parte I. **Comunicação & Educação**, n. 1, p. 47-55, set./dez. 1994.

WHITE, R. Televisão como mito e ritual: Parte II. **Comunicação & Educação**, n. 2, p. 59-74, jan./abr. 1995.



- EIXO 1 -

Gêneros e formatos narrativos



PLURALIDADE DE VOZES E DISSONÂNCIA NA NARRATIVA DA SÉRIE *THE AFFAIR*

Mariana Castro Dias

1 INTRODUÇÃO

O presente capítulo foi realizado com base nos estudos da minha tese de doutorado, em que busquei estudar narrativas compostas por diferentes perspectivas. Um dos objetos analisados foi a série *The Affair* (2014-2019), dos criadores Sarah Treem e Hagai Levi, produzida para o canal norte-americano Showtime.

A série retrata visões da história de amor extraconjugal dos personagens Noah Solloway e Alison Bailey, e de seus respectivos cônjuges, Helen e Cole. A especificidade dessa série é apresentar episódios divididos em partes que revelam o ponto de vista de um personagem em específico. A narrativa é então fragmentada e contada conforme a ótica com que cada personagem reconstrói os acontecimentos, sejam estes referentes ao momento presente, sejam referentes ao passado. A ação da memória, a construção social da realidade de cada personagem, a ilusão biográfica, o estado psicológico, as alucinações, além do uso de entorpecentes e medicamentos, são elementos que também operam nessa equação de relatos subjetivos que se mostram muitas vezes divergentes.

Na primeira temporada (2014), os episódios são divididos em duas partes. Cada uma revela o ponto de vista ou de Noah ou de Alison. Em geral, o de Noah vem primeiro. Em alguns episódios, o mesmo intervalo de tempo é relatado nas diferentes perspectivas; já em outros, os relatos complementam-se como recortes temporais consecutivos. Na segunda temporada (2015), a divisão em duas partes mantém-se em praticamente todos os episódios, porém também temos acesso às visões dos cônjuges, Cole e Helen.

As duas primeiras temporadas encerram um arco narrativo que, além da divisão por ponto de vista, é composto pelo entrelaçamento de duas linhas temporais. Os protagonistas participam de uma investigação policial que os obriga a narrar acontecimentos que ocorreram dois ou três anos antes. Essa experiência faz com que a narrativa de um tempo passado irrompa no tempo presente. Sempre que alguém recorda um fato passado, a compreensão é traduzida do tempo passado para o instante no qual se recorda do fato (SARLO, 2007). Além das divergências ocasionadas por questões de ponto de vista, as narrativas dos personagens também sofrem as alterações e distorções próprias ao processo de rememoração. Na terceira e quarta temporada, ainda que as narrativas do tempo passado não sejam mais invocadas pela investigação, a série segue com a dinâmica de mistura de temporalidades, assim como com a divisão por perspectiva. Essas temporadas fazem a história avançar, mas seus arcos de tempo passado e presente encerram-se na própria temporada⁷.

Em toda a série temos duas linhas temporais principais, com a rara presença de alguns *flashbacks* adicionais. O recurso gráfico usado para demarcar a mudança de visão é uma cartela com o nome de um dos protagonistas, que está presente em todas as cenas desse bloco. Há raros momentos, em alguns episódios, que revelam um pequeno extrato de tempo presente/futuro sem apresentar essas cartelas. O único episódio nas quatro temporadas analisadas que foge à regra de dividir sua duração com esse tipo de cartela é o Episódio 9 da segunda temporada. Nele, em vez das cartelas por visão, são usadas cartelas com horários de um mesmo dia, em que se entrecortam cenas intercaladas protagonizadas por Alison, Helen, Noah e Cole. Alguns autores de *blogs* consideram que esse episódio ofereceu ao público uma visão mais objetiva da realidade, mas considero que ouve apenas uma quebra na estrutura, não na subjetividade. Não há embate entre relatos, pois todas as cenas possuem apenas um desses quatro personagens; ainda assim, há distorções claramente subjetivas no áudio e na imagem, tanto nos planos pontos de vista⁸ dos personagens quanto nos planos que revelam a cena.⁹

7 A quinta temporada encerrou a série em 2019, mas não foi analisada, pois até a data de conclusão da pesquisa não estava disponível no Brasil.

8 O plano ponto de vista é o plano que corresponde à visão de um personagem.

9 Exemplos de subjetividade claros aparecem na imagem alterada quando os personagens estão drogados, bêbados ou com a visão turva ocasionada pelo forte esforço de parir um filho. A distorção não se restringe ao plano ponto de vista do personagem, estando também presente no plano que revela a cena. O som também acompanha o estado do personagem, ficando distorcido quando o personagem que está drogado se assusta com o grito de sua filha ou extremamente baixo quando outro personagem não presta atenção no que lhe conta a namorada, apesar de visualmente aparentar ouvi-la,

A narração que ouvimos nas duas primeiras temporadas, apesar de às vezes parecer, não nos é direcionada. Ela faz parte do que os personagens falam para o detetive durante a investigação, tendo-se em conta que, muitas vezes, a própria imagem do *flashback* a contradiz. Quando o investigador pergunta a Noah o que ele primeiro vira em Alison, ele diz que o rosto dela, mas seu plano ponto de vista desmente-o: a imagem vai de baixo para cima, revelando, parte a parte, todo o corpo da mulher que se tornaria sua amante. Com isso, percebemos que a narração de Noah não é digna de confiança. Posteriormente, quando a cena se revela pelo ponto de vista de Alison, vemos uma imagem diferente da de Noah, colocando em xeque as representações visuais. Pelo embate entre as perspectivas de cada personagem e pela impossibilidade de eleger um ou outro como mais próximo do que poderia ser considerado a realidade, ambos se tornam narradores não confiáveis, pois não se tem nunca certeza do que ocorreu. Não é possível tomar nada como verdade, e o questionamento torna-se um hábito constante na “espectatorialidade” da série.

O relato de uma história de vida será sempre negociado no intercâmbio com outras pessoas. Quando não há a possibilidade de chegar a uma conclusão sobre o ocorrido, por conta da divergência entre relatos, configura-se o chamado efeito *Rashomon*. O nome é uma homenagem ao filme japonês de 1950 *Rashomon*, dirigido por Akira Kurosawa, que possui uma estrutura narrativa na qual não é possível obter a verdade sobre um acontecimento, devido ao conflito de informações presentes nos testemunhos, que oferecem relatos ou descrições substancialmente diferentes, mas igualmente plausíveis. Antropólogos como Karl G. Heider e psicólogos consideram a subjetividade da percepção e da memória como uma das possíveis chaves para que o efeito ocorra (MAYOS, 2010). Já a professora de Direito Orit Kamir diz que o padrão típico *Rashomon* são as diferentes versões factuais que aparecem quando se advoga de uma maneira que reflita antes o interesse próprio que a objetividade (KAMIR, 2000). Daí podemos concluir que o efeito *Rashomon* pode ser causado por pessoas que contem uma história diferente, por conta de sua própria construção de realidade ou mesmo porque, deliberadamente, mintam em proveito próprio. Já o autor Anderson considera que o efeito *Rashomon* não é só sobre uma diferença de perspectiva, mas que ocorre principalmente quando essas incongruências nos relatos emergem de uma combinação da falta de evidência para afirmar ou desqualificar uma versão da verdade, somada à pressão social de se chegar a uma conclusão sobre o que de fato ocorreu (ANDERSON, 2016).

voltando ao normal só no ponto que lhe interessa.

A verdade de um testemunho só será relativizada quando for ouvido um outro que mostre incongruência em relação ao primeiro. Isso ocorre em *The Affair* quando temos um mesmo acontecimento sendo contado de forma diferente por cada personagem. Porém, enquanto no filme *Rashomon* há um nítido intuito de corrosão da verdade por parte dos narradores, já que a divergência é moldada pelo interesse próprio, em *The Affair* o foco está na subjetividade. O que vemos na tela é a reconstrução dos fatos pela ótica de cada personagem. Tanto no que se refere ao tempo presente quanto ao passado. Em geral, essa perspectiva é relativizada pela visão de outro personagem, produzindo uma dissonância que se mantém indissolúvel e se torna parte da mecânica narrativa da série. Essa dissonância persistente denota a realidade como construída por nosso imaginário, por nossa perspectiva, e não como um valor concreto. A série passa-nos a mensagem de que a mudança de um referencial é capaz de alterar toda a equação, ou seja, que as histórias mudam dependendo de quem as conta.

Podemos dizer que a série *The Affair* é uma série polifônica, pois retrata uma mesma história por meio de diferentes testemunhos, ou seja, de uma pluralidade de vozes no interior de um mesmo texto. O texto polissêmico é aberto, por apresentar vários caminhos. Bakhtin (2003) considera a polifonia como um marco na concepção moderna de romance; o que passa a interessar é o ponto de vista do personagem sobre o seu contexto e sobre si mesmo. A narrativa multiperspectiva valoriza os personagens, uma vez que está ancorada em sua construção social da realidade. O ponto de vista significa e contextualiza a história.

2 A AÇÃO DA MEMÓRIA E A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA REALIDADE

Em *The Affair*, a representação de um acontecimento acompanha sempre a subjetividade do personagem e a forma com que ele reconstrói sua trajetória biográfica.

Segundo o filósofo Paul Ricoeur, a vida é um tecido de histórias contadas, por meio das quais construímos nossa identidade e entendemos o mundo ao redor (RICOEUR, 1994). Quando narramos imprimimos sentido, mas, muitas vezes, para juntar acontecimentos em uma cadeia causal, acabamos por distorcer levemente os fatos. Detalhes são lembrados, outros omitidos, e outros, até mesmo, esquecidos.

É preciso lembrar que a investigação policial faz lembrar eventos que ocorreram dois ou três anos antes do tempo do relato, a começar pelo dia em que Noah e Alison se conhecem. Ele havia saído

em férias com a família para a casa de praia dos sogros em Montauk. Na entrada da cidade, pararam na lanchonete *Lobster Roll*, sendo atendidos por Alison, que trabalhava lá como garçonete.

A memória é seletiva, nem tudo fica gravado. A memória sofre flutuações em função do momento em que é articulada, e as preocupações do momento podem afetar sua estruturação. O que a memória grava, recalca, exclui ou relembra é resultado de um trabalho de organização (POLLAK, 1992). A memória tenta sempre buscar a coerência e, assim, na tentativa de encadear os fatos em uma ordem cronológica, também pode causar distorções. A narração é sempre uma lembrança, uma rememoração pessoal do passado traduzida em linguagem (HALBWACHS, 2016).

Segundo o pesquisador Michael Pollak (1992), a memória tem três vetores: acontecimentos, pessoas e lugares. Podemos ver que as representações das lembranças, na série, operaram com distorções em todos esses três vetores. Cenas foram lembradas com acontecimentos em ordens distintas, em lugares diferentes e com a presença de diferentes pessoas. Essas mudanças não interferem tanto no sentido da narrativa de cada um, mas refletem a dinâmica de rememoração.

Elementos visuais contribuem para ressaltar as diferentes visões. Alison é representada com os cabelos soltos, em roupas muito mais curtas e sensuais na visão de Noah do que em sua própria visão. Helen também é vista por ambos de maneira diferente. Noah usa em sua versão uma *T-shirt* verde com uma camisa social xadrez acinzentada por cima; e, na de Alison, só uma elegante camisa social quadriculada verde.

Figura 1 – Alison na visão de Noah e em sua própria visão

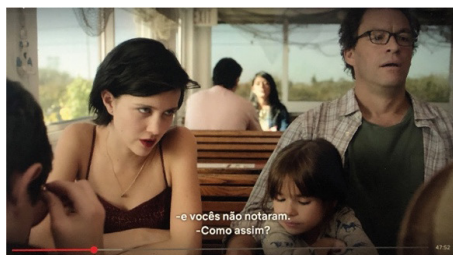


Alison por Noah

Alison por Alison

Fonte: Reprodução da série (2014).

Figura 2 – Noah visto por ele mesmo e por Alison



Noah por Noah



Noah por Alison

Fonte: Reprodução da série (2014).

Figura 3 – Helen vista por Noah e por Alison



Helen por Noah



Helen por Alison

Fonte: Reprodução da série (2014).

Em geral, a mudança de roupas entre os relatos é muito frequente e mantém-se constante em todas as temporadas vistas.

Na cena na lanchonete, a filha caçula de Noah engasga-se com uma bola. Neste momento, conturbado e rápido, a visão do pai da criança é a de que é ele quem resolve a situação e consegue que a bola desentale. Na visão de Alison, é ela quem salva a criança com um tapa nas costas após tentar orientar Noah, em vão, com seus conhecimentos, por ter sido enfermeira. Ou seja, ambos recordavam ter salvado a criança, o que faz parecer que um dos dois está mentindo, mas, entendendo a narrativa como passível de ter sido reconfigurada pela memória e pelo estado emocional dos personagens, podemos entender que essa é a legítima forma com que cada um se lembra do fato.

Santo Agostinho, cujo pensamento é retomado por Derrida (1996), considera que o primordial para algo ser caracterizado como mentira

é a intenção. Se alguém conta algo falso acreditando ser verdadeiro, não é uma mentira, mas sim um erro. Se alguém conta algo que crê ser mentira, mas que, mesmo por uma casualidade do destino, é verdade, a pessoa não deixa de estar mentindo. A mentira é um ato intencional, deliberado, relacionado ao desejo ou vontade de enganar. Logo, se um personagem não tem a intenção de enganar, não podemos dizer que ele está mentindo. Da mesma forma, verdade também não é o mesmo que realidade; tem a ver com o valor de um enunciado estar em conformidade com aquilo que pensamos (DERRIDA, 1996). Ou seja, a verdade é uma interpretação do que pensamos ser a realidade; logo, cada ponto de vista carrega a sua verdade, não sendo esta uma realidade objetiva.

Para Berger e Luckmann (2004), a realidade é um fenômeno que vai além da vontade do ser; no entanto, ela é construída e relativa, o que significa que o que é “real” para uma pessoa pode não ser “real” para outra. A realidade é relativa porque o conhecimento que se tem da realidade é sempre conhecimento baseado em uma certa posição sócio-histórica (SCHELER, 1960 *apud* BERGER; LUCHMANN, 2004) Para Weber (1922) e Durkheim (1895), citados por Berger e Luckmann (2004), as sociedades possuem uma “fatorialidade” objetiva, mas suas atividades exprimem um significado subjetivo; consideram que a vida cotidiana se apresenta “como uma realidade interpretada pelos homens e, de modo subjetivo, dotada de sentido para eles, na medida em que forma um mundo coerente” (BERGER; LUCHMANN, 2004, p. 31). A visão de realidade, então, poderia ser tida como um sinônimo para ponto de vista, que também é demarcado pelo lugar do observador.

O relato tenta imprimir uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva. A pessoa seleciona, em função de sua intenção, quais são os acontecimentos significativos a serem contados e estabelece entre eles as conexões para lhes dar coerência. Uma história de vida é um relato coerente, baseado em uma ilusão retórica. Para Bourdieu, essa lógica constitui a nossa ilusão biográfica. Valendo-nos de um nome que nos é dado, o qual conecta todas as versões de nós mesmos em uma unidade, temos a ilusão de possuir uma história de vida. Essa história de vida conduz à noção de trajetória como uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (BOURDIEU, 1996). Se uma pessoa atuar de uma forma levemente diferente da que é de seu costume, isso não chegará a afetar sua noção de identidade. Mas, se a atuação dessa pessoa se distanciar muito do que se espera dela, isso abalará sua construção de identidade (LINDE, 1993). Bourdieu (1996, p. 186) considera que o mundo social “tende a identificar a normalidade com a identidade, entendida como a constância em si mesmo”.

Noah foi fiel à esposa por 20 anos. Sua identidade era a de uma pessoa fiel que se esforçava para ser um bom marido e pai. Até aceitava passar as férias na casa do sogro, que o tratava mal, para agradar a esposa. Acreditando ser um bom pai, seu relato de ter salvado a filha parece coerente para ele. Há um movimento natural de tentar justificar atitudes e construir uma imagem melhor de si no ato do relato. Mas o fato de ter traído a mãe de seus filhos interfere fortemente em sua autopercepção. Relata ao investigador que antes sua vida era perfeita. Contudo, o que se projeta na imagem de seu discurso são vários problemas familiares e de autoestima, até mesmo que sua mulher não achava que ele fosse capaz de ser bem-sucedido como um escritor de romances, seu sonho. Após o sucesso de seu livro, passa a avaliar sua identidade e até tenta justificar novos casos extraconjugais, ou deixar a nova mulher (a própria Alison) com a filha recém-nascida, como um ato de ambição. Em cenas com sua psicóloga, veem-se claramente os movimentos que o personagem faz para tentar renegociar a sua identidade.

Segundo Ricoeur, na formulação de uma narrativa de identidade, o si olha para suas ações curtas, ao mesmo tempo que para as conexões de uma vida inteira. A identidade está sempre sujeita ao diálogo entre sedimentação e inovação (RICOEUR, 1991). Ao mesmo tempo, também está sempre sendo negociada e transformada em função dos outros (POLLAK, 1992; LINDE, 1993).

Alison é a personagem que mais sofre com a questão identitária, tanto por conta de sua baixa autoestima, nunca recuperada após a morte de seu filho, quanto pela forma como foi caracterizada como uma amante sensual no livro de Noah, com os consequentes julgamentos de seus leitores. Contrapondo as imagens da Figura 1, é possível notar claramente como a sua visão de si difere de como Noah a enxerga.

Além da construção social da realidade, da identidade e da memória, a partir da terceira temporada outro elemento se torna fortemente presente na construção narrativa: as alucinações.

3 ALUCINAÇÕES

Uma alucinação é a percepção de que algo que não existe é real. Pela estrutura narrativa consolidada por *The Affair*, não é, em geral, possível avaliar quão próximo de uma realidade, tida como mais objetiva, estaria um relato. Durante as duas primeiras temporadas, já

existem momentos em que as narrativas de um mesmo evento são muito díspares, em especial, em momentos de forte emoção. Os sentimentos sempre moldaram os relatos. No entanto, na Temporada 3, há uma série de momentos em que se percebe que há, de fato, uma distorção da realidade.

O exemplo maior disso é a trama de Noah. O que o público vê é a realidade de Noah, porém nem o público nem o próprio personagem sabem que ela está moldada por alucinações. A princípio, acreditamos que ele está sendo perseguido, fora da prisão, pelo policial John Gunther, que esteve muito presente em sua vida carcerária, apresentada em seus *flashbacks*. O protagonista quase morre no primeiro episódio, por conta de uma facada no pescoço, que acredita ter sido inferida por Gunther. Posteriormente, somos levados a ter dúvidas sobre isso. O ponto de virada para que Noah entenda que está tendo alucinações se dá quando, no tempo presente, já fora da prisão, ele vai atrás do policial e percebe que lhe faltam as marcas corporais de seus últimos confrontos. Isso confirma que o policial diz a verdade, quando argumenta que não o vê desde a prisão e nega a realidade que Noah pensava ter vivenciado. Depois disso, o que ocorreu, tanto no tempo presente quanto nos *flashbacks*, passa a ser visto numa dimensão de insanidade, e não mais apenas como passível de ter sido distorcido por uma questão de percepção.

Nessa temporada, muitas vezes temos seu plano ponto de vista com momentos de imagem turva ou distorcida. Podemos justificar essas alterações de sua percepção pelo trauma de ter estado na prisão e, principalmente, pelo seu uso exagerado de relaxantes musculares. Porém não temos como saber se, entre tudo o que havia sido narrado, algum evento teria sido real. Até então, a ambiguidade que a série apresentava se dava no embate entre os relatos, mas, nesse caso, a ambiguidade apresenta-se em sua própria perspectiva.

4 O IMPACTO DO PSICOLÓGICO NA PERSPECTIVA

Nas Temporadas 3 e 4, mais que a memória, o principal componente que altera os enquadramentos narrativos é o psicológico, que reflete os sentimentos e o senso de realidade dos personagens.

Na Temporada 4, nos Episódios 8 e 9, vemos respectivamente as visões de Alison e Helen sobre uma conversa que tiveram em um bar.

Figura 4 – As visões de Alison e de Helen



Perspectiva de Alison

Perspectiva de Helen

Fonte: Reprodução da série (2016).

Olhando para a Figura 4, à primeira vista, já é possível notar um elemento que marca a diferença entre as cenas: a cor. Enquanto a cena na visão de Alison é azul e se apresenta mais tranquila, com elas tendo momentos em que chegam a rir com cumplicidade, na visão de Helen a cena é vermelha, mais pesada, envolve acusações e a necessidade de agir. A roupa de Helen é semelhante nas duas visões, enquanto a de Alison é muito distinta. Ambas veem a outra como mais confiante que elas próprias se veem — é curioso que é sempre a protagonista de seu relato que está sentada, então a outra chega e, no fim, sai de cena.

O conteúdo do que falam e a forma também divergem em cada versão. Por exemplo, na visão de Alison, ela pede desculpas por ter tido um caso com Noah, e Helen, segura de si, diz que a culpa não foi de Alison. Na visão de Helen, esta acusa Alison de ter roubado seu marido e de não saber assumir culpas. Não é possível saber o que aconteceu; talvez parte desses diálogos represente o que elas gostariam de ter falado uma para a outra. Entendendo o relato moldado por uma memória que é seletiva, há em cada visão momentos não relatados pela outra. Possivelmente o que cada uma detém da conversa foi o que mais lhe chamou a atenção. No caso de Alison,

a pergunta de Helen sobre como Alison via Noah; e, na perspectiva de Helen, o interesse de Alison pelas crianças. O que faz sentido, tanto pelo que conhecemos de Alison quanto pelo fato de termos visto, na perspectiva de Helen, esta fazendo a mesma pergunta para outras pessoas.

São típicas ambiguidades que fazem parte das cenas de *The Affair* que nos levam a pensar no que essas dissonâncias simbolicamente podem significar, mais do que no que cada personagem diz especificamente.

5 O PARADOXO COMO PARTE DO JOGO NARRATIVO

A quarta temporada chega ao clímax com a morte de Alison. Sabemos de antemão que Alison está morta, mas não o que aconteceu, o que desloca o foco do “que” vai acontecer para o “como” aconteceu. O Episódio 9, penúltimo da temporada, apresenta o ocorrido de uma maneira surpreendente: o público espera, como de costume, ver a visão de Alison para saber como ela morreu; o episódio começa com a cartela que confirma que estamos vendo a sua visão; quando sua visão acaba, aparece uma nova cartela também demarcando sua visão, mas revelando uma história completamente distinta.

Em ambas as versões, Ben, o homem com quem ela estava saindo, até descobrir ser casado, vai até a casa de Alison. Na primeira, apesar de ele lhe dizer que vai deixar a esposa por ela, Alison posiciona-se que não quer isso, mas, ao longo da conversa, acabam ficando juntos, e a cena termina com ela pensando em algo que faz seu rosto mudar de figura, possivelmente um suicídio. Na segunda versão, Ben chega à casa dela em um estado de espírito completamente diferente do que vimos na cena anterior. Depois de Alison se impor deixando claro que não quer ficar com ele e ameaçar contar tudo para sua mulher, Ben imprensa-a contra a parede, quebra seu pescoço e arrasta seu corpo para o mar.

Essa última versão possui uma narração de Alison em *voice-over*, em que ela diz que esteve sofrendo toda a sua vida e que, possivelmente, foi por isso que as pessoas a achavam fraca e a tratavam como tratavam. Contraditoriamente ao fato de seu corpo estar sendo jogado ao mar, ela diz que está cansada disso e que quer viver uma vida diferente, ter uma história diferente. Será que a morte lhe permitiria renascer de outra forma? A série parece deixar essa possibilidade em suspenso, mas concretiza que, nesta vida, ela não terá mais a oportunidade de se reinventar. Alison parecia estar decidida a ter mais agência em sua vida após uma conversa com Helen, que a criticou por se fazer de vítima e não assumir a responsabilidade por seus atos.

Ambas as versões são plausíveis. Alison até havia, dias antes, transferido seu dinheiro para uma conta no nome da filha. A princípio, poderíamos considerar que são apresentados dois níveis narrativos, em que nenhuma versão teria mais peso que a outra. No entanto, a forma como o filme é montado pode criar uma leitura que influencie a visão dos relatos.

Bordwell, ao comentar sobre o filme *Corra Lola Corra*, considera que o último fragmento sempre tem um *status* privilegiado de real: as partes de uma história não são iguais, e a última apresentada ou completada é a menos hipotética (BORDWELL, 2002 *apud* WILLEMSEN, 2018). Essa é uma possível chave de leitura, mas não é conclusiva. O fato de como a morte se deu ser mantido em suspenso faz com que pessoas continuem tentando resolver essa ambiguidade, a fim de construir um sentido sobre o que aconteceu. Quando o final se mantém ambíguo, deixa espaço para o público decidir o que ocorreu.

O pesquisador Willemsen acredita que a imersão narrativa nas condições certas e o prolongamento da dissonância podem se tornar uma fonte de fascinação, e não de frustração. Considera que a cognição dissonante pode ser um gatilho para que a audiência continue investindo energia mental na redução de suas incongruências, em vão ou não, fazendo com que o público teste seus diferentes enquadramentos e suas diferentes soluções interpretativas, servindo-se das possibilidades deixadas pela narrativa. A insolubilidade pode prolongar seus efeitos por um longo período, mesmo após a experiência de assistir (WILLEMSEN, 2018).

O fim de Alison pode ser relacionado de maneira metalinguística com uma cena do primeiro episódio da segunda temporada, em que Noah vai falar com seu editor. Ele precisa entregar a versão final do livro, que contém o caso extraconjugal do protagonista com Lana, que todos acreditam representar Alison. O editor quer convencê-lo de manter o final original, que era atropelar Lana na estrada, acreditando ser mais forte; enquanto Noah quer convencê-lo de que é menos clichê terminar com uma conversa entre os dois, em um jantar, do que apelar para uma morte trágica. O editor considera que a morte pode ser um fim não clichê, quando é surpreendente, mas inevitável em retrospecto. A morte de Alison enquadrar-se-ia nesse quesito. Em toda a série, a morte sempre esteve presente em sua vida, desde a perda de seu filho, Gabriel. A morte tornou-se um elemento de sua própria identidade. Como na primeira temporada, quando Alison pergunta para Noah o que ele vê nela, ela imagina que ele responda “morte” e diz ao investigador que não sabia se viveria até os 35.

A água também sempre foi um símbolo presente, não só na aber-

tura da série: a série começa com Noah na piscina; há várias cenas diante do mar, incluindo quando se reencontram, quando o caso se inicia, quando Alison se corta em autopenitência, com seus pesadelos e afogamento quando criança, com a morte do filho e seu próprio fim. Surpreendente, mas inevitável em retrospecto. Um fim que, em seu teor e sua forma, mantém o que foi construído ao longo da série.

A forma tem sua ambiguidade mantida. Ainda que a estrutura da série faça com que o público acabe por naturalizar a ambiguidade por conta do eterno embate entre as diferentes apresentações da história, sua manutenção, no fim de uma de suas protagonistas, desperta no público o desejo de resolvê-la. Os fãs acordam de um momento em que já veem a ambiguidade como uma opção estética e sem necessidade de problematização, para outro distinto: em que têm dificuldade de conter seu estímulo natural de construir sentido. *The Affair* encerra a temporada convidando o público a refletir e atuar criativamente.

6 CONCLUSÃO

A construção da narrativa da série *The Affair* acontece no entrelaçamento dos relatos de cada personagem, sem que se feche, considerando essas linhas discursivas, nenhum sentido objetivo, sendo mantidos, sem juízo de valores, os pontos de vista diferentes para uma mesma história.

É por uma pluralidade de relatos que vamos conhecendo mais sobre a história que está sendo contada. Essa colcha de retalhos permite-nos criar um quadro dos acontecimentos, mas tendo em mente que as perspectivas são sempre subjetivas e que as ambiguidades serão mantidas, pois não há mecanismos que façam sobrepor a narrativa de um personagem à narrativa do outro. Todos os relatos são igualmente plausíveis, revelando, acima de tudo, mais sobre a subjetividade dos personagens envolvidos na história. O mais importante passa a ser não o que ocorre na história, mas como o que ocorre na história afeta e é ressignificado por cada personagem.

The Affair é um convite para que a audiência mantenha uma flexibilidade em sua interpretação e estimule suas competências críticas.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, R. The Rashomon effect and Communication. **Canadian Journal of Communication**, Burnaby, v. 41, p. 249-269, 2016.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade**: um livro sobre a sociologia do conhecimento. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 183-191.

DERRIDA, J. História da mentira: prolegômenos. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 10, n. 27, p. 7-39, 1996.

DIAS, M. C. **Perspectivas múltiplas**: Diferentes pontos de vista na ficção seriada. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2016.

KAMIR, O. Judgment by film: social-legal functions of Rashomon. **12 Yale J. L. & Human**, v. 12, n. 1, p. 39-88, 2000.

LINDE, C. **Life stories**: the creation of coherence. New York: Oxford University Press, 1993.

MAYOS, G. El “efecto Rachomon”: análisis filosófico para el centenario de Akira Kurosawa. **Convivium**, n. 23, p. 209-233, 2010.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-210, 1992.

RICOEUR, P. **O si-mesmo como um outro**. Campinas: Papyrus, 1991.

RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa**: Tomo I. Campinas: Papyrus, 1994.

SARLO, B. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WILLEMSSEN, S. P. M. **The Cognitive and Hermeneutic Dynamics of Complex Film Narratives**. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Groningen, Groningen, 2018.

A ÚLTIMA SUPERSÉRIE BRASILEIRA? “ONDE NASCEM OS FORTES” E A TENTATIVA DE UM NOVO FORMATO TELEVISIVO

João Pedro Ramalho Martins
Anne Jacqueline Julião da Penha

1 INTRODUÇÃO

Onde Nascem os Fortes é uma obra de ficção seriada televisiva produzida e exibida pela Rede Globo na TV aberta, de 23 de abril a 16 de julho de 2018, e que teve sua estreia antecipada em uma semana no serviço de *streaming* Globoplay. Essa foi mais uma produção exibida na faixa das 23h, a segunda intitulada como supersérie. O suposto novo formato televisivo surgiu como uma tendência no mercado internacional, situado entre as telenovelas e as séries, pois, pretende abarcar características narrativas de ambos os formatos, sem ser considerado, no entanto, uma novela tradicional nem uma série de ficção televisiva.

No Brasil, a denominação de supersérie para as produções das 23h só foi adotada pela TV Globo em 2017, após a produção de seis obras nomeadas como telenovelas. A adoção dessa nomenclatura gerou dúvidas no público e na crítica e motivou pesquisas sobre a adequação da primeira obra sob essa alcunha, *Os Dias Eram Assim*, às características do formato (LIMA; NÉIA, 2018).

Esses questionamentos da crítica e do público também perduraram em 2018, com a exibição de *Onde Nascem os Fortes*, obra escrita por George Moura e Sergio Goldenberg e que teve direção artística de José Luiz Villamarim. O objetivo deste estudo, então, consistiu em analisar se o produto em questão se adéqua ou não à nomenclatura “supersérie”. Para isso, foi preciso entender primeiro como são constituídos os gêneros e formatos na televisão, o que inclui a discussão sobre a validade da supersérie como uma categoria própria,

especialmente, no contexto brasileiro. É importante ressaltar que o foco da pesquisa foi, principalmente, estudar a obra da TV Globo à luz das propostas desse possível novo formato, sem a intenção de atribuir à produção o pertencimento a outros modelos, como telenovelas ou minisséries.

De caráter qualitativo, este estudo adotou a pesquisa bibliográfica (GIL, 2002) como ponto de partida. O objetivo foi compreender as proposições de autores como Jesús Martín-Barbero (1997), Jason Mittell (2004) e François Jost (2007) sobre os gêneros e formatos e as promessas neles contidas. Tais pesquisadores abordam essas categorias enquanto construções culturais, estabelecidas através da interação entre diferentes instâncias, desde a indústria até os produtores e consumidores. A análise, então, voltou-se para aspectos presentes nessas três esferas, com destaque para as características da produção, em seus principais aspectos narrativos. Além disso, observaram-se indícios da esfera industrial, como as promessas contidas na ação institucional de nomear *Onde Nascem os Fortes* como supersérie, sua inserção na programação e no Globoplay e possíveis estratégias transmidiáticas. Por fim, dos vestígios que apontam para a recepção, buscaram-se as avaliações dos críticos e as tendências de consumo do público para compreender quais práticas de audiência foram empreendidas.

2 GÊNEROS E FORMATOS TELEVISIVOS

A partir de profundas mudanças econômicas, tecnológicas, políticas e sociais entre o final do século XX e o novo milênio, a estrutura da produção e do consumo passou por transformações no modelo de exploração dos serviços televisivos. Othon Jambeiro (2001) assinala que a nova base tecnológica atingiu os meios de comunicação de massa, no que tange à capacidade de penetração, criando mídias, desmassificando e promovendo a diversificação e sedimentação de todo o conjunto de público, de produção intelectual e de bens culturais na sociedade.

A partir do final do século XX, então, o sistema comercial predomina com o modelo baseado na gestão capitalista, de modo a obedecer às leis do mercado, favorecendo a busca de estratégias de gosto e de fidelização. Assim, estimulando as preferências das audiências, a fragmentação do público e a segmentação de produtos simbólicos (JAMBEIRO, 2001). Nesse sentido, tais mudanças na produção e no consumo permitem surgir novas formas, meios e conteúdos, de modo a contribuir com o advento de modelos produtivos e de narrativas diversas.

As reflexões pioneiras de Raymond Williams, em sua obra *Television*, de 1974, debatem justamente as possibilidades de uso das mídias. Williams mostra, em seus estudos, que a sociedade, a tecnologia e a cultura estão interligadas. Com isso, o que o autor chama de formas televisivas é uma “combinação e desenvolvimento de formas anteriores”¹⁰ (WILLIAMS, 2003, p. 39, tradução nossa). Assim, estabelece a noção de fluxo, de modo a compreender o conteúdo da televisão como tendo um caráter híbrido e mutável. Nesse contexto, surgem formas mistas, que articulam características de matrizes associadas a diferentes gêneros e formatos.

Para entender tais categorias — gênero e formato — é importante recorrer às reflexões de Martín-Barbero (1997) em seus estudos sobre a televisão. A princípio, esse autor reflete sobre o cruzamento de tempo e de gêneros. Assim, o tempo fala a língua do sistema produtivo, o tempo do trabalho, referindo-se também ao estudo sobre a reprodutibilidade técnica de Walter Benjamin. Trata-se da reprodução de uma obra em escala industrial, de modo a atingir cada vez mais pessoas, perdendo a sua “aura” para a produção de itens culturais de massa. Ainda nesse sentido, os gêneros, como tempo seriado, representam o tempo do capital, que deságua na relação da televisão com a cultura.

Assim, é de suma importância compreender a relação entre as matrizes culturais e os formatos industriais, pois, ambos são articulados a partir da lógica de produção e de uso através dos grupos sociais. Os gêneros constituem estratégias de comunicação, situadas na intersecção entre essas diferentes disposições, presentes na sociedade e nas instâncias produtivas. Com isso, o autor infere, “a lógica do sistema produtivo e as lógicas de usos, medeiam os gêneros. São suas regras que configuram basicamente os formatos, e neste se ancora o reconhecimento cultural dos grupos” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 301). Portanto, para o pesquisador, a lógica de produção e consumo conforma as estratégias de comercialização, de maneira que estabelece as configurações e o esquema de um programa de acordo com as demandas da audiência.

É nesse ponto que, para Martín-Barbero (1997), situam-se os formatos televisivos, uma vez que estão relacionados ao sistema comercial de uma emissora, pois seguem a lógica da produção e do consumo. Segundo José Aronchi de Souza (2004), o formato identifica uma forma e um tipo de produção de um gênero, um modelo a ser seguido no momento de traduzir tais estratégias de comunicação em um padrão narrativo recriável e reconhecível. Assim, representa “o conjunto das ações integradas e reproduzíveis, manifestado por meio de uma inten-

10 Do original: “A combination and development of earlier forms”.

cionalidade, de um contorno plástico que chamamos de formato de um programa, que pode apresentar-se de maneira combinada, assumindo elementos de outros gêneros” (SOUZA, 2004, p. 44).

A fim de compreender como os gêneros e formatos se estabelecem em um dado meio, também é importante levar em conta as proposições de Mittell (2004). De forma semelhante a Martín-Barbero (1997), o autor compreende os gêneros televisivos como categorias culturais, funcionando em várias facetas da televisão, como a produção, a distribuição, a promoção, a exibição, a crítica e as práticas de recepção. Essa abordagem da mídia tem como objetivo olhar além das questões básicas de definições, entendendo o funcionamento dos gêneros dentro de sistemas culturais.

Nesse sentido, Mittell (2004, p. 13, tradução nossa) salienta que, para compreender a estruturação de um gênero em um contexto específico — e, por dedução, de um formato —, é necessário não se ater apenas aos seus aspectos textuais, mas também observar:

[...] o que as audiências e as indústrias dizem sobre os gêneros, que termos e definições circulam em torno de uma determinada instância genérica e como suposições culturais específicas estão ligadas a gêneros particulares¹¹.

Ou seja, é preciso adotar uma visão ampla, que abarque desde as características narrativas até as práticas de consumo — e como essas refletem competências culturais presentes em um dado contexto.

A relação entre as decisões e definições das indústrias e audiências também se reflete na discussão de Jost (2007) sobre a promessa nos gêneros televisivos. Segundo esse autor, os gêneros estão contidos na interface, entre produtores, telespectadores, difusores e mediadores, e carregam em sua caracterização uma promessa ao público. Ela pode estar contida nos nomes atribuídos — como nas categorias genéricas de drama e de comédia ou nos formatos de telenovela e de minissérie —, os quais articulam as crenças do público e os saberes dos analistas. Tal promessa também está presente nas ações das emissoras ao explicar as definições e categorizar seus programas, sendo externada através da comunicação institucional, em atividades como coletivas de imprensa, anúncios publicitários e nas vinhetas de abertura.

¹¹ Do original: “What audiences and industries say about genres, what terms and definitions circulate around any given generic instance, and how specific cultural assumptions are linked to particular genres”.

Jost (2007) ressalta, ainda, que o espectador não é passivo nessa relação, podendo confrontar a emissora, questionar suas decisões e comparar as definições prévias com o produto veiculado. Ademais, uma tendência recorrente é a de que esse consumidor assuma um papel mais ativo como produtor (KARHAWI, 2016), pois, além de usufruir dos bens de consumo, também influencia e medeia de alguma forma os novos processos comunicacionais, produtos e serviços no mercado.

3 OS FORMATOS FICCIONAIS: DAS TELENVELAS E MINISSÉRIES ÀS SUPERSÉRIES

A compreensão de gêneros e, especialmente, dos formatos oferece subsídios para identificar as características de um programa televisivo. Arlindo Machado (2000), por exemplo, categoriza as narrativas seriadas em três tipos, os quais podem ser compreendidos como formatos ficcionais. No primeiro tipo, identifica-se uma única narrativa ou várias que se entrecruzam, paralelas ou entrelaçadas, de modo a sucederem de forma linear ou não ao longo dos capítulos, a exemplo das telenovelas. No segundo tipo, tem-se uma história completa, que possui início, meio e fim, mantendo os personagens nos próximos capítulos, mas que não interfere nos episódios seguintes e não recebe interferência dos anteriores, como na *sitcom A Grande Família* (TV Globo, 2001-2014). No terceiro tipo de serialização, mantém-se apenas o “espírito geral” da história ou da temática no capítulo. Com isso, cada capítulo é diferente do outro, pois não são mantidos nos episódios que se sucedem os personagens, os cenários, os enredos, os atores e, por vezes, os roteiristas ou diretores. Um exemplo seria a série de televisão *A Comédia da Vida Privada* (TV Globo, 1995-1997).

A pesquisadora Renata Pallottini (2012), por sua vez, conceitua os tipos de ficção seriada na programação da televisão brasileira em três possibilidades: as telenovelas, as minisséries e os seriados. A princípio, para essa autora, as telenovelas brasileiras, que correspondem a um terço da programação na TV, podem ser compreendidas em um entrelaçamento de tramas, que entrecruzam histórias e caminhos nos seus enredos. Elas baseiam-se em diversos conflitos, ora provisórios, ora definitivos, que articulam grupos de personagens e lugares sob o julgamento do público e crítica. Podem ter a duração de 45 minutos e, em média, 160 capítulos, apresentando continuidade na narrativa, mesmo que, por vezes, contenham flashbacks no enredo.

Já as minisséries e os seriados seguem lógicas diferentes, segundo Pallottini (2012). As primeiras estruturam-se como telenovelas mais curtas, porém, com uma história fechada, que não pode ser

modificada durante sua exibição. Suas tramas são dispostas em uma continuidade absoluta, sendo necessário acompanhar a sequência dos capítulos – tradicionalmente, de 15 a 30 – para completar uma totalidade narrativa. A técnica de escrita é mais próxima do cinema, por sua densidade, com o enredo desenvolvido, majoritariamente, em torno de um único núcleo principal, em vez de focar em histórias múltiplas.

Enquanto isso, os seriados descritos por Pallottini (2012, p. 31) referem-se às produções, também conhecidas como séries, exibidas “em episódios independentes que têm, cada um em si, uma unidade relativa. A unidade total é inerente ao conjunto, ao seriado como um todo, mas difere, claro, da sequência obrigatória e indispensável da minissérie”. Essa definição aproxima-se de dois dos tipos narrativos mencionados por Machado (2000), mas não reflete, por exemplo, a complexidade percebida por Mittell (2012) em séries estadunidenses que mesclam a estrutura do formato em episódios com uma narrativa abrangente e contínua. Essas divergências de conceituação ilustram, assim, como os formatos não são categorias rígidas – e a experimentação na criação de um tipo híbrido, como as superséries, configura outra amostra disso.

A denominação “supersérie” surgiu nos Estados Unidos, no início da década de 2010, a partir de uma iniciativa da emissora Telemundo. Através de obras como *El Señor de los Cielos* e *Señora Acero*, anteriormente, associadas ao nicho das narconovelas, a emissora tinha o objetivo de alcançar um público jovem e com maior participação dos homens. Essa estratégia mostrou-se acertada, já que, naquele ano, as duas produções reconduziram a Telemundo à tabela das dez maiores audiências da televisão hispânica, algo que não acontecia desde 2011, e responderam pela maior proporção de espectadores entre 25 e 34 anos e do sexo masculino, quando comparadas com as telenovelas que preencheram o restante do top 10 (PIÑON; ÁNGELES FLORES; CORNEJO, 2015).

A própria decisão de produzir continuações para as obras – *El Señor de los Cielos* teve sete temporadas até 2019 – está relacionada a uma intenção mercadológica e de programação: o distanciamento do formato das telenovelas, associado ao público feminino, para uma aproximação com as séries. No âmbito do texto, a proposta é construir histórias densas, que privilegiam a ação e são contadas em menos capítulos. Assim, a supersérie nasce com características híbridas. A longa produção da Telemundo, por exemplo, une os aspectos já mencionados, mais comuns nas séries e minisséries, a elementos das telenovelas, como a duração longa dos capítulos, de

cerca de uma hora, a periodicidade na exibição, realizada de segunda a sexta, e o espaço da família como lugar de desenvolvimento narrativo (PIÑON; ÁNGELES FLORES, 2016). Essa articulação entre formas episódicas e seriadas de construir a narrativa remete às discussões de Mittell (2012) sobre a complexidade das produções televisivas em nosso século.

A aceitação do público hispânico nos Estados Unidos às obras da Telemundo contribuiu para que as superséries fossem mencionadas pela agência World Information Tracking, em 2015, como uma das tendências da televisão no mundo (STYCER, 2015). No Brasil, essa tendência já encontrava ecos desde *O Astro*, primeira novela das 23h da última década, exibida pela TV Globo, em 2011 (LOPES; GRECO, 2016). Seguindo esse caminho, com vista tanto à ampliação do público jovem, masculino e acostumado com as séries estrangeiras, como a um maior sucesso de vendas no mercado televisivo internacional, a emissora brasileira adotou a nomenclatura em 2017, com *Os Dias Eram Assim* (LOPES; GRECO, 2018).

Mas afinal, quais são as características das superséries? No *Anuário Obitel de 2016*, Maria Immacolata Vassallo de Lopes e Guillermo Orozco Gómez (2016, p. 93) descrevem essas produções como mais curtas, com “cenas exacerbadas de ação, narrativa mais forte, melhora na estética televisiva, mais realismo e menos melodrama”. Quanto à inserção na programação, por exemplo, elas ocorrem na faixa noturna – às 22h, nos Estados Unidos, e às 23h, no Brasil. As estratégias de distribuição transmídia também são comuns, embora variem em amplitude de acordo com a emissora, indo desde a pulverização de conteúdos originais sobre *El Señor de los Cielos* em diferentes plataformas de *streaming* e redes sociais à simples disponibilização, uma semana antes, do capítulo de estreia de *Os Dias Eram Assim* no Globoplay (LIMA; NÉIA, 2018).

A primeira obra anunciada pela Rede Globo como supersérie, no entanto, não conseguiu sair da promessa feita pela emissora e se firmar como exemplo de um novo formato. *Os Dias Eram Assim* foi entendida pelos críticos mais como uma telenovela do que como uma série. Zean Bravo (2017), por exemplo, afirmou que a obra é uma “boa novela”. Já Nilson Xavier (2017, n.p.), após relembrar outras experiências da Rede Globo com obras exibidas no horário, como as novelas das 23h e as minisséries de longa duração dos anos 2000, declarou que a produção exibida em 2017 “é novela – por mais que a inspiração ou a proposta estética esteja calcada numa narrativa de série americana”.

Em uma linha semelhante, Mariana Lima e Lucas Néia (2018) traçam uma trajetória desde *O Astro* até *Os Dias Eram Assim* e compreendem que a adoção do termo supersérie no Brasil não foi acompanhada por mudanças na produção, na exibição e na circulação das obras. Analisando-as à luz das propostas de Martín-Barbero (1997) sobre a estruturação dos gêneros, esses autores concluem que, até então, o suposto novo formato não soube trabalhar com as matrizes culturais brasileiras, “encontrando pouquíssima ressonância nas competências de recepção [...] e nenhum artifício de torque nas lógicas de produção. Opera, desta forma, por meio de fatores industriais – a Globo parece visar mais o mercado internacional do que o local” (LIMA; NÉIA, 2018, p. 73). Para os pesquisadores, a supersérie exibida em 2017 divergiu pouco das telenovelas, ao contrário do que prometia a emissora.

4 ONDE NASCEM OS FORTES, NARRATIVA E RECEPÇÃO

Nesse contexto, a Rede Globo lançou, em 2018, sua segunda experiência com a produção de superséries. *Onde Nascem os Fortes* foi exibida nas segundas, terças, quintas e sextas-feiras e acumulou 53 capítulos, cuja duração variou entre 23 e 49 minutos. Assim como ocorreu com *Os Dias Eram Assim*, o primeiro capítulo foi antecipado em uma semana no Globoplay (LOPES; LEMOS, 2019).

A obra de George Moura e Sergio Goldenberg contou uma história de vingança e busca por respostas. O enredo tem início com a chegada dos irmãos gêmeos, Maria (Alice Wegmann) e Nonato (Marco Pigossi), à cidade fictícia de Sertão, no interior nordestino, com o objetivo de realizarem trilhas de bicicleta. Logo no primeiro capítulo, o rapaz envolve-se em uma briga com Pedro (Alexandre Nero), dono de uma rica mineradora de bentonita, argila com propriedades industriais.

Quando Nonato desaparece, sua mãe, Cássia (Patrícia Pillar), retorna a Sertão, sua cidade natal, para procurar pelo filho, anos depois de ter partido para Recife escondendo o segredo de que não era mãe biológica das crianças. No local, ela e Maria acabam seguindo caminhos diferentes na busca pela personagem de Marco Pigossi. Enquanto a jovem abraça a violência contra Pedro, considerado o principal suspeito pelo desaparecimento do irmão, Cássia aproxima-se de Ramiro (Fábio Assunção), inimigo do empresário e juiz do município, com quem passa a investigar a personagem de Alexandre Nero.

A trama de vingança vivida por Maria intercala-se com uma história de romance. Logo antes do desaparecimento de Nonato, a ciclista inicia um caso amoroso com Hermano (Gabriel Leone), filho

adotivo de Pedro. A relação é abalada quando depois de matar um jagunço do empresário em um ato de autodefesa, ela foge de Sertão, e tornando-se ainda mais complicada após ambos se aproximarem de outras personagens. Cássia, por sua vez, também se vê inserida em uma espécie de triângulo amoroso entre Pedro e Ramiro. Embora nunca tenha tido um momento realmente romântico com o juiz, ela se envolve com o empresário no decorrer da trama. Ao contrário do casal formado por seus filhos adotivos, porém, os dois não terminam juntos no capítulo final.

O mistério principal começa a ser desenrolado por volta da metade da trama, quando Cássia encontra o corpo de seu filho enterrado em uma propriedade de Pedro. A verdade sobre seu assassinato, contudo, só é revelada no último capítulo. Em um misto de desespero e arrependimento, Ramirinho (Jesuíta Barbosa), filho de Ramiro e *performer* da *drag queen* Shakira do Sertão, conta que foi obrigado por seu pai a matar Nonato, depois que o irmão de Maria presenciou, sem querer, uma chacina cometida pelo juiz contra detentos que estavam na delegacia. Ao forçar Ramirinho a matar Nonato, Ramiro buscava provar uma suposta masculinidade do filho, isso, no mesmo dia em que encontrou uma maleta de maquiagem no quarto dele.

Analisando as lógicas de produção encontradas na construção da obra, percebeu-se como a condução da narrativa traz alguns elementos que a aproximam dos aspectos das séries e minisséries presentes na proposta das superséries, a exemplo das cenas de ação e de violência e da abordagem mais crua de temas como justiça e sexualidade, sem um posicionamento polarizado da discussão moral. O ritmo enxuto e os diálogos não didáticos também se destacam, conforme explica George Moura (2018, n.p.) em entrevista:

Fala-se pouco, mas o que se fala é muito relevante, porque às vezes, o excesso de palavras banaliza. Isso tem a ver com ‘vamos fazer uma supersérie, não vamos fazer uma novela. [...]’ O horário permite temas mais intensos, tramas um pouco mais complexas.

Já a estética segue uma linguagem mais cinematográfica, com as imagens em uma dimensão que lembra a tela de um cinema; não à toa, profissionais consagrados na sétima arte estão envolvidos, como o diretor de fotografia Walter Carvalho. Além disso, a estratégia folhetinesca de encerrar os capítulos com ganchos — momentos-chave deixados em suspenso até sua resolução no dia seguinte — não é aplicada em todos os capítulos. Por fim, diferente das telenovelas tradicionais e mais próximo do realizado nas minisséries, *Onde Nasce* os

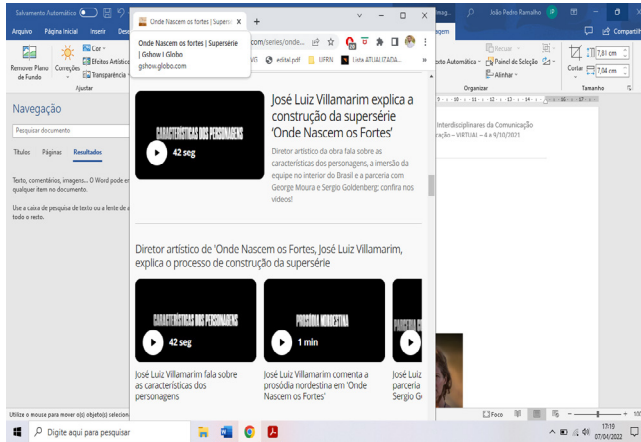
Fortes também não foi uma obra aberta, sendo exibida com todas as cenas já escritas (MOURA, 2018).

Por outro lado, as tramas de romance que perpassam a trajetória dos protagonistas remetem às matrizes culturais do folhetim presentes nas telenovelas, marcadas por histórias conturbadas de casais ou triângulos amorosos. As principais divergências do formato, contudo, ficam por conta tanto do destaque dado a essas relações — as quais não ocupam o primeiro plano do enredo —, como a resolução não tradicional dada para o casal de Cássia e Pedro. Outra característica das telenovelas brasileiras presente em *Onde Nascem os Fortes* é a periodicidade, com exibição quase diária dos capítulos — a obra só não era exibida nas quartas-feiras por causa da transmissão dos jogos de futebol.

A predominância das características textuais de séries, em comparação com as de telenovelas, ecoou nas competências de recepção de uma parte dos críticos de televisão, os quais consideraram que, enfim, a Rede Globo teria encontrado sua verdadeira supersérie (SANTANA, 2018). Mas houve também quem se referisse à obra apenas pelo termo “série” (MOURA, 2018), incluindo os responsáveis pelo Troféu Uol TV e Famosos de 2018, que lhe conferiram o prêmio na categoria “Melhor série ou minissérie” (TROFÉU..., 2018).

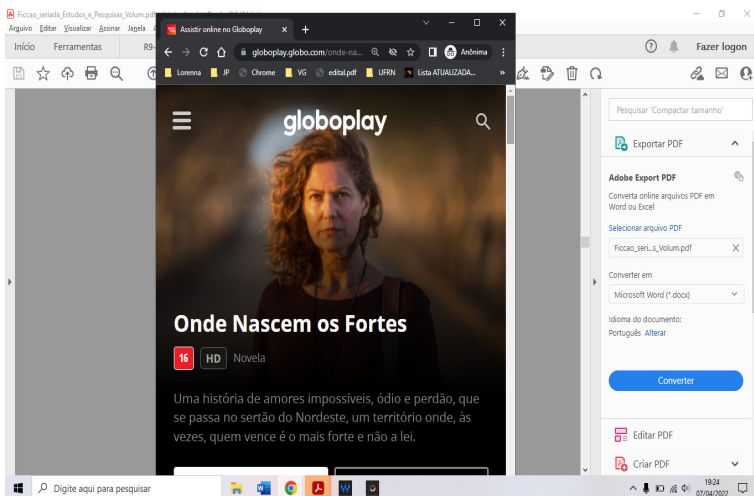
Já a observação das promessas contidas nos espaços institucionais da Rede Globo, bem como, de determinadas estratégias de distribuição, aponta para um fenômeno curioso. Embora tratada como uma supersérie na página oficial da obra (Figura 1), nas chamadas divulgadas durante a programação e nos materiais promocionais diversos, *Onde Nascem os Fortes* está inserida na seção das “Novelas” no Globoplay (Figura 2). O mesmo ocorre com *Os Dias Eram Assim*. Essa escolha foi justificada pela plataforma como decorrente das necessidades de seus consumidores, que associam essas produções ao formato das telenovelas devido à quantidade de capítulos ser maior que o das séries (LUCAS, 2019). Tal disposição no catálogo reflete ainda uma dificuldade que não está restrita às superséries: a falta de um padrão de nomenclatura para os produtos de ficção televisiva, conforme observado por Larissa Leda Rocha (2021) ao pesquisar a aglutinação de produções diversas em categorias rígidas, como “Séries” e “Novelas”, no acervo da Netflix, da HBO Go e das plataformas do Grupo Globo — Memória Globo, Globoplay, Gshow e o site da Rede Globo.

Figura 1 – Onde Nascem os Fortes como supersérie no GShow



Fonte: Printscreen feito pelos autores (2022).

Figura 2 – Onde Nascem os Fortes identificada como novela no Globoplay



Fonte: Printscreen feito pelos autores (2022).

As competências de recepção de um público acostumado com formatos tradicionais de ficção também incorreram em uma dificuldade de assimilar a supersérie como um novo modelo. Na época da exibição de *Onde Nascem os Fortes*, George Moura creditou a absorção da obra, como uma telenovela, pelos espectadores à exibição diária de seus capítulos (MOURA, 2018). De forma semelhante, Márcia Tondato *et al.* (2019), ao analisarem os comentários de usuários do Facebook em *fan pages* ligadas à produção, observaram um estranhamento em relação ao uso do termo “supersérie”, tanto por causa da duração como pelo ritmo da narrativa.

Quanto às práticas de consumo estabelecidas pelo público, vale mencionar que, embora não tenha figurado entre as dez maiores audiências de 2018, *Onde Nascem os Fortes* teve boa repercussão nas redes sociais, figurando nos *Trending Topics* no Twitter no último capítulo (LOPES; LEMOS, 2019). E em relação às estratégias transmidiáticas, destaca-se, além da antecipação do primeiro capítulo no Globoplay, a disponibilização de um clipe musical protagonizado pela personagem Shakira do Sertão na plataforma.

Cabe, por fim, ressaltar que, embora a obra dirigida por José Luiz Villamarim tenha sido um relativo sucesso de audiência e repercussão, a Rede Globo optou por cancelar a produção das superséries em 2019. De acordo com Cristina Padiglione (2019, n.p.), a justificativa estaria ligada ao mercado internacional, que teria resistência “a um enredo que não tem tamanho de novela nem de minissérie”. Essa explicação opõe-se à ideia das superséries como tendência mercadológica, mas corrobora com o observado por Tondato *et al.* (2019, p. 240), que entendem “a mudança da denominação telenovela das 23h para supersérie como uma estratégia de marketing baseada no *industry lore*, e não na reconfiguração do formato e consequente demanda de exportação do produto”. Esses autores compreendem, assim, que tal decisão teria sido baseada mais em um “senso comum” de executivos da indústria sobre o que os consumidores desejam do que em uma pesquisa real acerca do assunto.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender como gêneros e formatos televisivos se estabelecem em um determinado contexto é uma tarefa que exige a observação das instâncias de produção, de distribuição e de recepção, bem como, das intersecções dessas esferas com as matrizes culturais vigentes. No caso de *Onde Nascem os Fortes*, a análise de seus aspectos produtivos e de indícios referentes à sua distribuição e consumo per-

mitiu notar um cenário conflituoso. Em relação aos aspectos textuais, a obra parece ter cumprido com a proposta de mesclar características das novelas, das séries e das minisséries, como observado por alguns críticos. Apesar disso, muitos analistas de televisão preferiram referir-se à produção simplesmente como série, enquanto o público, conforme indicado pelo catálogo do Globoplay, estabeleceu uma prática de audiência mais próxima da que tinha com as telenovelas.

Já o uso das estratégias transmídia apresentou uma leve evolução em comparação com *Os Dias Eram Assim*, mas também demonstrou ser pouco suficiente para criar uma cultura de consumo transmidiático da obra. O engajamento do público nas redes sociais veio, majoritariamente, por iniciativa dos próprios espectadores, no Twitter e no Facebook.

Esses elementos indicam, então, que a despeito da promessa de um novo formato feita pela Rede Globo, de algumas decisões de programação – como a exibição em um horário tardio – e dos esforços criativos de autores, diretores e demais agentes produtivos, parece ter faltado à emissora lograr sucesso junto às práticas de consumo exercidas pelo público e pela crítica, os quais assimilaram a proposta de acordo com os formatos com que tinham mais proximidade. Ademais, não houve grande diferenciação na distribuição de seu conteúdo, restrito em sua quase totalidade à transmissão dos capítulos em sinal aberto e disponibilização posterior no Globoplay.

A dificuldade em extrapolar a instância textual e consolidar práticas próprias em todas as esferas da cultura televisiva denota não somente que *Onde Nascem os Fortes* aparentou falhas ao se firmar enquanto uma supersérie. É um demonstrativo, principalmente, de que a proposta de estabelecer as superséries como um novo formato ainda precisaria de mais tempo para vingar no Brasil. E, embora a justificativa disponível para a suspensão de novas produções semelhantes aponte para um desacerto com o mercado internacional, ela já é suficiente para indicar que essa equação, referente à construção e definição de gêneros e formatos na televisão, no caso das superséries, não chegou ainda a um equilíbrio entre suas variáveis.

REFERÊNCIAS

BRAVO, Z. De frente para a TV: A supersérie ‘Os dias eram assim’ é uma boa novela. **Extra**, Rio de Janeiro, 18 jun. 2017. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/telinha/de-frente-para-tv-superserie-os-dias-eram-assim-uma-boa-novela-21479014.html>. Acesso em: 10 jul. 2021.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

JAMBEIRO, O. **A TV no Brasil do Século XX**. Salvador: EDUFBA, 2001.

JOST, F. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulinas, 2007.

KARHAWI, I. Influenciadores digitais: o Eu como mercadoria. In: SAAD, E; SILVEIRA, S. C. (org.). **Tendências em Comunicação Digital**. São Paulo: ECA USP, 2016. p. 38-59.

LIMA, M. M.; NÉIA, L. M. Da telenovela à supersérie: novas prospecções quanto ao horário das 23h da Globo. In: CASTILHO, F.; LEMOS, L. P. (org.). **Ficção seriada: estudos e pesquisas**. Aluminio: Jogo de Palavras, 2018. p. 60-75.

LOPES, M. I. V.; GRECO, C. Brasil: a “TV transformada” na ficção televisiva brasileira. In: LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. (org.). **(Re) invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva: anuário Obitel 2016**. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 135-175.

LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. Síntese comparativa dos países Obitel em 2015. In: LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. (org.). **(Re) invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva: anuário Obitel 2016**. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 25-99.

LOPES, M. I. V.; GRECO, C. Brasil: dinâmicas da ficção televisiva na transição multicanal. In: LOPES, M. I. V.; GRECO, C. (org.). **Ficção televisiva Ibero-Americana em plataformas de vídeo on demand**. Porto Alegre: Sulina, 2018. p. 103-134.

LOPES, M. I. V.; LEMOS, L. P. Brasil: streaming, tudo junto e misturado. In: LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. (org.). **Modelos de distribuição da televisão por internet: atores, tecnologias, estratégias**. Porto Alegre: Sulina, 2019. p. 73-108.

LUCAS, N. No Globoplay, superséries da Globo são tratadas como novelas; saiba por quê. **NaTelinha**, São Paulo, 22 mar. 2019. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/televisao/2019/03/22/no-globoplay-superseries-da-globo-sao-tratadas-como-novelas-saiba-por-que-126363.php>. Acesso em: 10 jul. 2021.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MITTELL, J. **Genre and television**. From cop shows to cartoons in american culture. London: Routledge, 2004.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, São Paulo, ano 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.

MOURA, G. “Quem tem ritmo é escola de samba”: autor fala sobre a dramaturgia de *Onde Nascem os Fortes* [Entrevista concedida a] Cristina Padiglione. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 jul. 2018. Disponível em: <https://telepadi.folha.uol.com.br/quem-tem-ritmo-e-escola-de-samba-george-moura-autor-de-onde-nascem-fortes/>. Acesso em: 11 jul. 2021.

PADIGLIONE, C. Globo suspende novela das onze (ou supersérie) por resistência do mercado internacional. **F5**, São Paulo, 10 mar. 2019. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/cristina-padiglione/2019/03/globo-suspende-novela-das-onze-ou-super-serie.shtml>. Acesso em: 9 jul. 2021.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PIÑON, J.; ÁNGELES FLORES, M.; CORNEJO, T. Estados Unidos: a indústria de televisão hispânica em uma encruzilhada. In: LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. (org.) **Relações de gênero na ficção televisiva**: anuário Obitel 2015. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 309-340.

PIÑON, J.; ÁNGELES FLORES, M. Estados Unidos: a televisão hispânica entre a reinvenção e a tradição. In: LOPES, M. I. V.; OROZCO GÓMEZ, G. **(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva**: anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 327-361.

ROCHA, L. L. F. Que formato usar? Sobre a televisão hoje, dificuldades de definição de formatos narrativos e hibridizações nos modos de contar das minisséries brasileiras. In: LEMOS, L. P.; ROCHA, L. L. (org.). **Ficção seriada**: estudos e pesquisas. Aluminio: Jogo de Palavras; Vortantim: Provocare, 2021. v. 3. p. 80-93.

SANTANA, A. Onde Nascem os Fortes: agora sim, Globo tem uma “supersérie”. **Observatório da TV**, São Paulo, 24 abr. 2018. Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/critica-de-tv/onde-nascem-os-fortes-agora-sim-globo-tem-uma-superserie>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SOUZA, J. C. A. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

STYCER, M. Conheça cinco tendências da televisão no mundo. **Uol**, São Paulo, 26 jun. 2015. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycer/2015/06/26/conheca-cinco-tendencias-da-televisao-no-mundo/>. Acesso em: 8 jul. 2021.

TONDATO, M. P. et al. Novos formatos teleficcionais e a recepção da televisão de qualidade no Brasil: um olhar para a supersérie Onde Nascem os Fortes. In: LOPES, M. I. V. (org.). **A construção de mundos na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2019. p. 225-245.

TROFÉU Uol TV e Famosos: Críticos revelam os melhores da televisão em 2018. **Uol**, São Paulo, 12 dez. 2018. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2018/12/12/trofeu-uol-tv-e-famosos-criticos-revelam-os-melhores-da-televisao-em-2018.htm>. Acesso em: 13 jul. 2021.

XAVIER, N. Por que a Globo está anunciando “Os Dias Eram Assim” como uma SUPERSÉRIE? **Uol**, São Paulo, 17 abr. 2017. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/nilsonxavier/2017/04/17/por-que-a-globo-esta-anunciando-os-dias-eram-assim-como-uma-superserie/>. Acesso em: 8 jul. 2021.

WILLIAMS, R. **Television: technology and cultural form**. London; New York: Routledge, 2003.

O FEITIO DA INDÚSTRIA NO CONTAR DE HISTÓRIAS: SERIALIZAÇÃO E REPETIÇÃO

Larissa Leda F. Rocha

Arlindo Machado (2000, p. 87-88), em uma lúcida observação dos modos de organização das formas narrativas na televisão¹², diz-nos muito claramente: a serialização – e suas consequências, como o gancho –, além de oferecer uma classificação a essas formas narrativas e de ter sua origem explicada por âmbitos diversos, que vão da história ao modelo industrial, é explicada ainda por razões de “natureza intrínseca ao meio”. E vai muito além de ser apenas um “constrangimento de natureza econômica”. Para o autor (MACHADO, 2000, p. 83), a “serialidade” é a “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual”, uma apresentação que fatia a programação e que estrutura o enredo das histórias em capítulos ou episódios, cada um deles divididos em pedaços menores, os blocos, separados uns dos outros pelos *breaks*, os intervalos comerciais.

Há explicações – inicialmente três delas – que justificam que a televisão tenha adotado a serialização como a principal forma de estruturação dos produtos audiovisuais, serialização essa, aliás, sem a qual não seria possível a produção das narrativas ficcionais seriadas. Há, claro, uma justificativa de ordem econômica. A TV segue um modelo industrial e, assim, adota a produção em série como prerrogativa para o funcionamento de um sistema lucrativo. Além disso, a TV tem uma programação ininterrupta que, hoje, fica as 24 horas do dia no ar; para dar conta desse volume de conteúdo, é necessária a adaptação a um sistema veloz e lucrativo, ou seja, há um controle do tempo e uma divisão do trabalho, uma racionalização da produção, como

12 Nosso foco de atenção, neste trabalho, é a televisão *broadcast*, ainda que muitas das reflexões aqui desenvolvidas possam ser relacionadas à Televisão Distribuída pela Internet (GRAY; LOTZ, 2012).

em qualquer indústria. Uma segunda explicação repousa no percurso histórico das formas de contar histórias que eram entregues aos pedaços. O folhetim¹³, diz Martín-Barbero (2001) além de suas práticas e estruturas narrativas, é uma das matrizes culturais das narrativas ficcionais seriadas e ajuda-nos a explicar a escolha pelo fatiamento das narrativas. Mas é o cinema que nos oferece um modelo da serialização do audiovisual, especificamente.

Os primeiros anos do século XX marcam tanto o estabelecimento do mercado cinematográfico quanto um momento de profundas e aceleradas mudanças no negócio. O cinema de longa-metragem dá, nos Estados Unidos, seus primeiros passos a partir da segunda década desse século e essa forma de cinema constituiu, desde o princípio, uma tentativa de atrair uma classe social – a média –, e não um público de massa – os operários. O início da produção de um cinema de classe deixou claras as diferenças; as películas deveriam ser exibidas em confortáveis salões e arrastar a classe média ao cinema. Até esse momento, o cinema norte-americano era maciçamente dominado pela exibição de filmes curtos nos teatros “poeiras”, espaços populares instalados em armazéns adaptados. Naquela altura, os empresários deram-se conta de que “proporcionar entretenimento comercial barato era um serviço necessário e muito mais proveitoso do que vender roupas” (SKLAR, 1975, p. 56). É a partir de 1905 que começa o aparecimento desses cinemas adaptados e voltados ao divertimento das classes populares, que apareciam às centenas nos distritos operários das cidades norte-americanas, ainda que, desde a emergência de Hollywood, os cineastas se recusassem a “aceitar uma herança tão sem graça e tão pobre” (SKLAR, 1975, p. 85). Assim, tanto como negócio quanto como fenômeno social, “o cinema surgiu para a vida nos Estados Unidos quando estabeleceu contato com as necessidades e desejos da classe operária” (SKLAR, 1975, p. 26). O surgimento do longa-metragem viria com o objetivo de elitizar o cinema, o que aconteceu, mas dentro de determinadas condições:

A paixão que durante a primeira metade do século XX as massas urbanas sentiram pelo cinema teve a ver com o reconhecimento que nele se efetuava de uma matriz estética popular, aquela que *confunde* ator com personagem e representação com ação (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 34).

13 O autor refere-se à experiência de ficção seriada disponibilizada nos periódicos nos finais da Idade Moderna e que se firma como diversão massiva na França pós-Revolução (séc. XIX).

A verdade é que os poeiras mostraram força. Ou a experiência cinematográfica mostrou-se mais integradora de classe do que desejavam os “magnatas do cinema”, expressão, aliás, que começou a ser utilizada em 1915. Criados para ser um divertimento da classe média, os filmes de longa-metragem não deixaram para trás o público operário. Dois foram os caminhos. Um deles levou os operários – os menos precarizados, pelo menos – aos salões de cinema, o primeiro sendo construído em 1913, e o segundo, no ano seguinte. Por alguns centavos a mais, os operários podiam frequentar elegantes salões de cinema e assistir a uma peça cinematográfica melhor, mais longa e com mais conforto. Enquanto, na Europa, os cinemas já eram seguramente diversões da classe média, nos Estados Unidos, sua força e sua prosperidade contavam com o apoio operário: “Os exibidores não tardaram a descobrir que os membros da classe obreira apreciavam amenidades como qualquer outra pessoa: quanto maiores e mais pretensiosos fossem os cinemas, maior quantidade de espectadores atraíam” (SKLAR, 1975, p. 61).

Mas o apoio popular também se deu por um segundo caminho. Bem mais desconfortáveis, os poeiras não ofereciam condições para a exibição de longas-metragens. Numericamente superiores aos salões de cinema, atraíam um público constante e fiel. O capital é ambicioso, e, para não perder essa possibilidade comercial e a adoração de um público já minimamente acostumado ao consumo das películas, a solução foi fatiar os filmes de longa-metragem, a fim de que pudessem ser exibidos aos pedaços nos poeiras ou nos “*nickelodeons*”, que ofereciam as mesmas condições desconfortáveis aos espectadores: “Tratava-se, como nos seriados de televisão, de filmes concebidos em escala industrial, rodados simultaneamente com a exibição das partes anteriores e capazes de absorver as circunstâncias da produção” (MACHADO, 2000, p. 87).

Por fim, uma terceira explicação oferecida por Machado (2000) para a escolha da serialização como modo fundamental da estruturação narrativa na televisão diz respeito à natureza própria do meio, depois das explicações de ordem econômica e histórica. O desvio da atenção durante o consumo da TV, feito em ambientes iluminados, nos quais o telespectador é solicitado a todo instante, é um dado decisivo, ao pensarmos na TV como meio: “A atitude do espectador em relação ao enunciado televisual costuma ser dispersiva e distraída em grande parte das vezes” (MACHADO, 2000, p. 87). Ou seja, a TV é “permanentemente constrangida” a levar em consideração essas condições de recepção, que interferem na organização do fluxo televisual, de modo mais geral, e na estruturação das formas narrativas, de modo mais específico.

O olhar lançado à tela no cinema, linear, progressivo, com uma continuidade amarrada, aquele olhar que não pode ser desviado, é, em quase tudo, diverso do dirigido à TV, fragmentado, serializado, que exige repetições e atenções sendo seduzidas a todo momento. “A televisão logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos” (MACHADO, 2000, p. 87). Pallottini (2012, p. 57) também nos fala de um veículo que é feito para ser desfrutado junto com outras atividades, para ser interrompido e depois retomado: “Sua dimensão leva, inevitavelmente, à repetição e redundância”. Afinal, ver TV compete com diversas outras atividades rotineiras dentro das casas, nas salas de espera ou nos bares nos quais se conversa com os amigos enquanto o fluxo na tela é ininterrupto, e compete até com outras mídias, na prática conhecida como “segunda tela”, quando consumidores interagem com outras plataformas midiáticas, como as redes sociais digitais, enquanto veem TV. Seu consumo está longe de ser dedicado¹⁴.

É preciso, portanto, não apenas assumir o *break* como um constrangimento do sistema econômico, da necessidade de anunciantes para sustentar a produção televisiva, mas também reconhecer sua “função estrutural”. Diz Machado (2000, p. 88) que ele tem um “papel organizativo muito preciso”, um duplo papel, inclusive. De um lado, oferece um momento para que possamos respirar do fluxo de imagens e sons, absorvendo a dispersão, fluxo que Martín-Barbero e Réy (2001, p. 36) assumem ser um “*continuum* de imagens, que não faz distinção dos programas e constitui a *forma* da tela acesa”. Por outro lado, é com o *break* que os ganchos de tensão podem ser explorados ao máximo, despertando o interesse de quem vê, aumentando a carga dramática das narrativas e dando plena vazão à técnica que foi herdada do folhetim. Uma digressão pessoal: em minha infância, meu pai, ávido telespectador de telejornal, deixava as crianças brincarem, gritarem e gargalharem durante os intervalos, mas era necessário parar tudo quando o *break* terminava. Não coincidentemente, a ordem era “atenção, respirem, vai começar”, e todos tinham que prestar atenção ao Cid Moreira.

A repetição é parte central do debate acerca da pesada mão que o mercado pousa sobre a produção televisiva. Martín-Barb-

14 Reconhecemos que há novas poéticas dos modos de contar da TV contemporânea – que aqui vamos reduzir ao conceito proposto por Mittell (2015) de “complexidade narrativa” – e que esses modos de contar exigem, em muitos casos, uma atenção dedicada da assistência. No entanto, é possível afirmar que as demandas de dedicação da atenção são diferentes entre narrativas televisivas e cinematográficas.

ero (2001) nos adverte, de saída, que o tempo que constitui a nossa cotidianidade, ao contrário daquele medido e valorizado pelo capital, não é um tempo que “transcorre”, mas um feito de fragmentos, não de unidades contáveis, mas que se insere em uma rotina de começar, acabar e recomeçar; no que se afilia ao tempo da televisão, um tempo baseado na repetição e no fragmento: “E não seria ao se inserir no tempo do ritual e da rotina que a televisão inscreve a cotidianidade no mercado? O tempo com que organiza a programação contém a *forma da rentabilidade* e do *palimpsesto*, um emaranhado de gêneros” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 308).

O texto televisivo, do ponto de vista do gênero, está associado a uma “família” de textos que “se replicam e reenviam” uns aos outros ao longo do dia, no correr do fluxo televisivo. Do ponto de vista do tempo, os textos televisivos ocupam um espaço e remetem à sequência horária da grade na qual estão inseridos, seja ela uma grade horizontal (ao longo da semana), seja uma grade vertical (ao longo do dia). O tempo da serialização, portanto, fala o idioma do sistema produtivo, do mercado, do lucro, mas Martín-Barbero (2001, p. 308) nos indica outras linguagens que perpassam por aí: “a do conto popular, a canção com refrão, a narrativa aventureasca”; um *sensorium*, uma experiência cultural de um público que nasce com as massas. E é a respeito do tempo uma das principais preocupações de Calabrese (1999, p. 44-45), ao pensar sobre a repetição ligada à estrutura do produto, no caso, incluindo, além das continuações das aventuras de um personagem, os recursos semelhantes das histórias, como os temas e os cenários comuns. Para o autor, um parâmetro fundamental para a compreensão do conceito de repetição é a “maneira de ligar a descontinuidade do tempo do relato com a continuidade do tempo relatado e do tempo da série”.

Voltando à questão do gênero, esse conceito, para Martín-Barbero (2001), trata muito menos de estrutura, combinatória e formalismos de toda ordem e muito mais de competências culturais. O gênero é, antes de tudo, “uma *estratégia de comunicabilidade*, e é como marca dessa comunicabilidade que um gênero se faz presente e analisável no texto” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 314); trata-se de algo que ocorre *pelo* texto e não *no* texto. São as regras do gênero que configuram os formatos dos textos, e é nos formatos que se ancora o “reconhecimento cultural dos grupos” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 314). De modo algum, um gênero reduz-se a uma receita de fabricação ou a uma etiqueta classificativa e organizativa, isso sim, uma forma repetitiva e sem criação:

Falantes do “idioma” dos gêneros, os telespectadores, como nativos de uma cultura textualizada, “desconhecem” sua gramática, mas são capazes de falá-lo. [...] Um gênero funciona constituindo um “mundo” no qual cada elemento não tem valências fixas. Mais ainda no caso da televisão, onde cada gênero se define tanto por sua arquitetura interna quanto por seu lugar na programação: na grade de horários e na trama do palimpsesto (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 314).

Ora, Martín-Barbero (1988, p. 155) diz que o folhetim permite o aparecimento de outra relação com a linguagem, uma que rompe com as leis da textualidade e faz da escritura o espaço de desenvolvimento de uma narração popular, um modo de narrar que vive tanto de surpresa quanto de repetição. E é por esse modo de organização que o autor vê no folhetim um novo modo de comunicação, o relato de gênero, que não é a mesma coisa que um gênero de relatos. Ao falar em relato de gênero, Martín-Barbero o diferencia do relato de autor e não o localiza em uma determinada categoria literária. Como dissemos, não se trata de formalismos e estruturas, mas de um conceito situado mais do lado da Antropologia e da Sociologia da Cultura, o que significa pensá-lo a partir do funcionamento social dos relatos, um relacionamento diferencial e diferenciador, cultural e socialmente distinto, que passa pelas condições de produção e de consumo. O gênero seria um “lugar exterior à obra”, a partir do que se produz e se consome; ou seja, fala sobre aquilo que se lê e se compreende no sentido do relato. O relato de gênero está no âmbito da enunciação. Uma enunciação que se constrói, como dissemos, de surpresa e de repetição.

Vilches (1984) afirma que pensar a série significa entrecruzá-la com as noções de texto e de gênero, e, quando essa análise está no âmbito da comunicação de massa, é necessário ainda pensar nas expectativas do público. Reprodução, cópia e serialização não são a mesma coisa, e repetição “não significa necessariamente redundância” (MACHADO, 2000, p. 89). Há uma produção comercial mais rotineira, na qual há um padrão simples e fácil que se repete indefinidamente, baseada em uma operação estética cuja origem está na cadeia de montagem industrial; trata-se de imitações exatas e até servis, nas quais não há espaço para improvisações, desvios de padrão, variações:

Mas em condições de produção mais privilegiadas, é possível encontrar estruturas seriadas realmente interessantes, nas quais a repetição torna-se, como na música minimalista, a condição inaugural de uma nova dramaturgia (MACHADO, 2000, p. 89).

Pensando as séries, Vilches (1984) vê três fatores que vão interferir em sua construção: a estrutura produtiva, as estruturas narrativas e as expectativas dos destinatários, no que combina com as três noções de repetição apontadas por Calabrese (1999): repetição industrial (produção); repetição textual; repetição do consumo. A situação produtiva de Vilches está relacionada ao modo como as rotinas de produção da indústria cultural intervêm sobre o produto, no que o autor identifica duas modalidades possíveis de produção: uma de autor – na qual os critérios definidos por ele determinam o andar dos acontecimentos na história, bem como a escolha de equipe técnica e artística –; e uma de realizador – a dominante nas televisões, na qual a série responde à demanda do palimpsesto, “as estruturas de programação fixas da televisão, pela qual quando termina uma série é substituída por outra de características similares a fim de não desequilibrar os percentuais de gênero já preestabelecidos”¹⁵ (VILCHES, 1984, p. 59, tradução nossa). As recorrências de novelas de época no horário das 18h ou de novelas com forte tom humorístico no horário das 19h, na grade da Globo, são exemplos.

Calabrese (1999) traz, nessa primeira noção de repetição, uma definição um tanto diferente, mas que ainda conta com o sentido de palimpsesto para estruturar-se. Aqui, entra em cena um sinônimo significativo: estandarização – “é aquele mecanismo, relativo à produção de objectos (também os do espírito), que permite reproduzir em série a partir de um protótipo” (CALABRESE, 1999, p. 43). Essa estandarização, que também inclui as mercadorias intelectuais, é vista pelos meios eletrônicos na prática do palimpsesto, que o autor entende não ser nada além da aglomeração das partes de um produto de divertimento. E, afinal, a estandarização não exige justamente isso? Não só a produção e a difusão de réplicas, mas também a “individualização das componentes de um todo que sejam produzidas separadamente e em seguida aglomeradas segundo um programa de trabalho” (CALABRESE, 1999, p. 43).

Em Vilches, as estruturas narrativas são os elementos constantes e estáveis da série, entendidas, com base em Propp (1973), como as

15 Do original: “Las estructuras de programación fija de la televisión, por lo que terminada una serie se reemplaza por otra de características similares a fin de no desequilibrar los porcentajes de género ya preestablecidos”.

funções dos personagens, independentemente de quem as execute ou do modo de realizá-las. Elementos constantes e estáveis em narrativas lembram ainda os estudos de Campbell (2005, p. 15), que nos fala do monomito e das histórias que são sempre “a mesma história – que muda de forma e não obstante é prodigiosamente constante”; e de Vogler (2015), o qual, baseando-se em Campbell e em Carl G. Jung, propõe uma forma que une o que chama de jornada do escritor e arquétipos narrativos, mas rejeitando qualquer ideia de uma “velha repetição”.

Os cinco esquemas definidos por Vilches (1984) são: esquema fixo; esquema fixo com variações de personagem; esquema fixo com variação psicológica; esquema fixo com variação de tema; e esquema de características fixas, que constitui uma miscelânea entre o ator e o personagem, de um corpo cinematográfico ou televisivo que se faz reconhecível interpretando diversos papéis e executando diversos temas, de modo que, vendo uma interpretação, recordamo-nos de outras anteriores.

Já para Calabrese (1999), a noção de repetição ligada ao texto – na qual aparecem duas fórmulas repetitivas opostas, a “variação de um idêntico” e a “identidade dos mais diferentes” – está conectada à relação entre diferenças e semelhanças que se instaura entre um texto e vários textos; a relação entre o tempo do relato, o tempo relatado e o tempo da série; e, por fim, o nível no qual se instituem repetições e diferenciações leva a dois nós problemáticos essenciais: um que diz respeito ao ritmo, e outro que fala da dialética entre identidade e diferença. O problema, para Calabrese (1999, p. 46), não está naquilo que é repetido, mas na ordem da repetição, o que pode instaurar novas poéticas: “é bem conhecido que a repetição é o princípio organizativo de uma poética, mas com a condição de se saber reconhecer qual será sua ordem”. A ordem dinâmica (uma medida temporal) da repetição é o ritmo, enquanto a ordem estática (uma medida espacial) seria o esquema. Já em relação à dialética mencionada, aquilo que é repetido talvez seja menos sedutor do que perceber a relação entre aquilo que se repete e aquilo que é variável, pois essa dinâmica nos permite compreender o funcionamento dinâmico do sistema, e não exclusivamente sua estrutura estática.

Ainda levando em conta o ritmo e a dialética entre invariável e variável, Calabrese pensa sua terceira acepção de repetição, aquela que está na esfera do consumo. Hábito, culto e cadência são os três comportamentos ligados à repetição, tendo cada um implicações diferentes. O hábito está ligado àquele comportamento rotineiro que é solicitado pela criação de expectativas/satisfações sempre iguais. Eco (2000, p. 195) nos fala das “estruturas de consolação”, por exem-

plo. O culto está relacionado às práticas não de puro consumo, mas de um consumo produtivo, pois “o fruitor acrescenta qualquer coisa de seu à própria modalidade do consumo” (CALABRESE, 1999, p. 48). O terceiro elemento, a cadência, está ligado àquele comportamento repetitivo que se adapta às condições de percepção ambiental, quando o consumo torna-se fragmentado, rápido e recomposto; trata-se das práticas do *zapping*. Ao mudar repetidamente de um canal a outro, o consumidor desenvolve “reconstituições simultâneas a cada mudança de cena” (CALABRESE, 1999, p. 48).

Vilches (1984) reflete sobre as expectativas do público por outra via, através de aspectos mais distantes dos esquemas mercantis e industriais, pois fala dos aspectos sociológicos, psicológicos e dos meios de comunicação. Isso nos remete ao pensamento de Martín-Barbero (1988), que insiste em nos lembrar que o apego da América Latina às telenovelas provavelmente responde muito menos à dependência de um formato industrial – uma dependência de um padrão narrativo que seria simplório, que não exigiria esforço de reconhecimento e compreensão – e muito mais à fidelidade a uma memória cultural. Há mais que a banalização de esquemas narrativos na indústria cultural, há “obscuras articulações que ligam as demandas sociais e as dinâmicas culturais às lógicas do mercado em nossa sociedade”¹⁶ (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 137, tradução nossa). Há, entre os esquemas narrativos, as repetições e as séries algo das matrizes narrativas e cênicas que continuam vivas, que continuam secretamente conectadas com a vida das pessoas.

Há, então, a relação com a série como produto concreto e a relação que o público estabelece com esse produto no âmbito do conhecimento geral:

O público compara a informação proveniente da série com a informação geral que lhe proporciona sua cultura, e com esta atividade se prepara para solucionar os problemas de compreensão que podem suscitar determinada série. Mas, por sua vez, as mesmas séries passam a constituir um manual de instrução para pôr em movimento a máquina de formas e conteúdos da estrutura serial. Nesse sentido, cada série passa a aumentar a enciclopédia do espectador, e este se serve dela para elaborar o conceito de serialidade através de um verdadeiro processo de aprendizagem¹⁷ (VILCHES, 1984, p. 63, tradução nossa).

16 Do original: “Oscuras articulaciones que ligan las demandas sociales y las dinámicas culturales a las lógicas del mercado en nuestra sociedad”.

17 Do original: “El público compara la información proveniente de la serie con la infor-

Ora, isso significa que aprendemos a ver ficção seriada vendo-a. Para Vilches, o conceito de serialidade se realiza através dos processos de compreensão, interpretação e estratégia de leitura do espectador. A compreensão é o reconhecimento da série, de onde vem a percepção dos elementos visuais, dos mecanismos de distinção das unidades narrativas, das categorias e dos valores que são atribuídos à série. A interpretação diz respeito à capacidade do espectador de juntar partes soltas e atribuí-las a uma unidade de tipo mais geral, ou seja, a atribuição de gênero. A interpretação do espectador progride do conjunto do que vê e escuta através de um gênero para uma situação narrativa específica, sendo ele capaz de compreender o que uma narrativa quer dizer, o que esperar dela e o que ela espera como recepção. O espectador faz uma interpretação que une a estrutura superficial de uma história específica às estruturas profundas de toda uma série. Já a estratégia de leitura do espectador lhe permite situar cada episódio dentro de um marco referencial. O espectador tem um “domínio da situação”, que lhe permite fixar alguns elementos da série, a fim de avançar seu conhecimento sobre aquele universo.

Bem, a repetição também pode ser vista através das evocações, ou seja, das citações que as narrativas fazem, por meio de um signo, um código, uma característica, um texto visual ou escrito que convoque a memória do espectador. Inicialmente, é necessário mencionar que existe o que podemos chamar de “linguagem televisiva”, que, de modo geral, organiza as narrativas no meio e estabelece alguns padrões de funcionamento. As séries estarão, no esquema produtivo da TV, entre a realização específica de um realizador ou de uma equipe de produção – que pode ser um elemento individualizador e mais autoral – e as instâncias implícitas do gênero a que pertence a série. Essas citações, que estão ligadas a esses modos convencionais gerados por determinados gêneros, constituem o que podemos chamar de citações estilísticas. Há o caso das obras, entretanto, que mantêm um sentido de reciprocidade entre elas, quando um autor cita o outro, colocando as séries em um sistema enciclopédico. E há mais: pode haver, entre as séries, “pequenos lugares comuns, de planos, de movimentos e gestos, de ritmos e efeitos visuais”, o que acaba constituindo uma “galeria de estereótipos automatizados”¹⁸ (VILCHES, 1984, p. 66, tradução nossa).

mación general que le proporciona su cultura, y con esta actividad se prepara para solucionar los problemas de comprensión que pueda suscitar una determinada serie. Pero, a su vez, las mismas series pasan a constituir un manual de instrucciones para poner en movimiento la máquina de formas y contenidos de la estructura serial. En este sentido cada serie pasa a aumentar la enciclopedia del espectador, y éste se sirve de ella para elaborar el concepto de serialidad a través de un verdadero proceso de aprendizaje”.

18 Do original: “Pequeños lugares comunes, de planos, de movimientos y gestos, de ritmos y efectos visuales. [...] Galería de estereotipos automatizados”.

Por fim, Vilches nos diz que há três grandes tipos de relações textuais entre as séries, levando-se em conta que há interrelações entre uma série e outra, entre um episódio e outro, entre emissões do palimpsesto: a) a intertextualidade – esse é o tipo de que estamos falando, em que a interrelação ocorre de uma série a outra, de variadas formas; b) a parasserialidade – inclui tudo aquilo que acontece à margem da série, por exemplo, a replicação que a imprensa especializada faz da série, “elementos marginais que sem pertencer à série atuam ‘para ela’”¹⁹ (VILCHES, 1984, p. 68, tradução nossa); e c) metasserialidade – quando uma série cita outra sem o fazer diretamente.

Não há, definitivamente, um único modo de pensar a serialização; há algo a respeito dela que pode ser baseado em uma “alternância desigual”. Séries podem trazer a repetição em diversas instâncias, desde aquela mais banal e industrializada, com padrões narrativos simples e previsíveis, até aquelas que exigem do espectador habilidades mnemônicas para ligar uma série a outra, um autor a outro, um personagem a outro e elaborar um teia complexa de sentidos, na qual o telespectador precisa lançar mão de um conhecimento elaborado ao longo do tempo, no seu processo de “profissionalização” da tarefa de interpretar as narrativas. Isso ocorre em uma mesma obra, especialmente nas narrativas complexas, que exigem dedicação na assistência, como nos disse Mittell (2015), ou entre obras diferentes que, aparentemente, não têm ligação uma com a outra. Um novo episódio de uma série – ou um novo capítulo de uma novela – pode repetir um conjunto de elementos já bastante conhecidos, introduzir algumas variações ou trazer elementos completamente novos. Fundamental é interromper a lógica estabelecida e já cansada que afirma que o repetitivo e o serial são o contrário da originalidade e do artístico. Para isso, Calabrese (1999, p. 41) nos dá uma ferramenta para vermos na TV e nos seus processos de serialização e de repetição algo novo, uma nova estética, a qual denominou “estética da repetição”. E é precisamente na novela – incluindo-se na conta todos os outros formatos de ficção televisiva seriada – que Balogh (2002, p. 165) entende que melhor se manifesta a estética da repetição,

à qual nos referíamos ao opor o reconhecimento ao estranhamento como o prazer maior da fruição; ao opor a exibição em fragmentos homeopáticos à coesão e continuidade do texto poético; ao opor o gosto pelo contato à sensação de desvendar a complexidade da mensagem.

19 Do original: “Elementos marginales que sin pertenecer a la serie actúan ‘para-ella’”.

Calabrese (1999) organiza seu pensamento a partir do que conceitua como “neobarroco”, uma “etiqueta” que coloca em alguns objetos culturais de nosso tempo, tentando escapar do “abusado”, “equivocado” e “genérico” termo “pós-moderno”: “Minha tese geral é de que muitos importantes fenômenos de cultura do nosso tempo são marcas de uma ‘forma’ interna específica que pode trazer à mente o barroco” (CALABRESE, 1999, p. 27). O autor dá a esse “barroco” o valor de uma morfologia; trata-se não de uma categoria do espírito, mas de uma categoria de forma. O autor analisa fenômenos da cultura como textos, buscando as morfologias subjacentes e deixando de lado os juízos de valor dos quais tais morfologias estão investidas por diversas culturas. O neobarroco seria um “ar do tempo” que é possível ver em muitos fenômenos culturais hoje, que os liga como “parentes”, mesmo em campos de saber distintos, e que os difere de outros fenômenos de um passado mais ou menos recente. A busca se dá pelas formas e pela sua valorização, ou seja, por um “princípio de organização abstracto dos fenômenos. Que preside ao seu sistema interno de relações”, esse algo que permite a comparação e o parentesco com textos em si, aparentemente, tão diferentes e distantes. Nessas formas, é possível ver “a perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade” (CALABRESE, 1999, p. 10). Ora, são três os elementos fundamentais da “estética da repetição” que Calabrese (1999) vê emergir da observação das séries de televisão, que fazem parte justamente da estética neobarroca mencionada: variação organizada, policentrismo e ritmo.

Calabrese observa uma variedade gigantesca de possibilidades nos elementos variantes e invariantes de uma série de TV; entretanto, podemos elencar, com Machado (2000, p. 90), quando o lê, tendências predominantes em três grandes categorias: variações em torno de um eixo temático; metamorfose dos elementos narrativos; e entrelaçamento de situações diversas. Essas três modalidades de narrativas seriadas, na prática, não se apresentam de maneira pura: elas tocam-se, deixam-se assimilar, consumir umas pelas outras, hibridizam-se nos mais diferentes graus, até que seja possível entender que um novo programa, se não cair nas amarras da indústria e não estereotipar seus elementos, pode oferecer uma estrutura nova e única, dentro dessa nova estética, que é a da repetição. A serialização na TV teria, então, uma riqueza própria, que “está, portanto, em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso” (MACHADO, 2000, p. 97).

Ainda que o âmbito da análise de Calabrese (1999) seja formado por narrativas seriadas da TV que escapam ao modelo da telenovela brasileira, muito do pensado por ele nos serve de parâmetro. Mas é de Machado (2000, p. 84) que vamos tomar emprestada a classificação e encaixar a telenovela – o maior produto do audiovisual televisivo nacional – em seu “primeiro tipo”, que compreende produtos que possuem uma única narrativa – ou várias entrelaçadas e paralelas – que se sucedem mais ou menos de modo linear ao longo dos capítulos.

Este tipo de construção se diz teleológico, pois ele se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais (MACHADO, 2000, p. 84).

A televisão, sabe-se, nasceu depois da literatura, do teatro, do cinema e do rádio e trouxe, de cada um deles, elementos que ajudaram a compor os processos de feitura daquilo que é escrito para ela: “A ficção televisiva é um grande amálgama, assim como a própria linguagem de TV, herdada de todos os meios expressivos prévios” (BALOGH, 2002, p. 197). Não foi nosso objetivo aqui fazer uma digressão longa e histórica para recuperar os antepassados do texto televisivo, mas é importante saber que escrever para a TV implica questões muito particulares à televisão (o espaço diminuto da tela e a atenção possível de ser dispensada a ela, por exemplo) e outras cuja gênese só pode ser resgatada por essa digressão (como a relação entre protagonista, antagonista e conflito, ou a noção de unidade de ação). É fundamental, ainda, ter sempre em mente o que nos diz Martín-Barbero (1998) sobre as matrizes culturais da telenovela: há dispositivos cenográficos e tramas simbólicas que vêm do melodrama, assim como há matrizes narrativas que vêm do folhetim.

Pensar nos modos de contar que vemos na teledramaturgia remete também a outros elementos que não entraram em nosso foco de atenção neste artigo, como o suspense trabalhado pelo gancho, a modulação dos capítulos, a relação enovelada da trama e das subtramas e a arte de se fazer esperar, ao se trabalhar a temporalidade para “trançar” as múltiplas histórias que se mostram todas ao mesmo tempo. Esses são “fazereres” de uma narração marcada pelo “contar a”, como nos lembra Martín-Barbero. Entendemos que nosso objeto ganha mais quando abandonamos acusações gastas – como a de uma repetição exclusivamente cansativa e a de uma serialização constrian-

gida apenas pelo capital – e nos permitimos novos olhares e novas sensibilidades que remetam às práticas culturais e sociais.

REFERÊNCIAS

BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: EDUSP, 2002.

CALABRESE, O. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, Pensamento, 2005.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GRAY, J.; LOTZ, A. D. **Television Studies**. Cambridge: Polity Press, 2012.

MARTÍN-BARBERO, J. Matrices culturales de la telenovela. **Estudios Sobre Las Culturas Contemporaneas**, v. 2, n. 5, p. 137-164, 1988.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: E. UFRJ, 2001.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Ed. SENAC, 2001.

MARTÍN-BARBERO, J. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. In: LOPES, M. I. V. **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004. p. 23-46.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

MITTELL, J. **Complex tv: the poetics of contemporary television storytelling**. New York; Londres: New York University Press, 2015.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PROPP, V. **Morphologie du conte**. Paris: Seuil, 1973.

SKLAR, R. **História social do cinema americano**. São Paulo: Cultrix, 1975.

VILCHES, L. Play it again, Sam. **Anàlisi**, n. 9, p. 57-70. 1984.

VOGLER, C. **A jornada do escritor**: estrutura mítica para escritores. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2015.

O ANTIMELODRAMA: INVESTIGANDO ELEMENTOS DA MINISSÉRIE O GAMBITO DA RAINHA

Valmir Moratelli

“Drama!
E ao fim de cada ato
Limpo num pano de prato
As mãos sujas do sangue das canções”
(Drama, de Caetano Veloso)

Partindo do princípio de que a grande maioria das narrativas ficcionais audiovisuais atende ou se constrói a partir de elementos característicos do melodrama, compactuando com o gosto popular averiguado pelo sucesso de audiência e repercussão no país, pretende-se analisar o seu oposto, aqui chamado de “antimelodrama”. Menciona-se que esse termo foi primeiramente utilizado pelo teórico estadunidense Robert Stam (1981), ao analisar a semiótica cinematográfica europeia²⁰, conforme nos lembra Ewa Mazierska (2010). Neste presente trabalho, entretanto, a aplicação do termo diz respeito a investigar uma produção televisiva que, de certo modo, mascara as características mais visíveis do melodrama.

Desse modo, nosso estudo de caso se concentra na análise descritiva da utilização de determinadas escolhas de roteiro e de edição da minissérie²¹ ficcional estadunidense *O Gambito da Rainha* (Netflix,

20 Stam defende a teoria do “olhar interrompido”, que sustenta a ideia da precariedade da arte, ao se deixar “lacunas” ou “brechas” nas obras cinematográficas, a serem preenchidas pelo espectador no discurso receptivo.

21 Ainda que comumente classifiquem-na de série, esta produção é entendida como minissérie, por ser uma produção televisiva com episódios interligados. Diferencia-se, principalmente, de uma série por ter a duração de sete episódios numa única temporada.

2020), tendo como suporte comparativo os elementos que caracterizam as narrativas audiovisuais ficcionais em geral, o que nos faz investigar essa produção como um exemplo de antimelodrama.

Até o começo de 2021, *O Gambito da Rainha* foi assistida por mais de 62 milhões de pessoas²² e se tornou a maior estreia da história da Netflix, além de aumentar o interesse por pesquisas de jogadas de xadrez na internet (VITORIO, 2020) e, também, a compra de tabuleiros desse jogo. Adaptada do livro de Walter Tevis, publicado pela primeira vez em 1983, a série homônima (*The Queen's Gambit*, no título original), criada por Scott Frank, conta a história de Elizabeth Harmon, uma menina órfã que, aos poucos, revela seu talento no jogo de xadrez. Aos 22 anos, ela precisa lidar com conflitos internos e o vício em remédios para dormir, ao mesmo tempo que pretende se tornar a enxadrista número um no ranking mundial.

1 TRAÇADO HISTÓRICO

Por narrativas audiovisuais ficcionais, entendemos as séries, os seriados, as minisséries e as telenovelas. Como bem coloca Baccega (2003, p. 8), esses tipos de produção “pelo próprio formato do gênero – figurativo por excelência – conseguem, de maneira muito mais ágil, expor conceitos e caminhar com êxito no sentido da persuasão da população em geral”. Com a popularização do *streaming*, observamos uma maior oferta de produções e, também, uma alteração no formato comportamental de assisti-las. Atualmente, entre as ofertas que se percebem dispostas no mercado nacional, estão incluídos os documentários e as séries que se propõem inovadoras em abrangência de conteúdo e de formato.

Antes de nos aprofundarmos na questão audiovisual contemporânea, é preciso um breve apanhado histórico. O melodrama – do francês *mélodrame* – é um termo formado pela junção do grego *melos*, que significa som, e do latim *drame*, que significa drama. Sua tradução literal seria algo como “o som do drama” ou “drama sonoro”. A partir do momento que, na Europa, a monarquia se enfraquece ao longo do século XVII, após a Revolução Inglesa, aumentando os poderes do Parlamento, surge na cena teatral a estética do drama burguês. Que para muitos, é o antecessor do que viria a ser o melodrama.

Com o enriquecimento de uma nova classe social formada por comerciantes, os costumes aristocráticos passam a ser menos valorizados, dando lugar à observação das pessoas comuns e do dia a dia

22 Número estimado, já que a empresa não fornece dados de audiência.

da classe trabalhadora²³. Assim, uma hierarquia se estabelece entre as obras literárias: as ditas cultas ou de qualidade possuem público reduzido enquanto as de gosto duvidoso são publicadas nos periódicos e consumidas por quantidade significativa de leitores de várias classes sociais.

Há quem interprete que *O Mercador de Londres*, escrito em 1732, por George Lillo, seja a primeira obra melodramática. Na peça, aborda-se temas como amor e vida cotidiana. De todo modo, o melodrama se dissemina pela Europa ao longo do século XVIII. Primeiramente, no teatro, e depois, na literatura, tendo como ponto central a carga emocional dos personagens e a utilização de situações em que eles se encontram imersos (VASCONCELLOS, 2001). No teatro, o uso de recursos sonoros é muito difundido para marcar a emoção necessária ao texto, claramente popular — seja pela linguagem ou pela temática. A narrativa que predomina é a do sentimentalismo, do suspense e do sofrimento até a redenção final — seja pela conquista almejada ou pela morte e o fim de sua dor.

O melodrama foi primordial para o Romantismo, movimento artístico do século XIX que culminaria com temas como a paixão não correspondida e o amor platônico, o sofrimento em vida e a redenção pela morte. A necessidade de demarcar os sentimentos dos personagens — expressando não apenas fisicamente, mas também em palavras tais emoções — deu ao melodrama o tom exagerado que as classes populares, seu principal público, identificavam de forma imediata.

Conforme Brooks (1976), o melodrama é um modo crucial de expressão na literatura moderna, adaptada do teatro. Após o melodrama teatral como uma forma popular dominante no século XIX, romancistas realistas criaram ficção usando a retórica e o excesso dramático em conflitos antagonizados entre o bem e o mal para fundamentar produções que dominariam, posteriormente, a ficção audiovisual.

Se hoje os maiores representantes do gênero melodramático são as telenovelas, as minisséries e os seriados, reforça-se que esse percurso só foi possível com a chegada dos folhetins ao país, que traziam, junto aos costumes letrados da Europa, uma possibilidade de entretenimento para um povo que começava a se identificar com as representações das histórias narradas (HAMBURGER, 2005). As alegrias e agruras do indivíduo, envolto de dramaticidade, comoveria o telespectador latino-americano de tal forma que, ao surgir a televisão, esse não abriria mão de acompanhar os dramas ali também narrados.

23 É nesse cenário de efervescência resgatado por Martín-Barbero (2001, p. 15) que Thomasseau adverte: “E que ninguém se engane: o melodrama não é pouca coisa, ele é a moralidade da Revolução”.

Antes disso, porém, ressalta-se que foram adversas as condições sociais para o florescimento do folhetim como literatura popular no Brasil. Como ressalta Renato Ortiz (1989), já no final do século XIX, o folhetim deixa de ser “moda”, sem nunca ter sido popular. Levando em consideração que a radionovela surge nos anos 1940, temos aí:

[...] um longo interregno de rompimento com a tradição francesa inspiradora dos diários da época do Império; tempo suficiente para que ocorra esquecimento relativo, no qual novas contribuições são agregadas à antiga forma de se contar história em pedaços (ORTIZ, 1989, p. 18).

Essa nascente sensibilidade, até se codificar em gênero, como assinala Jesús Martín-Barbero (2001, p. 152), percorre um longo percurso:

As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução [Francesa] exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas “emoções”. E para que estas possam desenvolver-se o cenário se encherá de prisões, de conspirações e justicamentos, de desgraças imensas sofridas por vítimas e traidores que no final pagarão caro suas traições [...]. Antes de ser um meio de propaganda, o melodrama será o espelho de uma consciência coletiva.

É o melodrama a principal característica das nossas primeiras experiências com telenovela, que remetem a modelos cubanos de produção audiovisual (PALLOTTINI, 2012). Isso tem a ver com o êxito da radionovela cubana, cujo dramaturgo Félix B. Caignet, autor de *O Direito de Nascer*, entre outras, se destaca. Além das transmissões radiofônicas, eram produzidos livretos com capítulos da novela vendidos em bancas de jornal. O texto recebeu ainda duas versões para telenovela (na TV Tupi, em 1965 e 1978). As telenovelas às quais assistimos, apesar do requinte de cenários, de locações e de figurinos, são narradas por meio de diálogos, sendo, portanto, verbais, “mas com uma vantagem arrebatadora sobre o rádio: na TV, assiste-se a quem se ouve; o som tem forma visual e o dono da voz tem forma física” (SADEK, 2008, p. 34).

No Brasil, a primeira telenovela diária foi *2-5499 Ocupado*²⁴, em 1963. Escrita por Dulce Santucci e baseada em um original de Alberto

24 A TV Tupi, em 1951, portanto 12 anos antes, exibiu a primeira telenovela brasileira, *Sua Vida me Pertence*. Em 15 capítulos, era exibida duas vezes por semana, e não de segunda a sexta-feira, formato adotado pelo gênero.

Migré, foi veiculada pela TV Excelsior, no Canal 9 (em São Paulo) e Canal 2 (no Rio de Janeiro). Conforme relata Cavalcante (2005), desde então, o gênero já demonstrava poder de penetração junto ao grande público, tendo o usuário da linha telefônica do título da telenovela obrigado a solicitar a mudança de número. Na sociedade brasileira, a telenovela ocuparia o espaço que o teatro nunca teve, chegando a pessoas de todas as classes, influenciando-as e respondendo às demandas dramáticas e sociais (LOPES, 2003).

Sobre a chegada da TV e a popularização do melodrama como principal produto desse meio — em audiência e faturamento no Brasil — citamos, dentre os responsáveis pela apropriação de um imaginário nacional com a consolidação da telenovela como produto de qualidade, os autores Janete Clair, Dias Gomes, Lauro César Muniz e Jorge Andrade, chamados de “quarteto mágico” (MORATELLI, 2019). A importância do “quarteto mágico” é tamanha, que a lógica de produção atual na emissora ainda reflete a inspiração fundada por eles.

O que esses autores fazem é criar um estilo brasileiro do melodrama, praticado em países como Cuba e Colômbia, por exemplo. Antes deles, a dramaturga cubana Gloria Magadan, adaptava novelas estrangeiras para o Brasil. O melodrama televisivo brasileiro passa a explorar o jeito simples do trabalhador do campo ou da cidade grande, ambientando os dilemas socioeconômicos característicos da nossa sociedade.

2 CARACTERÍSTICAS DO MELODRAMA

Inserida na amplitude de produções que compõem a televisão — meio de comunicação de massa mais popular em todo o mundo, que retrata e reconta os mitos que fazem parte da história de todo ser humano (WHITE, 1994) —, sabe-se que a telenovela é herdeira dos folhetins, que fisgam leitores desde o século XIX, conforme Meyer (1996). Outra estudiosa, Costa (1998), reconhece nas telenovelas a estrutura, o parcelamento e a repetição dos arabescos (ornamentos de origem árabe), e, por isso, a considera uma narrativa árabe-folhetinesca, não minimizando o papel da radionovela em sua origem.

O melodrama francês, base estrutural da telenovela, do cinema e de produções teatrais e musicais, foi sendo adaptado de acordo com o tempo e o espaço, mas mantém em seu cerne características particulares facilmente identificadas. Traça-se a seguir pontos destacáveis do gênero, percebíveis, principalmente, no seu formato audiovisual:

- Linguagem simples, direta, popular. Utilização da forma coloquial de fala;
- Apropriação de situações cotidianas, de interesse do cidadão comum, de preferência trazendo padrões morais e estéticos;
- Uso do sentimentalismo, variando entre sofrimentos e alegrias, para aproximação, envolvimento e comoção do telespectador. O sentimentalismo, aliás, está presente nas relações entre personagens e é o fio condutor de toda história melodramática. Para o protagonista, é preciso amar muito, ter certeza desse amor e lutar por ele até o fim. Assim como para o antagonista, é preciso que se odeie tanto, que não se questione seus atos antiéticos amorais;
- Personagens que necessitem lutar por justiça ou superar adversidades para que conquistem a felicidade plena;
- O recurso interpretativo do tom melodramático, facilmente visualizado por ser exagerado, que avance além da naturalidade;
- A identificação imediata da vilania e da bondade no caráter dos personagens centrais da disputa — quem é o herói, para quem se deve torcer, e quem é o vilão, para quem deve se desejar o contrário. As virtudes e os vícios dos personagens devem condizer com que lado eles ocupam no roteiro, se o de protagonista ou de antagonista;
- O uso recorrente de apoio sonoro para demarcar as falas e situações que exigem tensão, emoção, suspense e dramaticidade, realçando o que já se diz de forma evidente para que não haja nenhuma dúvida;
- A carga emocional dos personagens deve ser trabalhada na simbiose texto — encenação — e elementos cênicos — tais como iluminação, figurino, sonorização;
- É necessário que haja emprego do recurso de verossimilhança no protagonista da ação, ou seja, um herói ou heroína que seja identificado como semelhante do telespectador — pelos dramas particulares ou pela construção na qual se encaixa;
- O arco dramático construído a partir da jornada do herói. O protagonista deve atravessar a narrativa sofrendo por algo que não cometeu até seu desfecho redentor. O arco dramático precisa ser crescente, no sentido de apresentar novidades e ir envolvendo o espectador na

trajetória narrativa, a ponto de fazê-lo torcer pelo final feliz. O clímax é atingido na conclusão;

- Uso de personagens secundários. A incursão de núcleos paralelos com dramas menores reforça a importância da história central que gira em torno do protagonista;

- A repetição narrativa como força da informação. Muito utilizado em telenovelas, o recurso de repetição de informações tende a ser utilizado para reforçar determinados dados que serão derrubados a seguir ou que podem ajudar a elucidar a história que está sendo narrada em diversos capítulos/episódios.

Assim sendo, a seguir, avaliemos o objeto de análise do presente trabalho: como a minissérie *O Gambito da Rainha* é um exemplo de antimeلودrama, ao apresentar uma narrativa que tenta fugir do esboço tão difundido entre as produções audiovisuais.

3 UMA FICÇÃO ANTIMELODRAMÁTICA

Se na telenovela uma ação dramatizada é dividida em capítulos, na série e também na minissérie “a continuidade não é de uma ação, mas de um ou mais personagens” (WILLIAMS, 2016, p. 70). A série é definida pelo limite do arco dramático, que extrapola uma temporada (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013) ou se limita a ser resolvido em um mesmo episódio. Umberto Eco (1989) ressalta que os processos de serialização sempre estiveram presentes na tradição da produção artística e que, diante das produções massivas contemporâneas, é preciso estar atento a um tipo de obra que, à primeira vista, não se assemelha a qualquer outra coisa. As séries – ou seriados – são produtos feitos para durarem mais tempo que uma novela ou minissérie, sendo divididas em episódios e temporadas com intervalos de exibição. Já as minisséries são mais curtas, de no máximo 50 episódios numa só temporada.

A minissérie *O Gambito da Rainha* se passa entre as décadas de 1950 e 1960. Há uma linearidade na trajetória dos fatos – assim, acompanhamos Beth Harmon (vivida por Anya Taylor-Joy), desde o momento em que é levada para o orfanato, após a morte da mãe em um acidente de carro, até se tornar uma mulher independente e uma notória jogadora de xadrez. O roteiro se baseia num núcleo central e único: a construção da personalidade dessa mulher num mundo predominantemente masculino (Figura 1).

Figura 1 – Pôsters da minissérie e anúncio do romance que a originou, sempre focados na personagem central



Fonte: Netflix (2020), Amazon (2021).

Em sete episódios com cerca de uma hora cada, assiste-se às diversas fases na vida de Beth: o enclausuramento no orfanato; a descoberta do xadrez e os ensinamentos passados de forma sigilosa pelo zelador; o início do seu vício em remédios para dormir; sua adoção por um casal de classe média, por quem ela cria um laço maior com a mulher, sua mãe adotiva; sua habilidade crescente no jogo de xadrez; os campeonatos que participa; os olhares masculinos que atrai; e a partida decisiva para sua carreira como número um do ranking mundial de xadrez. A trajetória de Beth se alinha à proposta antimelodramática, “pois a incorporação antirrealista é um elo entre a verdade do mundo e as entranhas complexas da vida narrada” (CORÇÃO; EDUARDO, 2014, p. 64).

Como parte da natureza do jogo de xadrez, a maioria das cenas da produção que envolve partidas não tem diálogos. A tensão de cada lance de tabuleiro é construída combinando atuação, fotografia e edição. Para exemplificar como isso é construído, fugindo da narrativa verbal melodramática ou mesmo dos recursos sonoros que influenciariam a cena, traz-se a descrição de um momento emblemático do segundo episódio.

A cena é o primeiro torneio entre Harry Beltik e Beth Harmon, na qual não há qualquer diálogo. Mesmo sem texto ou recursos sonoros, o telespectador entende a irritação da protagonista pelo atraso do seu oponente através de suas expressões, ainda que comedidas. Mas isso só é suficiente à mensagem, porque tal sentimento é reforçado

pelo enquadramento da câmera que circula a jogadora até chegar a uma posição de baixo para cima, o que revela a cadeira vazia em frente a ela. Assim, Beth surge bem maior em cena, acima do tabuleiro, criando a sensação de poder e domínio da situação.

Quando enfim Harry Beltik chega para o confronto, apenas pela sua postura se percebe que ele desdenha da oponente — ele chega a dar um bocejo, indicando que estava dormindo momentos antes. A edição, a partir desse ponto, começa a ser ágil. Os cortes entre os movimentos do tabuleiro e os olhares de Beth são cada vez mais rápidos, o que faz pensar que sua irritação é crescente. A quebra de ritmo se dá quando ela pede um intervalo para ir ao banheiro. No local, toma um remédio para ficar mais concentrada. Ao retornar, mantendo a ausência de diálogos, percebe-se o olhar mais confiante da jogadora e uma estranheza no rosto de Betlik, que está prestes a perder a partida.

O triunfo de Beth não se constrói pelo embate da narrativa verbal, mas pelo corte de câmeras cada vez mais acelerado das jogadas pensadas por ela. Dispensa-se o corte de cenas pelo ângulo convencional, acima do ombro dos personagens, preferindo closes que intensificam a tensão silenciosa e sem precipitações (imagem 2). Importante frisar que a emoção aflita dos personagens é construída pela edição, que permite uma agilidade nervosa à cena.

Figura 2 – O olhar sempre concentrado, frio e sem emoção de Beth contrasta com as cenas eletrizantes das partidas



Fonte: Netflix (2020).

Quanto à personalidade da protagonista, poderíamos descrevê-la entre a genialidade e a loucura, como muitas críticas a respeito da minissérie tentaram posicioná-la. Mas, é sua conduta imprevisível no tabuleiro e nas atitudes de cunho pessoal que a fazem sedutora. Mesmo quando trata dos relacionamentos de Beth, mostrando que nem todo mundo atura seu comportamento, a estrutura narrativa permite a dualidade ao não entregar um posicionamento único ao telespectador. No melodrama isso é inevitável, é importante, como já dito anteriormente, que o telespectador saiba “com quem está lidando”.

Ao longo da trama, algumas frases ditas por Beth e demais personagens que a circundam também nos fazem refletir sobre essa construção narrativa que se opõe aos alicerces melodramáticos. Escolhemos alguns momentos para devida interpretação, o que trazemos a seguir:

Xadrez nem sempre é competitivo. Xadrez pode ser lindo [...]. É um mundo inteiro dentro de 64 quadrados. Eu me sinto segura nele [no tabuleiro]. Eu posso controlá-lo. Eu posso dominá-lo. E é previsível então se eu me machucar, eu só tenho que culpar a mim mesma.

Esse trecho é dito por Beth Harmon ao explicar que se encantou primeiramente pelo tabuleiro de xadrez, fazendo uma metáfora com a vida real, que apresenta situações que fogem do seu controle e a machucam. Ao invés de se vitimizar ou mesmo transpor uma possível culpa para outra pessoa ou causa, o que caracterizaria seu oponente na narrativa, a protagonista traz para si própria a responsabilidade de erro. Ela se culpa e, por isso, se coloca como sua possível vilã. **A mãe adotiva de Beth, Alice Harmon**, diz essa frase para ela, ainda criança: **“A pessoa mais forte de todas não tem medo de ficar sozinha”**.

Ela explica que, apesar das pessoas necessitarem da companhia de outras, é preciso valorizar a independência como caminho para a felicidade individual. É um paradigma contrário a qualquer construção melodramática que faça a protagonista necessitar de um *happy end* nos braços de um homem, um herói. Mais que isso, supõe-se que a felicidade pode estar em outros meios que não apenas o amor, tão caro ao melodrama.

A mãe de Beth (Figura 3) volta a reforçar o valor da independência sentimental sob olhares de terceiros, ao dizer à filha: **“É preciso ser uma mulher forte para ficar sozinha em um mundo onde as pessoas se contentam com qualquer coisa, só para dizer que têm alguma coisa”**.

Figura 3 – A relação de mãe e filha foge do sentimentalismo costumaz



Fonte: Netflix (2020).

Desse modo, a protagonista não deve se enquadrar no arquétipo tradicional de “mocinha” das tramas, no qual seria traçada como indefesa ou ingênua. Não é o intuito do trabalho focar nos desdobramentos da construção dessa protagonista, entretanto, afirma-se que os papéis coadjuvantes são utilizados para reforçar que Beth pode contar com ajuda de outras pessoas, mas deve valorizar sua caminhada particular. Isso se torna evidente, mais uma vez, quando sua amiga de infância, dos tempos de orfanato, surge. **Jolene** diz a ela: **“Eu não sou seu anjo da guarda. Eu não estou aqui para salvar você. Eu estou aqui porque você precisa que eu esteja. E é isso que a família faz”**.

Beth está em um momento de dificuldade financeira, e a amiga surge para lhe emprestar dinheiro para uma competição internacional muito importante. Ao invés do roteiro reforçar laços de sentimentalismo escancarado, utilizando palavras de acolhimento e de compaixão, recorre-se a uma demonstração de amizade sem evidenciar os recursos melodramáticos. **Jolene** se coloca em situação de sororidade, porém, não diminui a protagonista nem a engrandece. O roteiro opta por tratar a situação com certa naturalidade.

É interessante perceber como o crítico e escritor Antonio Prata, do jornal *Folha de São Paulo*, aponta seu descontentamento com a minissérie, justamente, por não apresentar elementos clássicos do melodrama, habituais ao olhar do telespectador brasileiro. Em sua crítica, ele analisa algumas cenas da produção:

A menininha branca é encarada por uma garota negra, mais velha e rebelde. Você pensa: pronto, vai rolar um bullying, aí. A menina praticamente adota a Beth. A pequena Beth vai lavar os apagadores no porão. Dá de cara com um velho servente. Você pensa: pronto, vai rolar o abuso. Aí o véio a ensina a jogar xadrez. A criança se vicia em calmantes. E? Eles fazem com que ela alucine e jogue xadrez no teto. A adolescente é adotada por um casal cujo pai a rejeita. E? Ele vai comprar cigarros na esquina e nunca mais volta. A mãe se torna alcóolatra. E? Fica amiga da Beth e toca um piano que é uma beleza (PRATA, 2020, n.p.).

A construção narrativa da minissérie analisada não se dá pelo conflito entre personagens, mas pelo conflito interno da protagonista. No melodrama, tudo tem um porquê óbvio, que precisa ser evidenciado. Já no antimelodrama, os acontecimentos vão surgindo e não são, necessariamente, gatilhos para a ação subsequente, mas, apenas cenas auxiliares que compõem o todo. A estranheza apontada pelo crítico da *Folha de São Paulo* é justamente nesta ruptura: a ruptura com o óbvio.

O que apontamos é que *O Gambito da Rainha* não se propõe a ser uma minissérie sem os elementos garantidos do melodrama, visto que, se pode encontrar aspectos que, em determinadas cenas, são utilizados para compor o gênero — o drama está sempre evidenciado na tensão da protagonista. Porém, trata-se de uma narrativa ficcional que pretende outro caminho, como, por exemplo, a apatia da protagonista em plena ação. Isso exige do telespectador uma maior interpretação das atitudes que ela toma em determinadas situações, sem que lhe entreguem a mensagem fechada sobre o que deve concluir.

Entretanto, não se sugere que *O Gambito da Rainha* seja desprovido de emoção. Como Katherine Woodward (1991, p. 586) explica, o antimelodrama não abre mão de elementos melodramáticos; em vez disso, inclui “incidentes e estruturas potencialmente melodramáticas” de forma suavizada sobre essas convenções.

Cenas explícitas de romantismo ou de sentimentos aflorados são, assim, filtrados na narrativa antimelodramática, porém insurgidas em recursos de edição que possibilitam a manutenção de uma sequência

que prenda a atenção e envolva o espectador. O que esta análise nos explicita, portanto, é que a consciência de certos elementos dramáticos fica menos visível, mas não ausente por completo. Por isso, a exploração de outros elementos precisa ser melhor pensada em caso de produções antimelodramáticas, como o enquadramento de câmera, o recurso da luz cênica (Figura 4), os cortes de edição, a linguagem não verbal dos atores e a sonoplastia.

Figura 4 – As cenas de competição são providas de jogo claro/escuro para dar a noção de tensão desejada



Fonte: Netflix (2020).

Entendemos que a “televisão (e não apenas a telenovela ou a série) caracteriza-se, sobretudo, pela linguagem narrativa que interliga visualidade, som e texto. É esse seu jeito de ‘contar histórias’ que faz com que ela atue como se fosse uma ‘pessoa’ de nossas relações” (BACCEGA, 2003, p. 9). Desse modo, é imprescindível entender que, muitas vezes, ocorre um embaralhamento de características típicas de outro formato narrativo, aproximando os limites divisórios entre eles.

Assim, o antimelodrama da ficção seriada se define não como um gênero oposto ao melodrama, mas como sua sombra com menos contornos, no qual se pressupõe que o telespectador, mesmo sem todas as informações previamente evidenciadas, mantenha a cumplicidade e embarque na proposta a ser narrada. Com isso, aumentam as res-

responsabilidades de suprir estas carências informativas ou textuais na utilização de outros recursos, como os de edição. O antimelodrama não é uma resposta ao uso exacerbado do melodrama, menos ainda uma alternativa a esse estilo tão naturalizado na narrativa ficcional. Ao contrário, é uma reinterpretação investigativa aonde se escondem os elementos básicos de sua formação.

Assim, podem ser evidenciados como sinais do antimelodrama:

1. A tentativa de quebra de estereótipo na construção do protagonista;
2. A utilização de temas tabus na discussão narrativa;
3. A supressão de informações que levem o telespectador a imediatamente perceber os arquétipos de mocinho e vilão;
4. O embaralhamento de conceitos éticos e morais;
5. A maior responsabilidade de fatores de edição para a compreensão da cena;
6. A suavizada no tom sentimental entre relações — seja por afeto ou por ódio — que tendam a criar marcas de expressividade opinativa sugerida pelo roteiro ao telespectador.

O que vemos, assim, é que as características melodramáticas não deixam de estar presentes nesse tipo de produção, mas sem serem evidenciadas à exaustão; o que as torna mais tênues, mas não ausentes da proposta narrativa. Por conseguinte, a originalidade apontada em várias produções recentes, principalmente nas plataformas de *streaming*, na verdade, se baseia na reinterpretação de formatos consolidados junto ao público.

Por fim, conclui-se que o roteiro de *O Gambito da Rainha* opta por uma formatação antimelodramática, no sentido de “relativizar marcas de naturalidade, demonstrando certos ‘estranhamentos’, revelando certas ‘opacidades’. Esses dispositivos são utilizados como marcadores da relação dos personagens” (CORÇÃO; EDUARDO, 2014, p. 60). O olhar da xadrezista Beth pode não passar a emoção que se espera de uma produção seriada, tal como os diálogos — ou ausência deles — não condizem com a tensão que deve ser construída. Entretanto, os recursos de edição proporcionam a equalização da temperatura da ação. É nas entrelinhas, e não na explicitude, que essas informações são levadas ao telespectador. O antimelodrama na ficção seriada, portanto, carrega o melodrama em doses homeopáticas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou explorar as características do melodrama, desde sua origem em diferentes matrizes, até a sua utilização na linguagem audiovisual contemporânea para, em seguida, compreender o formato que tenta se desvincular, de alguma forma, de suas premissas básicas de construção narrativa.

Para isso, temos como análise a minissérie estadunidense *O Gambito da Rainha*, produção original da Netflix. A organização textual não verbal de cenas emblemáticas para a narrativa, além da construção que foge do sentimentalismo exacerbado e o uso de recursos fotográficos que exploram nuances nos permitem concluir que se trata de um exemplo de antimelodrama. Definimos antimelodrama de ficção seriada como um desdobramento do melodrama tradicional, que suaviza seus principais componentes, mas não se permite aniquilá-los do roteiro final.

Esta análise reforça a importância de se averiguar as disposições da ficção televisiva a partir da popularização do melodrama como principal gênero deste meio, para que se compreenda as possibilidades de construção ficcional na lógica de produção atual. O melodrama não está em desuso, pelo contrário, mantêm-se vivo e central na oferta de produções — no DNA do entretenimento moderno; tanto que, a percepção da existência do antimelodrama não o desqualifica, mas reafirma a hegemonia de um gênero assentado no Ocidente há mais de dois séculos e que segue surpreendendo em suas múltiplas faces.

REFERÊNCIAS

BACCEGA, M. A. Narrativa ficcional de televisão: encontro com os temas sociais. **Comunicação & Educação**, n. 26, p. 7-16, 2003.

BROOKS, P. **The Melodramatic Imagination**. New Haven: Yale University Press, 1976.

CAVALCANTE, M. I. Do romance folhetinesco às telenovelas. **OPSIS: Revista do NIESC**, v. 5, p. 63-74, 2005.

CORAÇÃO, C. R.; EDUARDO, A. G. P. Trapos do “sonho americano”: notas sobre Badlands, de Terrence Malick. **Rumores**, v. 16, n. 8, jul./dez. 2014.

COSTA, M. C. C. **A milésima segunda noite**: da narrativa mítica à televisão. Tese (Livre-Docência em Comunicações e Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

ECO, U. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

HAMBURGER, E. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2005.

LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p. 17-34, jan./abr. 2003.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

MAZIERSKA, E. Estilo estônio anti-melodrama. **Acta Academiae Artium Vilnensis**, ed. 56, p. 53-63, 2010.

MEYER, M. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORATELLI, V. **O que as telenovelas exibem enquanto o mundo se transforma**. 2. ed. Rio de Janeiro: Autografia, 2019.

MUNGIOLI, M. C. P.; PELEGRINI, C. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. **Contracampo**, Niterói, v. 26, n. 1, p. 21-37, abr. 2013.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PRATA, A. O cambaio da rainha. **Folha de S. Paulo**, 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/antonioprata/2020/12/o-cambaio-da-rainha.shtml>. Acesso em: 20 dez. 2020.

SADEK, J. R. **Telenovela**: um olhar do cinema. São Paulo: Summus Editorial, 2008.

STAM, R. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

VASCONCELLOS, L. P. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

VITORIO, T. Efeito Netflix: O *Gambito da Rainha* aumenta interesse por xadrez online. **Exame**, nov. 2020. Disponível em: <https://exame.com/tecnologia/efeito-netflix-o-gambito-da-rainha-aumenta-interesse-por-xadrez-online/#:~:text=Segundo%20o%20site%20americano%20Business,mais%20do%20que%20a%20m%C3%A9dia.> Acesso em: 26 nov. 2020.

WHITE, R. A. Televisão como Mito e Ritual (1ª parte). **Comunicação & Educação**, São Paulo, p. 47-55, 1994.

WILLIAMS, R. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2016.

WOODWARD, K. S. European Anti-Melodrama: Godard, Truffaut, and Fassbinder. In: LANDY, M. **Imitations of Life**: A Reader on Film & Television Melodrama. Michigan: Wayne State University Press, 1991. p. 586-595.



- EIXO 2 -

Transmídia e tecnologias digitais



O “QUEM MATOU..?” E A MEMÓRIA TELEAFETIVA DOS FÃS DE TELENÓVELAS NO TWITTER

Maria Aparecida Borges Limeira

1 INTRODUÇÃO

A telenovela brasileira completou setenta anos no cotidiano brasileiro e, nesse ínterim, diversos recursos narrativos tornaram-se recorrentes na teledramaturgia. O “quem matou...?” é um deles, proveniente da literatura policial e conhecido pelo termo *whodunit*²⁵ (REIMÃO, 1983), ocupou inúmeras conversas entre brasileiros na tentativa de descobrir os assassinos nas telenovelas. Por ser tão popular, ele divide opiniões sobre qual é o melhor exibido pelas produções nacionais.

Dessa forma, compreendemos, nesse contexto, a memória afetiva como parte principal dessa discussão. Isso se dá porque a relação entre recordação e telenovela está intrinsecamente relacionada com a memória social e afetiva, pois as histórias da ficção televisiva estabelecem rastros e marcas de um determinado tempo (LOPES, 2014). Entretanto, com a chegada da convergência novas maneiras de assistir à telenovela foram se configurando e uma delas veio por meio da TV social, que permite o diálogo entre indivíduos em uma conversação em rede sobre o conteúdo televisivo em qualquer ambiente tecnológico (FECHINE, 2017).

Com a TV social, as grades de programação, muitas vezes, apresentam estratégias para o telespectador comentar o conteúdo nos espaços on-line através das *hashtags* com o intuito de engajar o assunto na web, construindo, desse modo, um ambiente de interação (SUMMA, 2011; FECHINE, 2017). O Canal Viva, por exemplo, cujo conteúdo é de memória televisiva, tem nas telenovelas antigas a principal temática de assunto dos telespectadores nas redes sociais a partir das

²⁵ Termo em inglês que significa “quem fez isso” nos romances policiais (REIMÃO, 1983).

hashtags do Twitter. Dessa forma, o conteúdo, percebido como memória televisiva, é consumido pelos telespectadores, acontece uma lógica de interação e adquire um novo valor como produto cultural.

Para Bressan Junior (2019), resguardamos memórias a partir do contato social e do coletivo, ou seja, as referências preconcebidas de um grupo ao qual já pertencemos. A memória teleafetiva provoca e recupera lembranças através das imagens exibidas pela televisão, provocando afetos ao assistirmos cada conteúdo televisivo. Nessa perspectiva, a proposta deste estudo é mapear, através de um questionário, qual recurso narrativo “quem matou...?” faz parte da memória teleafetiva dos fãs de telenovela que comentam sobre o assunto na rede social Twitter.

A metodologia empregada para a análise foi a pesquisa quantitativa mediante um questionário aberto e semiestruturado, distribuído em perfis que debatem telenovelas com alcance a partir 1.000 seguidores na rede social Twitter. E, também, a análise de conteúdo de Bardin (1994), cujo objetivo é compreender os resultados da investigação a partir da pré-análise, exploração e tratamento dos dados por meio das respostas colhidas no formulário. Além disso, utilizaremos como fundamentação teórica os estudos sobre telenovela de Lopes (2003, 2014, 2017), memória teleafetiva de Bressan Júnior (2019) e memória coletiva de Halbwachs (2003).

2 TELENOVELA: MEMÓRIA E LAÇO TELEVISIVO

A telenovela se fixa no contexto social brasileiro como um importante produto cultural e artístico presente no cotidiano dos lares do país. Segundo Lopes (2014, p. 4), ela transcende o espaço de lazer, concebe diversos mecanismos de interatividade e “uma dialética entre o tempo vivido e o tempo narrado e que se configura como uma experiência, ao mesmo tempo, cultural, estética e social”. Lopes (2014) denomina a telenovela como narrativa da nação porque é através das histórias, das temáticas e da sociabilidade que diversos assuntos são discutidos em determinados espaços de tempo.

A partir dessa conjuntura, a telenovela preserva a memória através de imagens, assuntos, sons, comportamentos e valores de uma sociedade. Para Motter (2001), ela significa o documento de uma época, pois retrata rastros de um tempo. Dessa forma, o conteúdo televisivo retém informações de um determinado período e quando exibido contextualiza esse espaço. Segundo Wolton (1996), a televisão representa um laço social porque os assuntos discutidos nela reverberam de maneira invisível na vida dos telespectadores. Segundo ele,

existe uma espécie de *common knowledge* em que diversas pessoas assistem a mesma coisa em ambientes diferentes, mantendo assim um nó oculto na sociedade.

Wolton (1996) argumenta tal questão de maneira igualitária, pois os indivíduos acompanham os mesmos programas em locais diferentes e com vivências distintas. A telenovela se particulariza nesse âmbito ao denotar um produto oriundo da televisão o qual motiva a sociabilidade (LOPES, 2017). São histórias as quais permitem serem discutidas em qualquer lugar do cotidiano, ainda que o indivíduo assista individualmente.

Segundo Bressan Junior (2019), ao rever um programa de TV, inserido em alguma grade de programação, há um tipo de laço social (WOLTON, 1996) entre o que foi visto e agora revisto. De acordo com o autor, a memória é resgatada a partir do que já foi assistido anteriormente. Por isso, ele aponta que a televisão traz consigo emoções e sentimentos geradores de memória afetiva, ou teleafetiva, a partir das experiências coletivas e individuais fabricadas por ela. A telenovela, nesse contexto, por se tratar de um produto oriundo da televisão e acessível a todos os públicos, é mais suscetível a esse tipo de recordação (LOPES, 2003).

3 O “QUEM MATOU ..?” NA TELENOVELA

A estrutura melodramática das telenovelas se vale de inúmeros recursos narrativos os quais contribuem para o reconhecimento dessas produções perante o público. De acordo com Thomasseau (2012), o melodrama se desenvolveu por meio da emoção, do bem e mal e a moral social como elemento norteador das histórias. O gênero se aperfeiçoou em diversas outras formas artísticas tal qual literatura, cinema e televisão.

Entre os recursos mais utilizados, está a pergunta oriunda do romance policial “quem matou..?”, que foi incorporada na telenovela brasileira pela autora Janete Clair na trama *Véu de noiva* (1969) com o intuito de corrigir um problema de roteiro. Enquanto ela escrevia a telenovela, o ator Geraldo del Rey, intérprete do personagem Luciano, manifestou interesse em sair da produção e, para não atrapalhar a história, o enigma do assassinato foi lançado ao público (MAYER, 2010).

Contudo, essa famosa fórmula apenas conquistou o público oito anos depois com *O Astro* (1977), trama escrita pela mesma autora, criando a primeira de muitas curiosidades no público ao proferir a seguinte pergunta: “Quem matou Salomão Hayalla?”. A repercussão da morte foi tanta que a cidade de Socorro, interior de São Paulo,

realizou um sorteio entre os clientes da caixa lotérica e quando o nome do criminoso foi revelado o prêmio foi dividido. Caso ninguém adivinhasse o assassino de Salomão Hayalla, o dinheiro seria doado para um asilo (MAYER, 2010).

Já na década de 80, o crime mais comentado entre os telespectadores foi o homicídio da vilã Odete Roitman na telenovela *Vale Tudo* (1988). A personagem foi assassinada com três tiros à queima-roupa, na véspera de Natal (XAVIER, 2019). Para Motter (2004), o vilão leva a história e faz a trama acontecer. A morte de Odete Roitman gerou, além de bolões, concursos culturais como para o Caldo Maggi e propagandas de seguros para o Comitê Institucional do Seguro (CODISEG) (ROGENSKI, 2019). A ideia foi arquitetada pelos autores Gilberto Braga, Aguinaldo Silva Gilberto e Leonor Basseres. Segundo Braga, em entrevista realizada para o livro *A seguir: cenas dos próximos capítulos* (BERNARDO, 2009), o resultado foi interessante para ele, contudo, o autor sabe que não agradou a todos.

O novelista ainda se valeu dessa mesma estratégia nas telenovelas *Força de um desejo*²⁶ (1999) com o “Quem matou o Barão de Sobral?”; “Quem matou Lineu Vasconcelos?” em *Celebridade*; “Quem matou Taís?” vilã de *Paraíso Tropical* (2007) e “Quem matou Norma?” mistério pertencente à telenovela *Insensato Coração* (2010). Os demais assassinatos utilizados por outros autores no decorrer das décadas foram: “Quem matou Jorge Tadeu?” da telenovela *Pedra Sobre Pedra* (1992); o assassinato em série de *A Próxima Vítima* (1995), em que o telespectador precisaria descobrir quem estava matando na história, quem morreria e o motivo pelo qual as mortes estavam ocorrendo. “Quem explodiu o shopping?” de *Torre de Babel* (1998); “Quem matou Bia Falcão?” da telenovela *Belíssima* (2006); quem matou Saulo? de *Passione* (2011); “Quem matou Max?” no sucesso *Avenida Brasil* (2012) e, mais recentemente, “Quem matou Júlia Castelo?” na história espírita *Espelho da Vida* (2019).

Para Mayer (2010), o uso desse recurso possibilita ao telespectador brincar de detetive e, segundo o autor Lauro César Muniz, é geralmente utilizado quando a história não está indo bem de audiência. Os autores de telenovela consideram o recurso importante para retirar algum ator da trama, caso o público não o aceite ou simplesmente para movimentar a história (MAYER, 2010). Barthes (1970) explica que a maneira mais correta de desacelerar as respostas de uma narrativa é ampliando o suspense, seja pelo mistério ou somente pelo fingimento. Na telenovela, isso se configura a partir das dissimulações das respostas

26 Todas as informações sobre telenovelas deste tópico foram retiradas do site Teledramaturgia, disponível em: www.teledramaturgia.com.br. Acesso em: 8 jul. 2021.

umentando as virtualidades de uma mesma resposta ao conduzi-la a diversas interpretações e significações (SANTOS; FERREIRA, 2016). As narrativas se interligam e o gancho é vinculado ao suspense para gerar expectativa na construção da narrativa diária (COSTA, 2000).

Mayer (2010) elaborou uma técnica a partir dos estudos de Van Dine e Boleauc-Narcejac para compreender quando o assassinato ocorre na telenovela. Dentre as diretrizes, as mais significativas para encontrar o culpado nas histórias são estas: o assassino deverá ser um personagem que não aparece apenas no último capítulo. Ele necessita estar presente na trama; deverá ser um personagem mais ou menos importante na história; dependendo do autor, o assassino não será personagem que exerça função doméstica na trama, ou seja, empregada, motorista, copeiro etc; haverá apenas um assassino na história; as pistas deverão ser dadas para o telespectador; o crime deverá ocorrer com as próprias mãos, sem considerar comparsas; observar o estilo do autor da história é importante para entender o culpado; o assassino pode não ser escolhido até o final da telenovela; a escolha final é sempre do autor.

São essas características as quais permitem ao telespectador identificar os assassinatos nas histórias e, muitas vezes, perceber o porquê de alguns deles serem tão fortes no imaginário dos telespectadores.

4 “QUEM MATOU...?”: A MEMÓRIA TELEAFETIVA NAS TELENOVELAS

A memória teleafetiva está intrinsecamente interligada com a telenovela porque as histórias presentes no cotidiano brasileiro acionam diversos sentidos por meio das lembranças (BRESSAN JÚNIOR, 2019). Para Lopes (2003), a ficção televisiva traz consigo experiências compartilhadas visto que as produções fazem parte de um espaço entre indivíduos constituindo um repertório comum entre eles. Isso acontece porque o gênero, por meio da televisão, penetra em diversas camadas da sociedade brasileira vislumbrando uma comunidade nacional imaginada (LOPES, 2003).

Com base nessas particularidades, vislumbramos um estudo sobre qual recurso narrativo “quem matou...?” faz parte da memória afetiva dos telespectadores usuários do Twitter. Dessa forma, mapeamos por meio de uma pesquisa do formulário Google a partir das seguintes perguntas norteadoras: Qual é o primeiro quem matou...? que você tem na memória? Por quê?; Qual é o seu quem matou...? favorito? Por quê? e Para você, o que faz um quem matou...? ser bom? O que te atrai?

Para obtermos os dados, distribuimos a pesquisa em perfis que comentam assuntos referentes à telenovela na rede social escolhida. Essas páginas se tornaram conhecidas pelos fãs de telenovela por causa de comentários sobre as produções, o resgate da memória televisiva e, com isso, adquiriram seguidores. Elaboramos as diretrizes para escolhermos as arrobas e, conseqüentemente, disponibilizamos o formulário. Levamos em consideração o fácil acesso aos proprietários, ou seja, a pesquisadora e os perfis deveriam seguir uns aos outros, posteriormente, pensamos naquelas em que não ocorria essa reciprocidade, como portais e fóruns, contudo, com as *direct messages*, ou DM, abertas para a comunicação. Em seguida, investigamos a quantidade de seguidores e foi instituído o número de corte a partir de 1.000 para os formulários terem um maior alcance de respostas. Diante disso, foram selecionados os seguintes usuários com os respectivos total de *followers*: @t4aonoveleiro com (1.457); @teledramatica (1.631); @olivrodoeli (6.100) e @forumeplay (32.578).

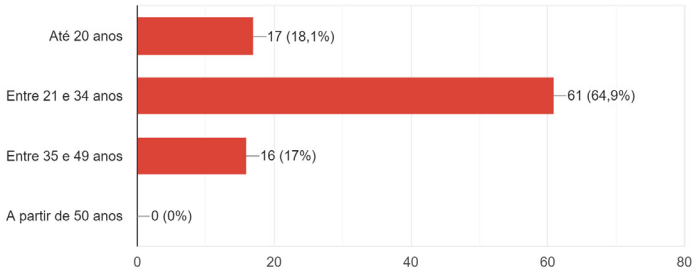
A pesquisa foi realizada entre os dias 4 e 7 de dezembro de 2020 e obteve 94 respostas divididas entre 76,6% masculinas (74 registros) e 23,4% femininas (22 *feedbacks*). Diferentemente dos estudos já realizados sobre telespectadores e consumo de telenovela, essa investigação mostrou a participação mais ativa dos homens. Bourdieu (1990) destaca que a ordem social fixa homens e mulheres como oposições que se legitimam mutuamente. Na telenovela, apesar de as temáticas terem majoritariamente foco nos infortúnios femininos, elas já não abarcam apenas essa audiência. As novas formas de ver as realidades sociais permitiram ao sujeito, nesse novo contexto, expressar emoções e sentimentos, ou seja, “novas possibilidades de homem” (PORTINARI; COUTINHO, 2006, p. 70).

Para Kimmel (1992), a masculinidade não vem no nosso código genético, ela se constrói socialmente mudando de acordo com cada cultura ou através do tempo e entre diferentes grupos de homens de acordo com classe, raça e orientação sexual. Segundo Bauman (2005), o sujeito não possui uma identidade completa, mas se sobrepõe. Dessarte, os dados reunidos nessa pesquisa evidenciam as diferentes vivências de masculinidades por meio do atravessamento da telenovela no cotidiano e a contínua influência dessa ficção nas representações masculinas da sociedade. Ou seja, ora expressam virilidade, ora diversidade de gênero, idades distintas e fatores socioculturais específicos.

À vista disso, a faixa etária ficou da seguinte forma:

Gráfico 1 – Faixa Etária

Faixa etária
94 respostas



Fonte: Dados da pesquisa (2020).

A maioria das respostas, observadas na tabela acima, foram de indivíduos entre 21 a 34 anos. Segundo as estatísticas do Twitter no Brasil (PEREIRA, 2022), essa faixa etária é uma das mais preponderantes da plataforma, visto que a idade dos usuários varia entre 18 e 40 anos – 38% estão entre 18 e 29 anos, já os 26% têm de 30 a 49 anos. Dessa forma, os participantes dessa pesquisa utilizam a rede social Twitter como espaço de troca sobre um determinado conteúdo, ou seja, a telenovela. No total, foram mencionadas dezessete opiniões referentes ao primeiro quem matou lembrado pelos telespectadores, entretanto, mencionaremos apenas os cinco mais votados. São eles:

Quadro 1 – Primeiro “quem matou...?” lembrado pelos telespectadores

Quem matou...?	Telenovela	Respostas
Que matou Odete Roitman	<i>Vale Tudo</i> (1988)	27
Quem matou Lineu Vasconcelos?	<i>Celebridade</i> (2003)	22
Quem é o assassino do horóscopo chinês ou quem é o assassino do opala preto? Quem matou Saulo?	<i>A Próxima Vítima</i> (1995) <i>Passione</i> (2011)	7
Quem matou Taís Grimaldi?	<i>Paraíso Tropical</i> (2007)	6
Quem matou o barão Henrique Sobral?	<i>Força de um desejo</i> (1999)	5

Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Já com relação ao recurso favorito, foram citados 16 nomes distintos, contudo, organizamos na tabela apenas os cinco mais votados. Listamos a seguir:

Quadro 2 – O “quem matou...?” favorito dos telespectadores

Quem matou favorito	Telenovela	Respostas
Quem matou Odete Roitman?	<i>Vale Tudo</i> (1988)	36
Quem é o assassino do horóscopo chinês ou quem é o assassino do opala preto?	<i>A Próxima Vítima</i> (1995)	16
Quem matou Lineu Vasconcelos? Quem matou Max?	<i>Celebridade</i> (2003) <i>Avenida Brasil</i> (2012)	11
Quem matou Marcelo?	<i>A Favorita</i> (2008)	5
Quem matou Taís Grimaldi	<i>Paraíso Tropical</i> (2007)	4

Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Como podemos examinar, tanto na primeira recordação quanto no recurso narrativo favorito encontramos a morte do personagem como mais lembrada. O “quem matou Odete Roitman?” da telenovela *Vale Tudo* (1988), escrita por Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Basseres, conseguiu fazer parte da memória da maioria dos telespectadores. Contudo, ao verificarmos na tabela abaixo, dependendo das faixas etárias, os nomes se diversificavam em conformidade com as distintas gerações.

Quadro 3 – Opinião e Faixa Etária

Faixa etária	Opinião alternada conforme as idades	Telenovela
Até 20 anos	Quem matou Taís? Quem matou Saulo?	<i>Paraíso Tropical</i> (2008) <i>Passione</i> (2010)
Entre 21 e 34 anos	Quem é o assassino do opala preto? Quem matou Lineu Vasconcelos?	<i>A Próxima Vítima</i> (2005) <i>Celebridade</i> (2003)
Entre 35 e 49 anos	Quem matou Odete Roitman?	<i>Vale Tudo</i> (1988)

Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Essa oscilação ocorria por meio das idades, porém as justificativas eram sempre as mesmas, pois, elas, na maioria das vezes, reportavam às recordações de infância em casa, junto da família, assistindo à trama.

Quem matou Odete Roitman. Tinha uns 10 anos de idade, assistia à novela com minha família e todo mundo só falava disso em todos os lugares (Feminino – entre 35 e 49 anos).

O de A Próxima Vítima. Lembro daquela noite em que eu (criança) participei de uma reunião familiar no último capítulo pra saber quem ganharia o bolão (Masculino – entre 21 e 34 anos).

Quem Matou Lineu? Celebridade. Talvez não foi o primeiro que eu assisti, mas é o primeiro que me lembro perfeitamente de ficar interessado em saber e descobrir. Eu tinha 4 para 5 anos (Masculino – entre 21 e 34).

Quem matou Lineu de Celebridade, era criança e lembro de voltar da escola discutindo com amigos sobre quem teria sido o assassino (Feminino – entre 21 e 34 anos).

Na segunda sentença, verificamos que o indivíduo participou de um bolão entre os familiares para descobrir quem era o assassino da história. Já nas outras respostas, averiguamos a relação entre telenovela e experiências sociais, pois na última declaração o indivíduo comentava com os amigos de escola sobre os possíveis assassinos da trama *Celebridade* (2003). Por causa dessas questões, Lopes (2017) destaca que a telenovela ultrapassou a dimensão do lazer e rege a rotina dos indivíduos, permite experiências de sociabilidade, constrói “mecanismos de interatividade e uma interdiscursividade do tempo vivido com o tempo narrado e que se configura como uma experiência cotidiana, ao mesmo tempo, cultural, estética e social” (LOPES, 2017, p. 4).

Martín-Barbero (1997) clarifica essa circunstância em razão das dimensões da mediação: socialidade, ritualidade e tecnicidade, visto que o produto televisivo adentra o espaço privado dos indivíduos e modifica a relação social e interação entre eles. No caso da telenovela, o ambiente familiar o qual já possuía o ritual de acompanhar o enredo, a sociabilidade ao interagir e comentar, agora tem com o recurso “quem matou...?” mais uma nova particularidade a ser debatida, uma troca compartilhada.

De acordo com Halbwachs (2003), as nossas memórias são constituídas de maneira coletiva, apesar de serem uma atividade individual,

as lembranças relacionam-se com grupos de referência. Observamos que o “quem matou...?” apresenta, na percepção dos entrevistados, a contextualização de um local, referencia um grupo, um familiar, ou um espaço, pois não estamos sozinhos. Vejamos abaixo a associação que o indivíduo faz com uma música da época e de um programa de TV relacionando ao recurso utilizado na telenovela *Celebridade* (2004). As lembranças impulsionadas evocavam cantores, programas de TV e conteúdo associado à telenovela.

Me lembro que na época Felipe Dylon explodia nas paradas de sucesso e fizeram uma paródia no Vídeo Show que nunca fui capaz de esquecer hahahaha. “É a bruxa do verão Pedra no coração Deixou Maria Clara Rastejando no chão” (Masculino – entre 21 e 34 anos).

Esse local de entrosamento entre programas de TV e outras mídias permite à telenovela construir o ambiente focado nas informações próprias do gênero. Segundo Oroz (1999), a indústria das revistas impressas, por exemplo, é importante veículo de expansão dos enredos das telenovelas. Um dos voluntários da pesquisa lembrou da conexão entre essas publicações e o gênero folhetinesco:

Quem matou Wanderley, de Mulheres de Areia (1993). Era pequeno e lembro da repercussão, com minha mãe e minhas tias discutindo, a partir do “resumo da semana”, quem era o assassino – Vilma (Masculino – entre 21 e 34 anos).

O indivíduo utilizava as informações encontradas no resumo da semana, provavelmente de jornais ou revistas, para tentar compreender como a história do assassinato de Wanderley iria se desenrolar – pois foi exibida em 1993. Para Lopes (2017), tal costume se sucede por causa das informações em torno desse produto no cotidiano:

As relações do público com as novelas são mediadas por uma variedade de instituições que constituem o espaço de circulação de seus sentidos: são pesquisas de audiência, relações pessoais, contatos diretos com blogs de autores, imprensa e mídia especializada e, nos últimos tempos, a internet e outras plataformas digitais (LOPES, 2017, p. 4-5).

Outro ponto importante na análise são as reprises as quais cumprem a função, observada por Lopes (2014), de gerar novas memórias para os indivíduos. Pois diversos entrevistados relataram que algumas telenovelas como *Vale Tudo* (1988) e *A Próxima Vítima* (1995) fo-

ram vistas a partir do Globoplay, do Canal Viva e até mesmo tomaram conhecimento através do Vídeo Show (1983-2019) ou de outras produções em outros canais.

De Vale Tudo. Assisti na Globoplay e, mesmo sabendo o fim, a construção da história me levou a duvidar o que eu já sabia várias vezes (Feminino – entre 21 e 34 anos).

Quem matou Odete em Vale Tudo, grande clássico que graças ao Globoplay consegui assistir, porque além de ter sido um artifício empregado de forma satisfatória, sem parecer um recurso para chamar atenção da audiência, a construção das personagens envolvidas foi feito de forma muito elegante, não subestimando os telespectadores (Masculino – entre 21 e 34).

Podemos perceber que a morte de Odete Roitman, da telenovela *Vale Tudo* (1988), ficou marcada no imaginário dos telespectadores gerando um conhecimento compartilhado. Para Bosi (1994), a memória coletiva é criada através de recordações de um objeto em comum sob o viés da reminiscência afetiva. A telenovela, nessa perspectiva, representa o assunto comum a todos porque, para Bressan Júnior (2019), a televisão é um dispositivo de imagem que carrega a qualidade de rememorar o passado quando acionada.

Segundo Lopes (2014), as mesmas histórias, veneradas por diferentes indivíduos, têm valor distinto para cada pessoa. Por isso, algumas tramas foram citadas como favoritas ao serem assistidas durante as reexibições. As reprises das telenovelas apresentam para novas gerações as histórias já conhecidas através de informações repassadas pelas gerações anteriores e ressignificadas, hoje, pelos novos telespectadores. O caso da história construída com o “quem matou Odete Roitman?”, da telenovela *Vale Tudo* (1988), mostra que diversos telespectadores na pesquisa assistiram na época e reviveram suas memórias afetivas a partir da reprise; já os mais jovens tomaram conhecimento mediante a reexibição – apesar de já saberem o desfecho, porém não atrapalhou a sensação de assistir a esse momento clássico da teledramaturgia.

Odete Roitman. Não vi a novela mas quando eu era criança vi falando sobre no Vídeo Show (Masculino – até 20 anos).

Odete Roitman. Sempre exibido no Vídeo Show (Feminino – entre 21 e 34 anos).

Quem matou Odete Roitman. Por que todo noveleiro, até quem nasceu depois, já ouviu falar desse famoso quem matou? (Masculino – entre 21 e 34 anos).

O resgate acontece atualmente a partir do Canal Viva e da plataforma de *streaming* Globoplay, ambos pertencentes ao Grupo Globo. A pesquisa examinou o recurso narrativo “quem matou ...?” e identificou não apenas telenovelas pertencentes ao canal Globo. Algumas pessoas lembraram do “quem matou Leôncio”, da telenovela *A Escrava Isaura* (2004), exibida pela Record TV, e o “quem matou Patrícia?” da trama mexicana *A Madrasta*, exibida pelo SBT, em 2005.

Quem matou o principal vilão da novela Escrava Isaura da Record, mas se deve ao fato de começar a acompanhar novelas tarde, vendo essa na reprise (Masculino – entre 21 e 34 anos).

O primeiro que me vem à mente é o de A Madrasta, novela mexicana que o SBT exibiu em 2005. Ela me marcou de uma forma muito surpreendente pois eu suspeitava cada semana que um personagem mas no fim a revelação foi bem impactante em todos os âmbitos (Masculino – entre 21 e 34 anos).

Dessa forma, diante da quantidade de produções televisivas a memória teleafetiva se apegua a qualquer história, independentemente do canal veiculado, pelo impacto que o mistério traz. Por isso, a utilização desse recurso, geralmente, funciona, segundo os entrevistados, quando há coerência na trama, o assassino não seja nada óbvio, cause surpresa e que a morte da personagem abale a história. Por causa dessa estratégia, a audiência não consegue esquecer devido ao impacto causado naquele espaço temporal.

O melhor “quem matou?” é sempre aquele que o assassino é menos suspeito, mas que a justificativa do crime não deixa de ser verossímil (Feminino – entre 21 e 34 anos).

A vingança e o “quem matou?”. São duas ferramentas primordiais para escrever uma trama de sucesso, claro que tem que saber usá-las. As pessoas gostam de conversar sobre a vida dos outros e as atitudes dos outros, então se alguém morre na fixação, se abre um questionário, “fulano deve ter matado ciclano por esse motivo”. Por mais que seja alto clichê, desde que bem feito, o quem matou instiga a audiência a desenvolver seu espírito Holmes (Masculino – até 20 anos).

Me atrai a forma como despistam as pessoas de todas as formas, os recursos que precisam ser executados para o final não vazar. Gilberto Braga foi mestre ao escolher a Cássia Kiss (teoricamente impossível) (Masculino – entre 21 e 34 anos).

Uma história bem amarrada, um leque infinito de personagens que podem ser assassinos e que tenham motivos pertinentes, e não esses motivos que aparecem de última hora. Um exemplo é o quem matou Max, todo mundo ali no lixão na hora, achei genial, o que desapontou foi ter sido a Carminha. (Masculino – até 20 anos).

Vemos como a construção do recurso é uma das formas mais significativas para quem assiste se apegar e lembrar para sempre do que foi visto ou ouvido falar. Ou seja, as artimanhas utilizadas pelos autores caracterizam, muitas vezes, as recordações dos telespectadores com o recurso “quem matou...?” nas telenovelas. Nas opiniões descritas acima, reconhecemos o interesse do público por histórias coerentes, assassinatos com grande repercussão e a dúvida a respeito de reconhecer e identificar o culpado.

Portanto, ratificamos a surpresa do final da telenovela *Vale Tudo* (1988), ao apresentar a personagem Leila (Cássia Kiss) como assassina, provocar espanto e, ao mesmo tempo, tornar-se coerente para a história. No caso desse “quem matou...?”, em especial, apesar de todos os telespectadores atualmente já conhecerem o assassino, o que cativa é justamente entender como o crime foi engendrado, pois a menos suspeita revelou-se a culpada. Contudo, isso não aconteceu em *Avenida Brasil* (2012), também mencionada, pelo motivo de não ocorrer o choque pela descoberta em torno do “quem matou Max?”. Por causa disso, segundo os telespectadores, não houve o fator surpresa e a decepção se reverbera na memória de quem viu – justamente por ser a vilã da história, diferentemente da história de *Vale Tudo* (1988), que ninguém esperava a assassina em questão.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa compreendeu, através dos resultados coletados, que o recurso “quem matou...?” empregado pelas telenovelas impacta o telespectador a ponto de ficar marcado na vida deles por muitos anos. A memória teleafetiva é responsável pela construção das lembranças desse recurso narrativo na mente dos telespectadores. Algumas histórias não são marcantes no período em que foi exibida, contudo, a

significação compete às recordações vividas no período da apresentação da obra na TV.

Outra forma vem pelas reprises através do resgate feito pelo Globoplay, Canal Viva e o programa Vídeo Show (1983–2019). É por meio dessa preservação que, finalmente, os novos telespectadores têm acesso às produções que, antigamente, eram vistas somente em matérias do Vídeo Show. Bem como a inserção da telenovela no catálogo do *streaming* e as reprises nos canais a cabo que permitem a formação de novas memórias a partir de um público mais jovem. Pois apenas o uso das reprises pode explicar o êxito do “quem matou Odete Roitman...?”, da telenovela *Vale Tudo* (1988), na memória dos telespectadores que responderam à pesquisa.

Independentemente da faixa etária, o assassinato da Odete Roitman (Beatriz Segall) foi citado constantemente porque existia a lembrança do recurso vinculado ao cotidiano de quem acompanha as telenovelas, ou seja, os fãs, em sua maioria. Ao se tornar impactante na história da teledramaturgia brasileira, o “quem matou Odete Roitman?” se fixou na mente dos telespectadores que, em 1988, presenciaram a repercussão, e os que não eram nascidos na época, porém, aprenderam que a cena é antológica para o gênero e, por esse motivo, a curiosidade persiste em conhecer essa produção escrita por Gilberto Braga. Além disso, a revelação do assassino improvável deixou o recurso ainda mais marcante para os telespectadores.

Portanto, o uso do “quem matou...?” é vívido na memória dos telespectadores, muitas vezes, pela repercussão da história, a revelação inesperada aciona memórias de um período de vida específico de quem assistiu às telenovelas. Por isso, os telespectadores e usuários da rede social Twitter se valem das reprises com o intuito de reativar as memórias daquele período ou, simplesmente, conhecer os enredos tão falados pelos familiares ou programas de TV e ressignificá-los ao criar novas lembranças teleafetivas.

REFERÊNCIAS

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Paris: Seuil, 1970.

BAUMAN, Z. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BERNARDO, A. **A seguir, cenas do próximo capítulo**: as histórias que ninguém contou dos 10 maiores autores de telenovela do Brasil. São Paulo: Panda Books, 2009.

BOSI, E. **Memória e Sociedade**: Lembranças de Velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, P. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BRESSAN JÚNIOR, M. A. Um laço social revisitado na televisão: traços de uma memória teleafetiva. **Anais de Resumos Expandidos do Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais**, v. 1, n. 2, set. 2019.

COSTA, C. **A milésima segunda noite**: da narrativa mítica à telenovela-análise estética e sociológica. São Paulo: Annablume, 2000.

FECHINE, Y. TV Social: contribuição para a delimitação do conceito. **Contracampo**, Niterói, v. 36, n. 1, p. 84-98, abr./jul. 2017.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

KIMMEL, M. La Producción Teórica sobre la Masculinidad: nuevos aportes. **Ediciones de las Mujeres**, Santiago, n. 17, p. 129-138, 1992.

LOPES, M. I. V. Memória e identidade na telenovela brasileira. In: COMPÓS, 23., 2014. **Anais [...]**. Belém: UFPA, 2014. Disponível em: http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT12_ESTUDOS_DE_TELEVISAO/templatexxiicompos_2278-1_2246.pdf. Acesso em: 4 nov. 2020.

LOPES, M. I. V. Telenovela e memória em tempos de transmídia. In: COMPÓS, 26., 2017. **Anais [...]**. São Paulo: Cásper Líbero, 2017. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_GTYF6DNXTXHPJOUCP6OV_26_5721_22_02_2017_14_39_24.pdf. Acesso em: 20 jul. 2021.

LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, v. 26, p. 17-34, jan./abr. 2003.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MAYER, C. **Quem matou...**: o romance policial na telenovela. São Paulo: Annablume, 2010.

MOTTER, M. L. A Telenovela: Documento Histórico e Lugar de Memória. **Revista USP**, n. 48, p. 74-87, 2001.

MOTTER, M. L. As telenovelas brasileiras: heróis e vilões. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, Buenos Aires, v. 1, n. 1, p. 64-74, 2004.

OROZ, S. **Melodrama**: O cinema de lágrimas da América Latina. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

PEREIRA, R. Estatísticas do Twitter no Brasil. **Agência Mestre**, 2022. Disponível em: <https://www.agenciamestre.com/redes-sociais/estatisticas-twitter-brasil/#:~:text=majoritariamente%2C%20o%20Twitter%20%C3%A9%20acessado,30%20e%2049%20anos%20%E2%80%94%20Twitter>. Acesso em: 25 maio 2022.

PORTINARI, D.; COUTINHO, F. R. A roupa faz o homem: a moda como questão. In: ALMEIDA, M. I. M.; EUGÊNIO, F. (org.). **Culturas jovens**: novos mapas do afeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 59-76.

REIMÃO, S. L. **O que é romance policial**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ROGESNKI, R. Odete Roitman e a propaganda da época. **Meio & Imagem**, 2019. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/comunicacao/2019/01/28/odete-roitman-e-a-propaganda-da-epoca.html>. Acesso em: 11 jul. 2022.

SANTOS, A. F. N.; FERREIRA, R. M. C. A morte, o preço da vilania: o uso do “Quem Matou?” nas telenovelas de Gilberto Braga. **Revista Temática**, João Pessoa, a. 12, p. 71-86, nov. 2016.

SUMMA, G. **Social TV**: the future of television in the Internet Age. DSpace@MIT: Massachusetts Institute of Technology, 2011.

TELEDRAMATURGIA. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/>. Acesso em: 8 jul. 2021.

THOMASSEAU, J. M. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

WOLTON, D. **Elogio do grande público**: uma crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.

XAVIER, N. **Viva exhibe a morte de Odete Roitman**: 10 curiosidades sobre o assassinato. Uol, 2019. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/nilsonxavier/2019/01/28/viva-exibe-a-morte-de-odete-roitman-10-curiosidades-sobre-o-assassinato/>. Acesso em: 8 jul. 2021.

O ATIVISMO DO FANDOM LIMANTHA NO TWITTER: UMA ANÁLISE DAS DIMENSÕES DA COMPETÊNCIA MIDIÁTICA NA DISCUSSÃO DE CAUSAS SOCIAIS

*Daiana Sigiliano
Gabriela Borges*

1 INTRODUÇÃO

De acordo com Pearson (2010) e Booth (2010), um dos pontos centrais das práticas da cultura de fãs é a capacidade do público de analisar criticamente os universos ficcionais. Segundo Jost (2016), o fandom realiza discussões minuciosas sobre trama, refletindo coletivamente em fóruns de discussão e redes sociais, engendrando novas camadas de interpretação e colaboração. Valendo-se dessa compreensão crítica, os fãs ampliam e ressignificam criativamente o paratexto por meio de elementos multimodais e intertextuais. As reflexões vão além dos limites canônicos do universo ficcional e estabelecem distintas correlações e diálogos com outras produções audiovisuais, obras literárias, causas sociais, eventos factuais, entre outros.

Segundo Jenkins (2012, 2015); Hirsjärvi (2013); Herrero-Diz *et al.* (2017); e Sigiliano e Borges (2021), a cultura de fãs dialoga diretamente com o conceito de competência midiática. Isto é, a relação intelectual e afetiva do fã “envolve níveis de atenção diversos e convoca competências diversas de espectador, diferente de quando se assiste ao mesmo conteúdo de forma causal” (JENKINS, 2015, p. 73). Como definem Ferrés e Piscitelli (2015, p. 3), a competência é “geralmente entendida como uma combinação de conhecimentos, habilidades e atitudes consideradas necessárias para um contexto determinado”, contribuindo para a autonomia e o desenvolvimento da capacidade crítica dos cidadãos, estando presente tanto na maneira como consumimos os conteúdos midiáticos quanto no modo como os produzimos.

Com base nesse contexto, este capítulo procura discutir as relações entre a competência midiática e o ativismo dos fãs, tendo como objeto de análise as produções do *shipp* Limantha, formado pelas personagens Lica (Manoela Aliperti) e Samantha (Giovanna Grigio), da 25ª temporada da telenovela *Malhação* (1995-*atual*, Rede Globo), intitulada *Viva a Diferença* (2018-2019), no Twitter. Para refletirmos sobre como as causas sociais abordadas na telenovela estiveram presentes com conteúdos compartilhados no *microblogging*, adotamos o enquadramento teórico-metodológico de análise das dimensões da competência midiática proposto por Ferrés e Piscitelli (2015).

2 O ATIVISMO NA CULTURA DE FÃS

De acordo com Van Zoonen (2004); Brough e Shresthova (2012); e Jenkins, Peters-Lazaro e Shresthova (2020), seja por meio das discussões, seja por meio das mobilizações, os fãs estabelecem uma relação muito próxima com questões que envolvem a participação cívica e cidadã. Nesse sentido, a ampliação do ativismo político para outras esferas está acontecendo, em parte, graças ao modo como os *fandons* se engajam criativamente e criticamente na cultura popular.

Brough e Shresthova (2012) afirmam que o ativismo na cultura de fãs é um conceito amplo e abrange diversas esferas, indo além de uma ação intencional para contestar hegemonias e provocar mudanças políticas e/ou sociais. Isto é, a mobilização dos fãs pode ser norteadada por distintas intenções e objetivos (AMARAL; SOUZA; MONTEIRO, 2015). Como, por exemplo, as campanhas para impedir o cancelamento de uma série televisiva, os protestos em prol de uma maior representação de minorias raciais ou sexuais em um universo ficcional, a ressignificação dos temas sociais abordados em um cânone em outros contextos (ficcionais ou não ficcionais), as petições para mudanças que valorizem a promoção de temas sociais no conteúdo de um programa, entre outros.

Brough e Shresthova (2012) ressaltam que ativismo de fãs pode ser compreendido com base nos seguintes pontos: 1) as confluências entre participação política e cultural; 2) a tensão entre a participação e a resistência; 3) o papel do espectro afetivo na mobilização da participação cívica; 4) o impacto das mobilizações no estilo e identidade dos fãs.

Criado em 2017, o site *Handmaid Coalition*²⁷ tem como objetivo instruir fãs do mundo todo na realização de mobilizações em prol dos direitos da mulher e da igualdade de gênero. Conforme explica a fã e

²⁷ Disponível em: <https://handmaidcoalition.org/>. Acesso em: 1 maio 2021.

fundadora da organização, Emily Morgan (HANDMAID COALITION, 2018, n.p., tradução nossa):

Nosso trabalho visa um mundo em que todos, independentemente do sexo, raça, religião, orientação sexual ou identidade de gênero, tenham voz igual nas discussões e decisões políticas nos níveis local, estadual e federal. Nós nos esforçamos para criar um espaço online onde os membros podem encontrar apoio e oportunidade para compartilharem suas experiências²⁸.

O site recebe anualmente mais 2 mil formulários de voluntários de vários países, como Estados Unidos, Canadá e Espanha. Com o *slogan* “Lutar para evitar que a ficção se torne realidade”²⁹, o Handmaid Coalition mistura o universo ficcional da série do Hulu com a contemporaneidade, mostrando que a história diatópica criada por Margaret Atwood é mais verossímil do que aparenta.

Discutida por Rose (2011); e Jenkins, Green e Ford (2014), a mobilização dos fãs de *The Leftovers* (2014–2017, HBO) fez com que a HBO produzisse novos episódios da série. Diante dos baixos índices de audiência e da ameaça de cancelamento após a exibição da segunda temporada, o *fandom* decidiu se mobilizar para chamar a atenção do canal estadunidense. Caracterizado como personagens da história — os membros do *Guilty Remnant*³⁰ — e segurando placas com a palavra *renew*³¹, um grupo de fãs reuniu-se à porta da sede da emissora em Nova York, nos Estados Unidos, para pedir a renovação do programa. O protesto rapidamente foi noticiado pela imprensa e divulgado pelo público nas redes sociais. Para demonstrar apoio ao *fandom*, fãs de várias partes do mundo publicaram mensagens usando a *hashtag* #renewtheleftovers. Após quatro³² dias de protesto, a HBO anunciou a renovação de *The Leftovers* para a sua terceira e última temporada. Apesar de a emissora não ter declarado oficialmente o que a levou a produzir novos episódios, muitos sites especializados³³ atribuíram a decisão à ação organizada pelos fãs em Nova York.

28 “We do this to work toward a world in which everyone, regardless of sex, race, religion, sexual orientation, or gender identity, has an equal voice in the political discussions and decisions at local, state, and federal levels. We strive to create a place online where members can find support and an opportunity to share their experiences”.

29 *Fight to keep fiction from becoming reality*, em inglês.

30 Na série o *Guilty Remnant* é um grupo que acredita que a Partida foi um Arrebatamento Bíblico. Um dos seus propósitos é fazer com que os “deixados para trás” não se esqueçam do que aconteceu (THE LEFTOVERS WIKI, n.d.).

31 “Renovem”, em português.

32 O protesto começou no dia 7 de dezembro de 2015, e o anúncio da renovação aconteceu no dia 11 de dezembro.

33 Tais como: Hollywood Reporter, TV Line, TV Guide, Deadline, Seriable e Digital Trends.

As redes sociais também exercem um papel fundamental no ativismo do público ávido, os grupos do Facebook Aussie X-Files Fans³⁴ e heART³⁵, mantidos pelos fãs da série The X-Files (1993–2002³⁶, Fox), por exemplo, organizam leilões com itens da trama para projetos educacionais na África do Sul (JONES, 2011). Estima-se a arrecadação da campanha em 20 mil euros, em média. Dessa forma, a ligação afetiva e intelectual que os fãs têm com os programas vai além dos universos ficcionais e passa a mobilizar ações sociopolíticas, seja por meio de discussões, seja por meio de campanhas de arrecadação, mobilizações *online* etc.

3 A TEMPORADA VIVA A DIFERENÇA, DE MALHAÇÃO

Exibida desde 1995 pela Rede Globo, Malhação é o mais longo e o principal produto de ficção seriada televisiva da emissora, voltado para o público jovem. De acordo com o Memória Globo (2020, n.p.), a telenovela deu início a um novo conceito dentro da teledramaturgia do canal, “um seriado com algumas semelhanças com as *soap operas* americanas, data de término em aberto e maior flexibilidade para mudanças nas narrativas e no perfil dos personagens”. Inicialmente a história era ambientada em uma academia de preparação física, que dá o nome ao programa. Em 1999, na sexta temporada, a atração começou a ter como principal cenário o ambiente escolar.

Um dos pontos centrais de Malhação são os temas abordados durante as temporadas, abrangendo dramas familiares e sociais pertinentes ao público jovem (CAVALCANTI, 2016). Nos primeiros anos de exibição, questões tais como o início da vida sexual, o relacionamento com os pais e os amigos e as dúvidas em relação ao futuro profissional eram tratadas de maneira mais genérica e discutidas sem grandes problematizações. A partir dos anos 2000, temáticas como, por exemplo, o preconceito racial, o *bullying*, a gravidez na adolescência foram trabalhadas nos capítulos de modo mais denso, apresentando diversas perspectivas e facilitando o diálogo entre pais e filhos.

Além da responsabilidade social, Malhação também é um espaço de experimentação para as estratégias de transmidiação da emissora (CAVALCANTI, 2016). Desde 2009, já foram criados *blogs* de personagem, sites voltados para núcleos específicos da trama, *podcasts*, *webséries* e *games*.

34 Disponível em: <https://bit.ly/2IxSFmo>. Acesso em: 1 maio 2021.

35 Disponível em: <https://bit.ly/2IPog6x>. Acesso em: 1 maio 2021.

36 Depois de 14 anos de hiato, a 10ª e a 11ª temporada foram exibidas em 2016 e 2018.

Desenvolvida por Cao Hamburger, a 25ª temporada de *Malhação*, intitulada *Viva a Diferença* (2017-2018), gerou consideráveis índices de audiência e mobilizou os telespectadores nas redes sociais (SIGILIANO; BORGES, 2021). Pela primeira vez, em 25 anos de exibição, a atração foi protagonizada por cinco mulheres. O principal arco narrativo desdobra-se após as adolescentes Keyla (Gabriela Medvedovski), Benê (Daphne Bozaski), Tina (Ana Hikari), Lica e Ellen (Heslaine Vieira), de origens e perfis distintos, ficarem presas no mesmo vagão de metrô durante uma pane elétrica causada por uma tempestade que atinge a cidade de São Paulo. O *plot* tem início quando a personagem Keyla entra em trabalho de parto e as adolescentes se unem em solidariedade para ajudá-la no nascimento do bebê. Apesar de ter com tema norteador a diversidade, a telenovela também discutiu pautas como o racismo, a homofobia, o assédio sexual, a bissexualidade, a síndrome de Asperger, a automutilação, o machismo e a desigualdade social.

Um dos arcos narrativos mais repercutidos entre os fãs de *Viva a Diferença* foi o protagonizado pelo casal Lica e Samantha. Pela primeira vez a telenovela exibiu um beijo entre duas meninas bissexuais; a sequência repercutiu de maneira instância nas redes sociais, e as personagens ganharam fãs no mundo todo. Nomeado pelo *fandom* como *Limantha*, o *shipp* é o acrônimo dos nomes de Lica e Samantha. O *shipp* foi ampliado, aprofundado e ressignificado por diversas práticas da cultura de fãs, tais como *fanfic*, *podcasts*, perfis fictícios etc.

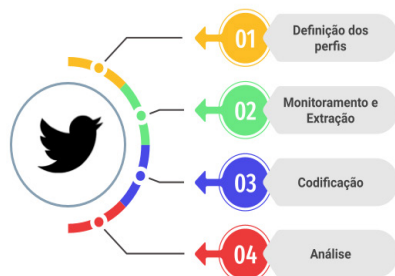
Com o sucesso da trama, a Globo produziu o *spin-off* *As Five* (Globoplay, 2020-Atual), cuja história retrata os dilemas pessoais, profissionais e amorosos enfrentados pelas cinco protagonistas na vida adulta. A série teve sua primeira temporada disponibilizada pelo Globoplay e recentemente foi renovada para mais duas temporadas, com previsão de estreia para 2022.

4 PERCURSO METODOLÓGICO DE ANÁLISE

A abordagem metodológica de monitoramento, extração e codificação dos dados adotada na análise das atividades do *shipp* *Limantha* no Twitter dá continuidade às pesquisas realizadas no âmbito do Observatório da Qualidade no Audiovisual³⁷ e é composta por quatro fases (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2011; BRUNS; MOE, 2013; RECUERO; BASTOS; ZAGO, 2015; BORGES; SIGILIANO, 2021).

37 Disponível em: <https://bit.ly/3yHGSwp>. Acesso em: 12 jul. 2021.

Gráfico 1 – Fases da abordagem de monitoramento, extração e codificação



Fonte: Elaborado pelas autoras (2021).

A primeira etapa foi feita em dezembro de 2017 e consistiu na navegação sistemática pelos perfis para a delimitação das páginas que seriam monitoradas. Para isso, inserimos na barra de busca³⁸ do Twitter, vinculada à sua *application programming interface* (API), os termos (palavras-chave e *hashtags*) relacionados ao universo ficcional de *Malhação: Viva a Diferença*. Com base nos resultados³⁹, os perfis foram selecionados segundo os recursos de individualização e as camadas estruturais de informação (RECUERO, 2009; BRUNS; MOE, 2013).

A segunda etapa focou o monitoramento e a extração dos *tweets* e dividiu-se em dois momentos: durante a exibição dos capítulos da telenovela que abordavam o arco narrativo de Lica e Samantha (de 21 dezembro de 2017 a 5 março de 2018) e após o encerramento da atração (de 6 de março de 2018 a 10 maio de 2018). Os conteúdos foram extraídos da linguagem de programação Python por intermédio do pacote Tweepy (SANTOS, 2019).

A terceira etapa consistiu na codificação dos *tweets* extraídos durante o monitoramento: ao todo foram coletadas 392 mil postagens. Nesta etapa, os conteúdos foram identificados, descritos e categorizados manualmente, isto é, cada publicação foi analisada de forma individual no *software* Atlas.ti. Por conta do volume e da complexidade dos dados, a codificação é dividida em duas fases: macrocodificação e microcodificação. Inicialmente, na macrocodificação categorizamos as postagens pelo tema central do comentário feito pelo público; já na microcodificação a categorização é norteadas pelas especificidades

38 Disponível em: <https://twitter.com/search-advanced>. Acesso em: 12 jul. 2021.

39 Nessa etapa foram encontrados 209 perfis ativos no Twitter.

dessas postagens. Ao todo, foram levantadas 195 categorias com base nas 48 categorias definidas na macrocodificação.

A quarta etapa abrangeu a análise dos conteúdos postados no Twitter pelo *shipp* Limantha valendo-se das dimensões da competência midiática. Mais especificamente, buscamos refletir de que modo os temas sociais abordados na trama foram reforçados, ampliados e ressignificados na rede social.

Para operacionalizar metodologicamente o uso do conceito de competência midiática, Ferrés e Piscitelli (2015) definiram seis dimensões pelas quais os indicadores são elaborados. São elas: linguagem; ideologia e valores; estética; tecnologia; processos de interação; e de produção e difusão. Dessa forma, estes se relacionam tanto ao âmbito de análise (a forma como as pessoas recebem e interagem com as mensagens) quanto ao âmbito de expressão (o modo como as mensagens são produzidas pelas pessoas). Porém, é importante ressaltar que os pontos teorizados pelos autores estão inter-relacionados, ou seja, essa separação é feita para que possamos analisar didaticamente cada uma delas.

5 AS DIMENSÕES DA COMPETÊNCIA MIDIÁTICA NO ATIVISMO DO FANDOM LIMANTHA

Neste trabalho aprofundaremos três dimensões: linguagem, ideologia e valores; e estética. Entretanto, as outras dimensões também estarão presentes. A tecnologia pode ser observada na compreensão que os fãs têm da arquitetura informacional do Twitter, ao interagirem, produzirem e compartilharem os conteúdos na rede social. Ao ser elaborada coletivamente e com base em discussões sobre causas sociais [feminismo, direitos das pessoas lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, *queers* + (LGBTQ+), entre outras], a dimensão processos de interação permeia todas as ações desenvolvidas pelo *shipp* Limantha. Já os processos de produção e difusão abrangem a produção criativa dos telespectadores interagentes⁴⁰, que envolve elementos multimodais e a ressignificação de aspectos do universo ficcional de Malhação: Viva a Diferença por meio de *memes*, vídeos *on crack*, *crossover* e montagens.

Segundo Ferrés e Piscitelli (2015), a dimensão ideologia e valores envolve a capacidade dos interagentes de repercutir de forma crítica o modo como as representações midiáticas estruturam nossa

40 O termo “telespectador interagente” é usado, neste capítulo, para designar o público que interage (propaga, retuita, produz conteúdo, responde às enquetes etc.) com o universo ficcional das séries televisivas (SIGILIANO; BORGES, 2016).

percepção da realidade; a habilidade de detectar, contrastar, buscar e avaliar as intenções e os interesses presentes nos conteúdos; a capacidade de analisar criticamente as produções, identificando estereótipos; bem como gerir as próprias emoções, identificando o potencial mecanismo de manipulação das telas. No âmbito da expressão, ela está relacionada com a capacidade de usar as novas mídias para se comprometer como cidadão, além de elaborar e modificar produtos para questionar valores ou estereótipos presentes nas produções midiáticas.

Por se tratar de um casal LGBTQ+, as discussões sobre a representação de minorias e, principalmente, a forma como os arcos envolvendo as personagens Lica e Samantha eram desdobrados na trama estiveram presentes durante todo o monitoramento. Os fãs pontuavam como os casais heterossexuais protagonizavam sequências mais longas e explícitas, sobretudo em cenas em que os personagens trocavam carícias. Nesse sentido, o público afirmava que existia uma nítida distinção no modo como os personagens heterossexuais e homossexuais eram desenvolvidos na telenovela.

Os telespectadores interagentes também refletiam sobre a importância de atrações voltadas para o público adolescente abordarem temas como o relacionamento homoafetivo e a homofobia. As postagens ressaltavam que as cenas ajudavam a introduzir essas questões no âmbito familiar, e alguns fãs compartilhavam relatos pessoais de conversas que tiveram com os pais sobre orientação sexual, identidade de gênero etc. Dessa forma, a dimensão ideologia e valores, proposta por Ferrés e Piscitelli (2015), está imbricada com os contextos conversacionais do *shipp* Limantha no Twitter.

Porém, é interessante observar, uma vez que o monitoramento não se limitou ao período de exibição da telenovela, como a reflexão crítica dos telespectadores interagentes sobre pontos que integram a dimensão ideologia e valores não se restringiu ao universo ficcional de Limantha. Os telespectadores interagentes repercutiam questões relacionadas ao feminismo, ao racismo e à população LGBTQ+ servindo-se de outros conteúdos midiáticos. Neste contexto, a mobilização dos fãs abrangia tanto um evento específico e discussões de fatos noticiados nos jornais quanto narrativas ficcionais.

Exibido em 2018, o *reality show* Big Brother Brasil 18 (Rede Globo, 2000-atual) gerou diversas discussões no Twitter. Assim como em outras edições, o público engajava-se em torno de mutirões para arrecadar votos a favor de seu participante preferido. Na reta final da atração, o *fandom* Limantha lançou a ação Mini Mutirão Limanthinhas Apoiam Gleici, que tinha como objetivo ajudar na permanência da

participante Gleici Damasceno no *reality*. A acriana, de 22 anos, ficou conhecida no programa da Rede Globo por levantar diversas discussões sobre a meritocracia, a desigualdade social no Brasil, o racismo, o feminismo e a importância da implantação de políticas públicas para jovens marginalizados. Os *tweets* publicados pelos fãs de Malhação informavam os horários dos mutirões, o *hiperlink* para o site do BBB18 e dicas sobre o processo de votação. Os tutoriais destacavam, por meio de setas e capturas de tela, atalhos no sistema para que o interagente otimizasse o envio de votos.

O empoderamento feminino no esporte também foi repercutido pelo *fandom* Limantha. Realizados em 2019, os jogos da Copa do Mundo de Futebol Feminino foram amplamente divulgados pelos perfis dos fãs de Lica e Samantha. Os telespectadores interagentes retuitavam (RT) os *tweets* do perfil oficial da Confederação Brasileira de Futebol (CBF), combinavam assistir às partidas juntos e comentá-las simultaneamente no Twitter — ressaltando a importância de dar visibilidade ao esporte, visando ao interesse de patrocinadores e da mídia especializada, para que as jogadoras tenham equidade salarial e boas condições de trabalho, como os atletas do futebol masculino. A participação dos fãs por meio da *hashtag* #SeleçãoFeminina foi tão expressiva que, durante a partida Brasil X Uruguai, o locutor do canal Band mandou um abraço para o *fandom*, agradecendo a audiência.

Além de fazerem uma curadoria conforme *threads*⁴¹ no Twitter, com *links* para *download* dos episódios (Drive e Torrent) e trechos de cenas de séries que apresentavam núcleos LGBTQ+, os fãs repercutiam a representatividade destas comunidades nas telenovelas da Rede Globo. Como, por exemplo, durante o capítulo de O Outro Lado do Paraíso (2017-2018), exibida na faixa das 21h. O *fandom* questionou a propagação de estereótipos na trama. Os *tweets* chamavam a atenção para a representação caricata e pejorativa dos homossexuais e para o desdobrimento do arco narrativo envolvendo a violência contra a mulher. Segundo os fãs, apesar de ao longo dos capítulos ter agredido a esposa, Clara (Bianca Bin), Gael (Sergio Guizê) teve um final feliz, não sofrendo nenhuma represália pelos seus atos.

Dessa forma, podemos observar que a reflexão de diversos temas abordados ao longo dos capítulos Malhação: Viva a Diferença foi repercutida e ampliada pelos telespectadores integrantes em outros âmbitos, indo além dos desdobramentos ficcionais da telenovela.

41 As *threads* são uma “série de *tweets* conectados de um mesmo usuário. Com uma sequência, você pode fornecer contexto adicional, uma atualização ou uma abordagem ampliada conectando vários *tweets* juntos” (TWITTER, 2020, n.p.).

Segundo Ferrés e Piscitelli (2015), a dimensão linguagem, o âmbito da análise, refere-se à capacidade de compreender a forma como as mensagens são construídas em diferentes mídias e gerando diferentes produções de sentido. Além da capacidade de estabelecer relações entre textos, códigos e mídias. O âmbito da expressão refere-se à capacidade que o indivíduo tem de se expressar utilizando diferentes sistemas de representação e estilos em função da situação comunicativa, do conteúdo transmitido e do interlocutor. Além da capacidade de modificar os produtos existentes, atribuindo novos significados.

Durante a exibição de *Malhação: Viva a Diferença*, as ações de transmediação da trama partiam do #Malhação em Todas as Telas (BORGES *et al.*, 2019). Os conteúdos aprofundavam e ampliavam os arcos narrativos da telenovela por intermédio dos perfis nas redes sociais (Facebook, Instagram, Twitter e Pinterest) e de vídeos e *lives* no GShow. Nas semanas finais da atração, a Rede Globo lançou uma ação que tinha como objetivo conscientizar o público sobre as *fake news*. A estratégia de transmediação era um desdobramento do arco narrativo que envolvia o Colégio Estadual Cora Coralina. Na história, a escola foi alvo de notícias falsas; as informações difamavam o Cora afirmando que os professores exibiam conteúdos pornográficos nas aulas. As *fake news* também propagavam mensagens de ódio à população LGBTQ+, fazendo, principalmente, apologia ao preconceito de casais homoafetivos com as afirmações “macho é macho”, “fêmea é fêmea”. Os *posts*, compartilhados no perfil⁴² da telenovela no Twitter, apresentavam uma espécie de cartilha de boas práticas, ressaltando a importância de checar as informações antes de compartilhá-las nas redes sociais e no WhatsApp.

Paralelamente à ação da emissora, o *fandom* Limantha criou a indexação #PreconceitoéLixo. Com base na *hashtag*, os fãs discutiam como, muitas vezes, informações falsas ajudam na perpetuação da homofobia e do racismo. Os *tweets* abrangiam relatos pessoais de jovens pontuando como informações inverídicas foram prejudiciais no processo de descoberta da orientação sexual; críticas ao discurso de ódio propagado nas redes sociais; além de trechos da telenovela que discutiam o racismo e o machismo. O *fandom* também destacou a importância de refletir sobre os temas sociais abordados em *Malhação: Viva a Diferença* em outros âmbitos, tais como escola, família e amigos.

42 Disponível em: <https://twitter.com/malhacaogshow>. Acesso em: 5 ago. 2021.

Figura 1 – Como parte das ações de transmídiação, a Rede Globo lançou uma campanha para conscientizar o público sobre as fake news



Fonte: Perfil no Twitter Malhação @malhacaogshow (2018).

Nesse contexto, o *fandom* Limantha refletiu criticamente sobre as *fake news* e como as informações falsas reforçam o preconceito. Além de aprofundar a discussão no Twitter, por meio de relatos pessoais, a mobilização dos telespectadores interagentes também ampliou a ação de transmídiação da Rede Globo valendo-se de diversos recursos multimodais, tais como texto escrito, capturas de cenas da telenovela, montagens, vídeos e *hashtags*.

A dimensão da estética, proposta por Ferrés e Piscitelli (2015), está relacionada ao entendimento da importância dos aspectos técnico-expressivos na composição da produção midiática. O âmbito da análise envolve a sensibilidade para reconhecer a qualidade estética dos conteúdos e a capacidade de identificar as categorias estéticas básicas, como a inovação formal e temática, a originalidade e o estilo. O âmbito da expressão está relacionado com a capacidade de produzir mensagens criativas, bem como se apropriar e transformar produções artísticas, visando potencializar a criatividade, a experimentação e a sensibilidade estética.

Criada pelos fãs após o encerramento de Malhação: Viva a Diferença, em abril de 2018, a campanha #FazendoADiferença tinha o objetivo de levar os principais temas da temporada para as paredes de escolas e faculdades. Para isso, o *fandom* selecionou trechos de músicas que falavam sobre amor e diversidade e que integravam a

trilha sonora da trama, transcrevendo-os para *post its*. Inspirados na estética do lambe-lambe, os cartazes foram fixados pelos fãs em lugares com grande circulação de alunos, como, por exemplo, o quadro de avisos e os banheiros. Além de compartilharem fotos da ação #FazendoADiferença, os telespectadores interagentes ressaltavam como pequenas atitudes poderiam contribuir para uma causa maior.

Figura 2 – Os *post its* foram espalhados pelos fãs em escolas e faculdades



Fonte: Perfil no Twitter (2018).

Desse modo, é interessante observar como o universo ficcional da telenovela e, principalmente, os temas sociais discutidos ao longo dos capítulos foram ressignificados pelos fãs em diversos contextos e ações. O público ampliava a trama com base em situações reais, elaborava ações coletivas, mobilizava-se para conscientizar outras pessoas, refletindo criticamente sobre os arcos narrativos de *Malhação: Viva a Diferença* e produzindo conteúdos criativamente para o Twitter.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os conteúdos produzidos pelo *shipp* Limantha no Twitter inserem as discussões apresentadas na telenovela *Malhação: Viva a Diferença* em âmbitos e contextos que vão além do universo ficcional. Nesse sentido, a trama funciona como ponto de partida, estimulando

o debate de questões densas como, por exemplo, o feminismo, o racismo, o preconceito.

Ao se mobilizarem na rede social, os fãs demonstram não só a capacidade de refletirem sobre as causas sociais, mas de usarem as potencialidades da arquitetura informacional do *microblogging* para atingirem seus objetivos. Por meio das indexações que unificam o fluxo da *timeline* e das menções que fortalecem as conexões assimétricas, o *fandom* cria uma teia colaborativa em prol de temas que julgam pertinentes. Em outras palavras, os telespectadores direcionam o modo de organização já usual no âmbito da cultura de fãs, pautado pela troca de informações e pela colaboração, para o ativismo.

Outro ponto interessante é a transposição das ações feitas no ambiente *online* para o cotidiano do *fandom*. Ao espalharem cartazes nas escolas e faculdades, os telespectadores interagentes passam a engajar, mesmo que indiretamente, outros públicos, não se limitando aos usuários do Twitter, inserindo assim uma nova camada na ressignificação do universo ficcional de Malhação.

Por fim, a ampliação dos debates apresentados na telenovela também ressalta a importância dos programas voltados para o público jovem na discussão de causas sociais. As tramas propiciam a reflexão e o engajamento no *fandom* em torno de temas pertinentes e fundamentais para o desenvolvimento crítico dos telespectadores.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, A.; SOUZA, R. V.; MONTEIRO, C. De Westeros no #vem-prarua à shippagem do beijo gay na TV brasileira”. *Ativismo de fãs: conceitos, resistências e práticas na cultura digital*. **Galáxia**, n. 29, p. 141-154, jun. 2015.
- BOOTH, P. **Digital Fandom**: New Media Studies. Nova York: Peter Lang, 2010.
- BORGES, G. *et al.* A construção de mundos ficcionais pelo *fandom* Limantha, de Malhação: Viva a Diferença. In: LOPES, M. I. V. (org.). **A construção de mundos na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2019. v. 6. p. 107-132.
- BORGES, G.; SIGILIANO, D. Qualidade Audiovisual e Competência Midiática: proposta teórico-metodológica de análise de séries ficcionais. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 30., 2021. **Anais [...]**. São Paulo: PUCSP, 2021.

BROUGH, M.; SHRESTOVA, S. Fandom meets activism: Rethinking civic and political participation. **Transformative Works and Cultures**, v. 10, 2012.

BRUNS, A.; MOE, H. Structural layers of communication on Twitter. In: WELLER, K. et al. (org.). **Twitter and Society**. Peter Lang: Nova York, 2013. p. 15-28.

CAVALCANTI, G. K. M. **Televisão e redes sociais: configurações de TV Social em Malhação**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

FERRÉS, J.; PISCITELLI, A. Competência midiática: proposta articulada de dimensões e indicadores. **Lumina**, v. 9, n. 1, p. 1-16, 2015.

FRAGOSO, S.; RECUERO, R.; AMARAL, A. **Métodos de pesquisa para internet**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

HANDMAID COALITION. 2018. Disponível em: <https://handmaid-coalition.org/>. Acesso em: 31 jan. 2018.

HERRERO-DIZ, P. et al. Estudio de las competencias digitales en el espectador fan español. **Palabra Clave**, v. 20, n. 4, p. 17-947, 2017.

HIRSJÄRVI, I. Alfabetización mediática, fandom y culturas participativas: Un desafío global. **Anàlisi Monogràfic**, n. 38, p. 37-48, 2013.

JENKINS, H. **Invasores do Texto: Fãs e cultura participativa**. Rio de Janeiro: Marsupial, 2015.

JENKINS, H. Lendo criticamente e lendo criativamente. **Matrizes**, v. 9, n. 1, p. 11-24, 2012.

JENKINS, H.; PETERS-LAZARO, G.; SHRESTHOVA, S. (ed.). **Popular Culture and the Civic Imagination: Case Studies of Creative Social Change**. Nova York: NYU Press, 2020.

JENKINS, H.; GREEN, J.; FORD, S. **Cultura da Conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável**. São Paulo: Aleph, 2014.

JONES, B. Being of service: X-Files fans and social engagement. **Transformative Works and Cultures**, Tulane, v. 10, p.1-1, mar. 2011.

JOST, F. **Breaking Bad**: Le diable est dans les détails. Paris: Éditions Atlande, 2016.

MEMÓRIA GLOBO. **Malhação**. 2020. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/exclusivo-memoria-globo/projetos-especiais/malhacao/>. Acesso em: 13 ago. 2020.

PEARSON, R. Fandom in the Digital Era. **Popular Communication: The International Journal of Media and Culture**, v. 8, n. 1, p. 84-95, 2010.

RECUERO, R.; BASTOS, M.; ZAGO, G. **Análise de Redes para Mídia Social**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

RECUERO, R. **Redes sociais na Internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

ROSE, F. **The Art of Immersion**: How the Digital Generation Is Re-making Hollywood, Madison Avenue, and the Way We Tell Stories. New York: W W Norton & Company, 2011.

SANTOS, M. C. Pesquisa aplicada em comunicação: O estranhamento da interdisciplinaridade que nos assombra. **Comunicação & Inovação**, v. 19, n. 41, p. 18-33, 2019.

SIGILIANO, D.; BORGES, G. As discussões sobre The X-Files na Social TV: uma análise do backchannel da décima temporada. **Contemporânea**, v. 17, n. 1, p. 29-52, 2019.

SIGILIANO, D.; BORGES, G. Creative production of Brazilian telenovela fans on Twitter. **Transformative Works and Cultures**, v. 35, 2021.

THE LEFTOVERS WIKI. [n.d.]. Disponível em: https://the-leftovers.fandom.com/wiki/Guilty_Remnant. Acesso em: 1 maio 2021.

TWITTER. **Create a thread**. 2020. Disponível em: <https://help.twitter.com/pt/using-twitter/create-a-thread>. Acesso em: 3 ago. 2021.

VAN ZOONEN, L. **Entertaining the Citizen**: When Politics and Popular Culture Converge. Lanham: Rowman & Littlefield, 2004.

DO VANGUARDISMO DE DANIEL FILHO À ERA DO STREAMING: CAMINHOS DE ANÁLISE DO CAMPO DAS SÉRIES FICCIONAIS BRASILEIRAS

Tcharly Magalhães Briglia
Maria Carmem Jacob de Souza

O estudo sobre ficção seriada, nas suas mais variadas facetas de criação, produção, distribuição e consumo, vem ganhando força no ambiente acadêmico. A penetração das séries estadunidenses no cotidiano brasileiro comprova, nas últimas décadas, o impacto causado por tais narrativas. O Brasil, embora seja um país notadamente telenoveleiro, tem uma trajetória longa na realização desse tipo de conteúdo, em uma arena de produção que, embora impulsionada nas duas primeiras décadas do século XXI, já sinalizava caminhos possíveis desde o final da década de 1970, período em que Daniel Filho, emblemático diretor e produtor com longa carreira na TV Globo, implementou as séries nacionais. Os decênios seguintes comprovaram a criatividade dos realizadores, que diversificaram as possibilidades em meio às transformações no mercado audiovisual.

No intuito de propor caminhos de análise para o campo das séries brasileiras ficcionais (excetuando-se, assim, minisséries; macrosséries; superséries e telenovelas [incluindo *Malhação*, da TV Globo]), este artigo parte de conceitos da teoria bourdieusiana, como as noções de campo, *habitus* e trajetória, para apresentar uma visão capaz de dar conta, concisamente, de situar a produção de séries ao longo da história da televisão brasileira. A periodização, fundamentada em estudos de Rogers, Epstein e Reeves (2002) e Santos (2018), baseia-se na classificação de eras da TV, marcadas por alterações nas lógicas criativas e empresariais. A categorização é aclimatada ao contexto nacional, com ênfase nas organizações, nos sujeitos criadores e nos títulos relevantes.

A trajetória de Daniel Filho no campo é um recorte necessário ao estudo aqui empreendido, haja vista a posição e as disposições do artista em colocar em prática um projeto criativo de televisão, que perpassou pelos mais diversos âmbitos do entretenimento. Consagrado em novelas, minisséries e em séries, Daniel Filho viveu os anos de ouro da TV Globo, que consolidaram a empresa como a principal criadora de ficção do país, e uma das mais importantes do mundo. Títulos como *Malu Mulher* (1979-1980), *Armação Ilimitada* (1985-1988), *A Justiceira* (1997), *Mulher* (1998-1999) e *As Cariocas* (2010) mostram apenas alguns dos momentos emblemáticos de sua atuação. Ademais, trata-se de um profissional com posição de relevo no cinema brasileiro, haja vista sua atuação fértil em diversos projetos de sucesso.

A reflexão se conclui com a demarcação do atual estado de produção de séries brasileiras, em um ambiente caracterizado pelo trabalho de canais de TV abertos e fechados, produtoras independentes e plataformas de *streaming*. Empresas distribuidoras de televisão pela internet, como Netflix e Amazon Prime Video, mostram-se cada vez mais dispostas a solidificar presença no campo. O investimento em títulos marcados pela diversidade de temas, gêneros e estilos evidencia essa tendência, iniciada com o *boom* da produção independente nacional, fortalecida pela popularmente conhecida “Lei da TV Paga”, isto é, a Lei n. 12.485/2011 (BRASIL, 2011), traçadora de importantes diretrizes para a produção audiovisual brasileira. Além disso, vale situar também os efeitos da popularização do streaming, gerador de novos hábitos, como o consumo em forma de maratona. Entre telas, episódios e cardápios variados, o público tem uma vasta oferta em mãos, o que amplia a arena de produção e consumo das séries, como será visto a seguir.

1 O CAMPO DAS SÉRIES BRASILEIRAS: PERSPECTIVAS AO LONGO DAS ERAS DA TV

Bourdieu (2002), em uma perspectiva relacional, analisa os espaços sociais de produção e consumo de obras culturais e artísticas concorrenciais, especializadas e específicas que pressupõem o entendimento das posições e disposições das organizações e agentes que neles atuam. Nessa ótica, o estudo científico das obras dá-se com a análise histórica das posições do campo em foco em relação aos aspectos econômicos, políticos e legais advindos do campo do poder; a análise da estrutura interna do campo (no caso do presente artigo, os regimes de crenças compartilhadas e as relações entre agentes e

organizações no campo das séries); e, por fim, a observação analítica das posições, disposições e ações (escolhas) dos agentes, ao longo de suas trajetórias.

Nas pesquisas acerca dos campos de produção de obras culturais pouco estudados no âmbito das corporações de mídia, Souza (2014) ressalta a necessidade de iniciar a análise por meio da identificação dos agentes e das instituições, observando as relações entre eles e os sistemas de força e poder operantes, ao localizar indicadores dos detentores de diferentes graus de autonomia para lidar com as pressões advindas dos interesses econômicos das organizações empresariais. Artistas consagrados pelo público, pela crítica e pelos seus pares, por exemplo, tendem a gozar de maior grau de controle criativo, o qual os recém-chegados pleiteiam alcançar. Nesse sentido, admite-se que há uma constante tensão entre os agentes, que, de posse de disposições específicas, alianças e acúmulo de poder, tendem a mudar para posições mais vantajosas, no campo, no decorrer de suas trajetórias. Os movimentos dos agentes que acumulam ou perdem forças para alavancarem seus interesses colaboram para as transformações no campo.

Setton (2010) auxilia na compreensão da concepção relacional da sociedade, sob o viés bourdieusiano. Os aspectos materiais/econômicos associados às relações simbólicas/culturais definem a estrutura social como um complexo pautado por forças em tensão que caracterizam hierarquias de poder e privilégio. Os recursos analíticos que definem as diferentes posições nessa estrutura, assim como os sistemas de reconhecimento, são os capitais, entre eles, os econômicos, culturais, sociais e simbólicos. A posse e o volume dos capitais distinguem agentes dentro das relações observadas na estrutura do campo, que também se diferenciam, como explica Setton (2010), pelas suas trajetórias educativas e socializadoras. Os gostos dos indivíduos seriam, assim, resultados de forças atuantes dentro do campo, geradoras de uma disposição que supõe “capitais incorporados”, cuja variação se altera notadamente por conta da formação cultural dos agentes, das suas disposições e das escolhas que empreenderam nesse percurso.

Ao propor, desse modo, o conceito de *habitus*, como essas disposições individuais culturalmente incorporadas, o pensamento bourdieusiano expõe as relações entre os condicionantes externos e o comportamento dos agentes. Em texto anterior, Setton (2002, p. 64) reforça a interdependência entre o conceito de *habitus* e de campo:

[...] a teoria praxiológica, ao fugir dos determinismos das práticas, pressupõe uma relação *dialética* entre sujeito e sociedade, uma relação de mão dupla entre *habitus* individual e a estrutura de um campo, socialmente determinado.

Essa abordagem é aqui convocada para explorar a conjuntura atual do campo de produção das séries no mercado brasileiro. Para isso, um dos primeiros passos foi localizar os principais agentes e organizações produtores das séries exibidas, de modo a entender o que Bourdieu (1989, p. 69, grifo do autor) classifica como a crença que sustenta a “gênese social” do campo, ao “explicar, tornar *necessário*, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não-motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas”.

O campo das séries, tais como outros do segmento artístico e empresarial, envolvem, nessa abordagem, complexas estruturas de poder, que se manifestam nos modos de produção, circulação e consumo, assim como na composição poética e seriada dos produtos. No que tange ao regime de serialidade das séries televisivas, Machado (2000) reforça a relevância de tais conteúdos para as emissoras de TV, haja vista a possibilidade de fidelização do público e o preenchimento da grade de programação. As séries estariam no grupo das narrativas seriadas marcadas tanto por episódios completos e independentes, que repetem, em cada emissão, personagens e situações narrativas, quanto por episódios marcados pelo alto grau de continuidade narrativa, em temporadas, supondo muitas nuances nessas combinações, como salienta Mittell (2012) com a noção de complexidade narrativa, e Teixeira (2020) com as noções de espiral e saga.

A aplicação de uma perspectiva histórica de análise, por meio dos períodos importantes da trajetória da televisão, é outro fator essencial nessa abordagem, pois auxilia na compreensão das permanências e mudanças do campo das séries de ficção no mercado nacional. Os estudos de Santos (2018) são referência quando exploram o conceito de campo das séries no mercado estadunidense, enfatizando a trajetória da Netflix como um serviço de televisão distribuída pela internet que se consolida, na década de 2010, como empresa não apenas agregadora de conteúdos para consumo sob demanda, mas criadora de séries, filmes e programas originais ou licenciados. A investigação de Santos (2018) mostrou de que forma essa posição da Netflix, que demarca um novo contexto televisivo, denominado de era da TV IV, ilumina a periodização histórica da fase hodierna de produção das séries ficcionais, marcada pela situação concorrencial de empresas e

por formas ampliadas de criação, distribuição e consumo favorecidas pela ambiência digital, em sua constante e renovada convergência das mídias (JENKINS, 2009). O percurso historiográfico partiu dos estudos de Rogers, Epstein e Reeves (2002), que analisaram as três primeiras eras no contexto estadunidense: a era da TV I (entre 1948 e 1975), a era da TV II (1975 a 1995) e a era da TV III (de 1995 até a primeira década de 2000).

Nos Estados Unidos, as três eras marcam momentos emblemáticos também do ponto de vista sociopolítico. A era da TV I situa-se em um momento marcado pela Guerra Fria, e pela concepção nuclear e tradicional de família, refletida nas atrações veiculadas. A era da TV II, por sua vez, pauta-se pelo investimento em uma programação de nicho com produtos de maior qualidade que, por meio da TV por assinatura, passariam a expor outra forma de criação, distribuição e consumo, diferente da televisão generalista massiva. Já a era da TV III, com os circuitos de *broadcasting* e *narrowcasting* consolidados, solidifica um processo de reforço das grandes marcas, que investem em conteúdos exclusivos e de alto nível, além de ampliarem sua atuação na esfera digital, em virtude dos avanços proporcionados pela internet. Nesse momento, a HBO se destaca como uma empresa que visa além do que se espera de um canal de TV, com séries e minisséries de grande sucesso de público e de crítica.

No Brasil, ao transpor esse exercício analítico de Santos (2018), observa-se que essas três circunstâncias históricas evidenciam períodos distintos de consolidação da TV, e, por conseguinte, periodizações particulares do campo das séries. Na primeira, o território nacional vivia o início das primeiras transmissões, que foram ao vivo em seu primeiro decênio (1950), e modernizaram-se mais a partir da chegada do videoteipe, nos anos 1960. As duas primeiras décadas são caracterizadas pelo contexto concorrencial entre as TVs Tupi, Excelsior e Record, principalmente.

Em 1965, surge a TV Globo, que só passa a ocupar uma posição de relevo entre 1969 e 1975, em virtude dos grandes investimentos em conteúdos jornalísticos e de entretenimento, além do padrão de qualidade técnico e criativo imposto em suas telenovelas, que começaram a liderar o mercado e a concorrer com as demais empresas do segmento, em um movimento recrudescido na era da TV II. Os anos 1970 trazem a modernização da televisão, como um todo, não só com as transmissões em cores, mas com o trabalho de artistas renomados, responsáveis por produtos de excelência, principalmente as telenovelas, que se sedimentam como a verdadeira paixão nacional. Nos anos 1990, na era da TV III, o Brasil, embora viva um período eco-

nômico de oscilações e crises, avança no mercado da televisão por assinatura, bem como adentra no *Wide World Web*, com o acesso à internet em processo de implantação e crescimento, entre o público de maior poder aquisitivo.

A produção das séries brasileiras é impulsionada, de fato, no final dos anos 1970, na era da TV II, todavia, anteriormente, observam-se experiências artísticas relevantes. A primeira delas, no ar entre 1953 e 1964, foi *Alô, Doçura*, inspirada na famosa *sitcom* estadunidense *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957) (TELEDRAMATURGIA, 2015a). No Brasil, criada e dirigida por Cassiano Gabus Mendes, um dos principais nomes da história da TV, a série, que abordava diversas situações acerca do relacionamento a dois, consagrou as carreiras de Eva Wilma e John Herbert. Outro marco da época, também na Tupi, é *O Vigilante Rodoviário*, roteirizado e dirigido por Ary Fernandes (TELEDRAMATURGIA, 2015b). O enredo girava em torno do Inspetor Carlos, que, ao lado do seu cão Lobo, agia no combate ao crime nas rodovias paulistas.

As séries de comédia sempre foram presentes no cenário nacional, com títulos de grande apelo popular. Nesse quesito, destacam-se, nas eras da TV I, II e III: *Família Trapo* (Record, 1961-1971), criado por Carlos Alberto de Nóbrega e Jô Soares, e dirigido por Nilton Travesso e Manoel Carlos; a primeira versão de *A Grande Família* (Globo, 1972-1975), de Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa⁴³, e o *Sai de Baixo* (Globo, 1996-2002), clássico humorístico das noites de domingo⁴⁴. Outro segmento de forte impacto no campo das séries, ao longo da história da TV brasileira, foi o infantil, com ênfase para as diversas versões do *Sítio do Picapau Amarelo* (na Tupi, Cultura e Globo), o *Castelo Rá-Tim-Bum* (Cultura, 1994-1997), e *Caça-Talentos* (Globo, 1996-1998)⁴⁵.

As fases que correspondem, no Brasil, às eras da TV I, II e III, entre os anos 1950 e o início dos anos 2000, são marcadas por diversas experiências no campo das séries, que, além dos gêneros e segmentos citados, sobressaíram como tentativas de concretização de uma linguagem e um estilo diferentes das telenovelas. Na TV aberta, a Globo, nas duas últimas décadas, tem mantido uma faixa contínua de exibi-

43 O SBT investiu também no humor, com *Ô, Coitado* (1999-2000) e *Meu Cunhado* (2004-2006).

44 A Band produziu *sitcoms* nacionais, em 1999, pretendendo fazer frente às novelas das outras emissoras e consolidar o mercado no país. As experiências iniciais (*A Guerra dos Pintos* e *Santo de Casa*), feitas em parceria com a Sony, a partir de originais estadunidenses, não vingaram, o que fez a emissora cancelar o projeto que previa até mesmo uma adaptação da renomada *Friends* (NBC, 1994-2004) (MARON, 1999).

45 O SBT apostou no segmento infantil e infantojuvenil, na década de 2010, após o sucesso observado com as versões brasileiras de novelas como *Carrossel* (2012-2013). No campo das séries para esse público, destacam-se: *A Patrulha Salvadora* (2014-2015) e *A Garota do Moto* (2016; 2019).

ção de séries nacionais, nos mais variados gêneros⁴⁶. De todo modo, quando se analisa a história da TV como um todo, dois momentos são cruciais: o trabalho vanguardista de Daniel Filho, a partir dos anos 1970; e o boom observado, na década de 2010, com a *Lei 12.485/2011* e com a ascensão das plataformas de streaming – marcos e objetos de análise deste artigo.

2 A TRAJETÓRIA DE DANIEL FILHO NO CAMPO DAS SÉRIES BRASILEIRAS

A noção de trajetória, sob o viés bourdieusiano, é retomada por Montagner (2007), que visa desmistificar a pretensão da ilusão biográfica, incapaz de dar conta de registrar a complexidade da trajetória dos agentes. Numa perspectiva diacrônica, é preciso pensar nas sucessivas posições ocupadas pelos agentes em estágios diferentes do campo. As forças do campo não deixam de agir, nesse processo, em um constante espaço de lutas, articulações e disputas, entre consagrados e recém-chegados. A compreensão dos atos dos sujeitos dentro do espaço social é reforçada por Montagner (2007, p. 255), para quem o processo concretizado na trajetória “só ganha solidez sociológica quando relacionado com os estados pelos quais passou a estrutura do campo enquanto espaço relacional dos postos, posições e disposições dos agentes dentro desse campo em cada momento”. Trata-se, assim, da terceira ação operacional na perspectiva de Bourdieu (2002) para a análise dos fenômenos artísticos, que enfatiza o estudo das trajetórias dos agentes, evidenciadoras das suas posições, disposições e escolhas, observadas nas obras realizadas.

No caso de Daniel Filho⁴⁷, sua trajetória é caracterizada, principalmente, pelas posições ocupadas dentro da TV Globo, como membro fundamental na consolidação da qualidade estética das novelas, minisséries, séries e demais produtos de entretenimento da emissora. Convocado, ainda em 1967, para dirigir a novela *A Rainha Louca*, da escritora cubana Gloria Magadan, o artista já tinha um desafio em mãos: aproximar da realidade brasileira as tramas ambientadas em outros países. Com a utilização de recursos comuns à linguagem cinemato-

46 Séries de sucesso foram exibidas, na Globo, nos últimos anos, tais como: *Os Normais* (2001-2003); as segundas versões de *A Grande Família* (2001-2003) e *Carga Pesada* (2003-2006); *A Diarista* (2004-2007); *Toma Lá, Dá Cá* (2007-2009); *Força-Tarefa* (2009-2011); *A Cura* (2010); *Tapas e Beijos* (2011-2015); *Doce de Mãe* (2014); *Dupla Identidade* (2014); *Mister Brau* (2015-2018); *Nada Será Como Antes* (2016) e as mais recentes *Sob Pressão* (2017-atualmente) e *Segunda Chamada* (2019-2021).

47 As informações biográficas foram coletadas no site Memória Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/daniel-filho/perfil-completo/>. Acesso em: 8 ago. 2021.

gráfica, Daniel Filho passou a marcar seu estilo nas novelas da Globo. O profissional trazia repertório de experiências anteriores nas TVs Tupi, Rio e Excelsior. Além de ator, aos poucos foi se firmando como produtor e diretor. Nos anos seguintes, suas posições foram se alterando, em um rápido processo de consagração: produtor-geral de dramaturgia (1970-1975), diretor da Central Globo de Produção (1984-1991); diretor de núcleo (1995-1999); diretor da Central Globo de Criação (1999-2000); consultor e responsável por projetos especiais (2000-2015). Além de participar de fases importantes da TV Globo, Daniel dirigiu e fez parte do conselho artístico da Globo Filmes⁴⁸, entre o início dos anos 2000 e 2015, quando deixou a emissora após 47 anos⁴⁹.

O escopo deste artigo é direcionado para explicitar possibilidades de estudo sobre o campo das séries brasileiras. De todo modo, mesmo com tais limitações, torna-se crucial ressaltar o vanguardismo de Daniel Filho em todas as arenas de atuação. Afinal, trata-se de um dos diretores responsáveis por transformar a telenovela brasileira, aclimatando os enredos às questões nacionais. A equipe montada para concretizar o projeto de teledramaturgia da Globo construiu, ao lado do artista, a história da TV no país. Desde a emblemática parceria com a autora Janete Clair, passando pelos sucessos dos anos 1970, 1980 (inclusive com o início das minisséries brasileiras) e 1990, até o momento em que passou a direcionar sua carreira para o cinema, nos anos 2000, Daniel Filho manteve-se como uma das figuras mais relevantes dentro dos campos artísticos em que trabalhou. Em 1996, com a abertura da produtora *Lereby*, a *expertise* adquirida como produtor, ator e diretor direcionou-se para o cinema nacional, em parceria com a Globo Filmes.

Nota-se que, ao longo da sua trajetória, Daniel esteve, quase sempre, em cargos de chefia que o formaram como sujeito responsável pelas decisões artísticas dos produtos nos quais se envolvia. Não por acaso, tem o nome em todos os segmentos em que atuou, aprimorando também sua posição como gestor criativo. Seu lugar, então, deve ser lembrado em qualquer estudo que se proponha a estabelecer perspectivas historiográficas para o campo das séries brasileiras, haja vista o seu vanguardismo, já anos 1970. Ao receber, de Boni – então diretor-geral da Globo –, a incumbência de implantar os seriados

48 A Globo Filmes surgiu em 1998, e, até hoje, é uma coprodutora cinematográfica do Grupo Globo, responsável por títulos de expressivo sucesso no cinema nacional, muitos deles, dirigidos e/ou produzidos por Daniel Filho, como: *Se Eu Fosse Você* (2006) e *Se Eu Fosse Você 2* (2009).

49 O hiato entre 1991 e 1995, momento em que o profissional tocou projetos independentes na Cultura e ocupou um cargo de direção na Band, foi o único em que não esteve na emissora carioca.

nacionais, Daniel Filho, como explica em *O Circo Eletrônico* (2003), buscou criar uma estética que distanciasse o conteúdo brasileiro dos “enlatados” estadunidenses.

Com a emissora já plenamente consolidada e com o monopólio do segmento de telenovelas, era a hora de avançar em direção a novos formatos. O primeiro deles abordava a juventude da época, a partir dos roteiros liderados por Domingos de Oliveira: *Ciranda, Cirandinha* (1978)⁵⁰. Em 1979, o maior circuito de estreias, que buscava criar hábitos entre o público, por meio de histórias diferentes. *Plantão de Polícia*, *Malu Mulher*⁵¹ e *Carga Pesada* traziam, respectivamente, a narrativa policial, o drama de emancipação feminina, e as histórias do interior do Brasil, sob a ótica de dois caminhoneiros. Diferentemente de *Ciranda, Cirandinha*, que tinha exhibições mensais, os demais foram projetados para veiculações semanais, ocupando a segunda linha de shows – a das 22h30⁵². Outro programa de adaptações de textos teatrais – *Aplauso* – também foi lançado à época, evidenciando o esforço da emissora em diversificar sua produção.

Nas décadas seguintes, Daniel Filho seguiu trazendo ares de renovação no campo das séries brasileiras, em paralelo ao contínuo trabalho nas telenovelas e minisséries. Em 1985, *Armação Ilimitada*, seriado de humor focado na vida dos amigos Juba e Lula (Kadu Moliterno e André de Biasi), surpreendeu a crítica e a audiência com um enredo dotado de nova linguagem e edição, além da estética empreendida pelo diretor Guel Arraes. Inspirados no ritmo dos videocliques, os responsáveis pelo produto deixaram sua marca na história da TV brasileira, em um franco diálogo com o público jovem de então.

Nessa trajetória de intensas atuações na TV e no cinema, Daniel ousou, ao estreiar, em 1994, uma produção independente, exibida pela Cultura e pela Bandeirantes: *Confissões de Adolescentes*, baseada na peça homônima de Maria Mariana, e com roteiros dela, de Domingos de Oliveira e de Patrícia Perrone. Gravado em 16 mm, a atração foi

50 A série foi eleita como o melhor programa daquele ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

51 De todos os projetos lançados, *Malu Mulher* foi mais bem-sucedido, com reconhecimento internacional. A protagonista, a socióloga interpretada por Regina Duarte, tornou-se porta-voz de dramas íntimos pelos quais passavam a mulher da época, com um vanguardismo de abordagem que ainda não tinha sido visto. Com direção de Denis Carvalho e Paulo Afonso Grisolli, os episódios contaram com roteiros de Euclides Marinho, Renata Pallottini, Lenita Plonczynski e Armando Costa.

52 Durante décadas, a principal telenovela da Globo era exibida na faixa das 20h30. Os programas exibidos em sequência, às 21h30 e às 22h30, ocupavam, respectivamente, a primeira e a segunda linha de shows. Atualmente, a novela é exibida às 21h30, e os demais programas (séries, minisséries, novelas/superséries, jornalísticos, humorísticos, *reality shows*) ocupam a faixa das 22h30 e das 23h30, com leves oscilações nos horários, a depender do dia da semana.

vendida para outros países e impressionou a plateia nacional, ao evidenciar as possibilidades de criação além da TV Globo. De volta à empresa, após alguns anos afastado, o diretor e produtor implantou dois formatos que merecem menção: *A Justiceira* (1997), seriado policial protagonizado por Malu Mader; e *Mulher* (1998-1999), drama médico, em duas temporadas, acerca da rotina de doutoras interpretadas por Eva Wilma e Patrícia Pillar. Com influência das séries estrangeiras, e gravado em 35 mm, no estilo cinematográfico, os dois conteúdos exemplificam a maturidade nacional no formato⁵³.

Com longa produtividade na Globo Filmes, a partir do final dos anos 1990, Daniel Filho foi ficando cada vez mais longe da TV aberta. Na década de 2010, além da participação como ator no *remake* de *O Astro* (2011), o artista produziu e dirigiu duas séries semanais focadas em tentativas de traduzir a diversidade da alma feminina: *As Cariocas* (2010) e *As Brasileiras* (2012). Apesar de não fugir aos clichês e estereótipos, os programas fizeram relativo sucesso. Em 2015, Daniel acabou deixando a emissora, por divergências contratuais. De todo modo, é notória a sua contribuição ao segmento das séries no país – apenas um recorte da sua vasta carreira na televisão brasileira.

3 AS SÉRIES EM TEMPOS DE AMBIÊNCIA DIGITAL

O impacto das séries, principalmente nas primeiras décadas do século XXI, faz Silva (2014) falar em uma cultura das séries, manifestada tanto pelo crescimento do sucesso e da penetração das histórias no cotidiano das pessoas, quanto pelo interesse acadêmico nos produtos. O aprimoramento dos recursos narrativos, o desenvolvimento de tecnologias digitais que ampliam as possibilidades de circulação, e as formas contemporâneas de consumo e participação dos consumidores indicam a criação de certa “telefília transnacional” (SILVA, 2014, p. 241). Não por acaso, a televisão segmentada e as plataformas de *streaming* tornaram-se o centro de produção e exibição das séries, por dialogarem com as dinâmicas de espetatorialidade experimentadas pelos fãs.

Refletir sobre a serialidade na televisão contemporânea implica compreender a simultaneidade de duas concepções exploradas por Buonanno (2019, p. 37): a “continuidade negada” e a “ruptura ignorada”. A primeira está ligada ao rompimento entre os modos de organização da ficção seriada contemporânea e as produções de outrora; a segunda parte do princípio de que a serialidade está cada vez mais

53 Ainda na década de 1990, na Globo, Daniel Filho dirigiu *A Vida Como Ela é*, adaptação dos contos de Nelson Rodrigues para o *Fantástico*.

próxima do fim, diante das novas práticas dos consumidores. A principal ruptura com as formas supostamente do passado seria em relação ao formato da *soap opera*, notadamente diminuído em relação às séries cotidianas do horário nobre estadunidense. Há algo problemático, quando se sugere a reapropriação, nas séries de sucesso da televisão, de recursos anteriormente utilizados pelos dramas diurnos, vistos como de categoria inferior. Buonanno (2019, p. 43) prefere visualizar “um binarismo irreconciliável entre formas culturais que compartilham a linhagem comum da serialidade narrativa do século XIX, ao mesmo tempo que constroem distintamente seu legado”. Por outro lado, a autora levanta também a faceta de interrupção da serialidade que a Netflix maximizou⁵⁴.

A cultura da instantaneidade e do imediatismo potencializa o consumo em *binge-watching* das séries televisivas⁵⁵, o que “subverte o dispositivo estratégico envolvido na segmentação narrativa: a interrupção regular, sistemática e institucional da história e a consequente suspensão do processo de assistência” (BUONANNO, 2019, p. 47). Novos mecanismos de consumo implicam outras formas de atribuição de significado e interpretação, por parte do público, embora estruturas de produção e apreciação das obras perpassem também por decisões de quem está no comando das emissoras e produtoras.

O sucesso das narrativas contemporâneas se deve, em muitos aspectos, às habilidades dos criadores responsáveis pelas séries em cunharem universos amplos, dotados de complexidade narrativa (MITTELL, 2012). Como estratégia ao uso de formas episódicas e seriadas utilizadas na TV estadunidense, as narrativas complexas surgem como alternativa observada em séries que buscam romper com paradigmas anteriormente desgastados. A utilização de recursos típicos do cinema, por exemplo, seria uma exemplificação das tentativas de a televisão desenvolver um estilo de *storytelling* mais voltado para a dimensão artística, com influências das novelas, videogames e das histórias em quadrinhos. Mittell (2012) destaca como o formato do *reality shows* ajudou na incrementação das estratégias de construção dramatúrgica dos produtos ficcionais, com o aprofundamento na construção dos personagens e a elaboração de roteiros mais densos.

Mittell (2015) também reforça a coexistência de diversos gêneros e formatos no contexto híbrido que caracteriza a TV contemporâ-

54 Essa posição de Buonanno (2019) ainda é controversa, haja vista ser resultado de investigações recentes.

55 Especialmente a partir de 2015, com o lançamento do Globoplay, a prática do *binge-watching* também se tornou comum no consumo de telenovelas e minisséries brasileiras, em uma reconfiguração de hábitos anteriores, como os de maratonar conteúdos em DVD ou fitas VHS.

nea. Assim, os recursos melodramáticos que são associados mais frequentemente às *soap operas*, por exemplo, são ressignificados pelas séries, que embora tenham ancoragens centrais distintas, também fazem uso de recursos narrativos de outros gêneros, o que comprova a dificuldade de limitações rígidas no que compete às convenções. A fragmentação do texto é uma das responsáveis pela fidelidade e acompanhamento das séries, no contexto hodierno. Quando bem colocados, os ganchos entre o intervalo de episódios geram ainda mais expectativa e o crescimento no número de espectadores que se rendem à mesma estratégia já adotada pelos folhetins. Mudam-se os meios e as mediações, e os efeitos provocados pela criação, distribuição e consumo das obras seriadas se ressignificam.

Entre o final dos anos 1990 e os dias atuais, a produção de séries internacionais e nacionais tem passado por uma fase de constante crescimento. Stycer (2019), crítico de televisão do portal Uol, destaca que *Família Soprano* (1999) é considerada o marco do que se chama de “era de ouro da TV americana”, que contou com conteúdos representativos, como *The Wire* (2002-2008), *Mad Men* (2007-2014) e *Breaking Bad* (2008-2013). O lugar ocupado pelo *showrunner*, isto é, o profissional que ocupa o centro das decisões criativas das atrações, acumulando a função de produtor e supervisor dos roteiristas e diretores, favoreceu a nova fase, em decorrência da autonomia e da gestão autoral do trabalho artístico, com qualidade estética em um processo industrial.

No caso do Brasil, Faria (2016) salienta a importância da Lei n. 12.485 (BRASIL, 2011). Em entrevista com o professor José Augusto de Blasiis, citado em seu texto, reforça-se que o boom das séries nacionais está completamente atrelado à essa ação governamental, que obrigou a veiculação semanal de, no mínimo, três horas e meia de conteúdo nacional, sendo metade realizado por produtoras independentes. A partir de então, o que se viu foi a aceleração de um processo iniciado na primeira década dos anos 2000: o aquecimento do mercado de séries nacionais, com programas exibidos, principalmente, em canais de TV a cabo, como HBO Brasil, TNT, Universal, GNT, Multishow, entre outros.

Além disso, as emissoras de TV aberta passaram também a estabelecer parcerias, em esquemas de coprodução de séries, como SBT, Band, Cultura e Globo, e de novelas e séries, como é o caso da Record TV, o que representou um alto volume de séries nas emissoras abertas, com ou sem parceiras coprodutoras. O cardápio disponível também foi ampliado pela ação das plataformas de *streaming*. No caso brasileiro, a Netflix e o Globoplay têm ocupado posições de realce, haja vista

o alto nível de investimento financeiro e artístico nos produtos. Os conteúdos visam atingir os mais variados públicos. A plataforma estadunidense tem apostado, desde 2016, em séries brasileiras que, ora alcançam relativo sucesso, ora mostram a necessidade de ajustes e adequação à cultura nacional⁵⁶. Já o *streaming* do Grupo Globo, após um início, em 2015, tímido, como divulgador dos programas exibidos na TV aberta, ampliou seu escopo nos anos seguintes, com a aquisição e o licenciamento de séries estrangeiras, bem como a criação de conteúdos exclusivos para assinantes, sem a pretensão de exibição – ao menos imediata – na TV aberta⁵⁷. De qualquer forma, essa janela é utilizada costumeiramente como espaço de estreia dos conteúdos, de modo a estimular o posterior consumo on-line.

Na contemporaneidade, sob a égide da era da TV IV (SANTOS, 2018), o hibridismo de gêneros e formatos, o sucesso dos conteúdos disponibilizados nos serviços de *streaming* e a transmediação das atrações são alguns dos fatores que favorecem o consumo em múltiplas telas. O público, disposto e cada vez mais exigente no que tange aos atos de assistir, participar e interagir, tem nas séries prediletas uma verdadeira ferramenta de socialização, haja vista as interações geradas entre os fãs, nas redes sociais digitais, e o investimento das empresas em estratégias de maior alcance e diálogo, a ponto de gerarem um vínculo que Castellano, Pinho e Noronha (2018) classificam, no caso da Netflix, como “capital emocional”. Trata-se, assim, de um jogo, no campo das séries, em que profissionais, produtores e consumidores lidam constantemente com novos desafios.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo se propôs a apresentar perspectivas de análise do campo das séries brasileiras, com base em conceitos da teoria bourdieusiana, como campo, *habitus* e trajetória. No intuito de expor uma periodização capaz de ilustrar os diversos momentos de consolidação dessas narrativas seriadas na história da televisão nacional, foi utilizada a classificação da TV em eras, proposta por Rogers, Epstein e

56 Entre 2016 e 2021, destacam-se, entre outras séries: as quatro temporadas de 3% (2016-2020); as duas de *O Mecanismo* (2018-2019) e *Coisa Mais Linda* (2019-2020); e as primeiras de *Sintonia* (2019), *Bom dia, Verônica* (2020) e *Cidade Invisível* (2021), todas as três já renovadas para a segunda temporada.

57 O Globoplay tem investido em séries inicialmente exclusivas como *Assédio* (2018) e *Ilha de Ferro* (2018-2020); *Shippados* e *Aruanas* (2019); *Todas as Mulheres do Mundo*, *Arcanjo Renegado*, *Desalma* e *As Five* (2020); *Filhas de Eva* e *Onde Está Meu Coração* (2021), entre outros títulos. Em 2021, a segunda temporada de *Verdades Secretas* (2015) – continuação da novela homônima – foi lançada na plataforma como experimentação de um novo formato de criação, produção e distribuição de telenovelas.

Reeves (2002), e ampliada por Santos (2018). Nesse contexto, o nome de Daniel Filho surge como representante emblemático, na era da TV II, período em que o profissional implanta um núcleo de criação de séries na TV Globo. Entre as décadas de 1970 e 2010, o artista liderou um amplo processo de criação de conteúdos originais, que visavam à consolidação da posição da empresa no campo das séries, haja vista que o seu lugar no âmbito das telenovelas, e, posteriormente, das minisséries, já estava consagrado. O vanguardismo de Daniel Filho é observado em suas disposições para assumir posições que revolucionaram a produção de ficção seriada na televisão brasileira.

Na era da TV IV, o crescimento da produção para o *streaming* e o incentivo estatal para veiculação de conteúdos nacionais nas emissoras de TV por assinatura acenaram com outras possibilidades, não mais dependentes de espaços nas grades de programação das emissoras abertas. Estas, principalmente a Globo, continuaram apresentando séries nacionais em suas faixas mais nobres, todavia, passaram a lidar com um contexto concorrencial acentuado, estimulado pelos investimentos da Netflix, do Globoplay e, mais recentemente, da Amazon Prime Video, que lançou, em 2021, *Dom e Manhãs de Setembro*. As séries de ficção distribuídas pela internet, atentas aos anseios dos seus fãs e assinantes, são um segmento que requer atenção, no que tange aos temas aqui debatidos.

Diante do panorama supracitado, espera-se ter sido possível apresentar uma visão panorâmica acerca do campo das séries ficcionais brasileiras, explicitando as inúmeras possibilidades de estudo de uma área que, embora aquecida nas duas últimas décadas, já apresenta experiências basilares desde o começo das transmissões da TV no país. O horário nobre brasileiro, ocupado pelas principais emissoras com produções locais, sempre foi uma janela importante de veiculação da arte nacional. Registrar a trajetória de nomes emblemáticos para a história da TV, como Daniel Filho e tantos outros em plena atividade, é de vital importância para os estudos acerca do campo, especialmente por causa do fascínio costumeiramente exercido pelas produções estadunidenses. Outrossim, a breve análise busca iluminar horizontes possíveis acerca da criação, produção, distribuição e consumo da teleficção brasileira, em plena efervescência da era da TV IV.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel – Difusão Editorial; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, P. **As Regras da Arte**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

BRASIL. **Lei n. 12.485, de 12 de setembro de 2011**. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória n. 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis n. 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 2011. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12485.htm. Acesso em: 12 jul. 2022.

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

CASTELLANO, M.; PINHO, J. P.; NORONHA, I. “Netflix, eu te amo!”: o capital emocional no relacionamento entre a empresa de *streaming* e os consumidores-fãs. **Revista Fronteiras: Estudos Midiáticos**, v. 20, n. 3, p. 404-417, set./dez. 2018.

DANIEL FILHO. **O Circo Eletrônico: fazendo TV no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

FARIA, I. Brasil em série. **Revista Cásper**, 2016. Disponível em: <https://revistacasper.casperlibero.edu.br/edicao-16/brasil-em-serie/>. Acesso em: 7 ago. 2021.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

MARON, A. Sitcom à brasileira. **TV Folha UOL**, 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv13069911.htm>. Acesso em 7 ago. 2021.

MITTELL, J. **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling**. New York: New York University Press, 2015.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, São Paulo, a. 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.

MONTAGNER, M. Â. Trajetórias e biografias: notas para uma análise bourdieusiana. **Sociologias**, Porto Alegre, a. 9, n. 17, p. 240-264, jan./jun. 2007.

ROGERS, M. C.; EPSTEIN, M. M.; REEVES, J. L. The Sopranos and HBO brand equity. The art of commerce in the age of digital reproduction. In: LAVERY, D. (ed.). **This thing of ours: Investigating The Sopranos**. New York: Columbia University Press, 2002. p. 42-60.

SANTOS, M. B. **A Netflix no campo de produção de séries televisivas e a construção narrativa de *Arrested Development***. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

SETTON, M. G. J. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, n. 20, p. 60-70, maio/ago. 2002.

SETTON, M. G. J. Uma introdução a Pierre Bourdieu. **Revista Cult**, 14 mar. 2010.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia**, n. 27, p. 241-252, jun. 2014.

SOUZA, M. C. J. O papel das redes de televisão na construção do lugar do autor nas telenovelas brasileiras: notas metodológicas. In: BARRETO, R. R; SOUZA, M. C. J. (org.). **Bourdieu e os estudos de mídia, campo, trajetória e autoria**. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 13-41.

STYCER, M. A era de ouro da TV acabou. **Folha de S. Paulo**, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostyker/2019/12/a-era-deouroda-tv-acabou.shtml>. Acesso em: 7 ago. 2021.

TEIXEIRA, J. S. **Regimes de serialidade**. Salvador: Benditas, 2020. v. 3.

TELEDRAMATURGIA. **Alô, Doçura! (Tupi)**. 2015a. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/alo-docura-tupi/>. Acesso em: 7 ago. 2021.

TELEDRAMATURGIA. **O Vigilante Rodoviário**. 2015. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/o-vigilante-rodoviario/>. Acesso em: 7 ago. 2021.

TECNOLOGIAS DIGITAIS, INTERATIVIDADE E CONVERGÊNCIA: SEUS USOS NAS TELENÓVELAS E SÉRIES TELEVISIVAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS

Vanessa Guimarães Lauria Callado

1 AS NARRATIVAS SERIADAS NO BRASIL

Em pleno século XXI, o audiovisual ainda figura como um dos principais produtos da indústria cultural brasileira. Até o início dos anos 2000, quando a internet começou a se popularizar no país, as telenovelas, principalmente da Rede Globo de Televisão, eram as campeãs absolutas de audiência. Vide *Roque Santeiro*, telenovela do horário das 20h, escrita por Dias Gomes e Aguinaldo Silva, que em 1985 chegou a ter uma média geral de audiência de 78% no Rio de Janeiro e 74% em São Paulo, e esteve perto dos 100 pontos de *share*⁵⁸ na exibição de seu último capítulo (COSTA, 2018).

As telenovelas e as séries televisivas são elaboradas em narrativas seriadas, ou seja, o “enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por *breaks*” (MACHADO, 2019, p. 84). É comum se adotar nesses tipos de obras a estrutura de uma narrativa clássica, cuja trama é apresentada com princípio, meio e fim, geralmente nessa ordem. Na história se encontram necessariamente personagens (figura humana ou não) que fazem a história avançar. O protagonista, na figura do herói; e o antagonista, na figura do vilão, são os responsáveis por criar e fortalecer o conflito principal, que deve ser resolvido no fim, garantindo a felicidade do herói e a punição do vilão.

⁵⁸ Participação no total de televisores ligados dentro de uma faixa horária.

Ainda segundo Arlindo Machado (2019), pode-se dizer que são três os principais tipos de narrativas seriadas na televisão. No primeiro caso, uma narrativa única sucede-se de forma linear desde o primeiro até o último capítulo, quando o conflito principal é resolvido, como acontece em telenovelas e alguns tipos de séries. No segundo caso, cada episódio é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, repetindo no episódio seguinte apenas as personagens principais e uma mesma situação narrativa, como em outros tipos de séries. Existe ainda um terceiro tipo de “serialização”, em que o que une os episódios é o espírito geral das histórias, ou a temática, porém, a cada episódio, mudam os personagens, os atores, os cenários etc., apresentando cada vez uma nova narrativa completa.

Narrativas seriadas do primeiro tipo (telenovelas) e do segundo tipo (séries) necessitam de atenção especial no primeiro capítulo ou episódio. O primeiro episódio de uma série deve vender a história e, para isso, deve apresentar todas as personagens principais, mostrar suas características básicas por meio do que fazem (ação), “contar uma boa história e dar impulso inicial à bola que vai rolar no seriado inteiro” (PALLOTTINI, 2012, p. 71). O primeiro capítulo de uma novela possui a difícil tarefa de fazer com que o espectador rompa com o laço criado com a trama e os personagens da novela anterior e aceite os novos que virão. Para isso, afirma Pallottini, o primeiro capítulo deve ser interessante, movimentado e informativo.

Ele também reunirá algumas das qualidades do primeiro episódio de seriado: apresentação de personagens, colocação do ambiente e do clima da história básica, introdução do conflito principal, e outras características próprias: instalação de um tipo de gancho próprio da telenovela, feito de micro e macro expectativas, apresentação de pelo menos algumas das tramas secundárias e personagens que as interligarão, e introdução da trama principal com seu respectivo conflito (PALLOTTINI, 2012, p. 72).

No terceiro formato de seriado, como haverá a resolução do conflito no mesmo episódio e a narrativa será completa, não se fala tanto na importância do primeiro capítulo para conquistar o espectador. Esse tipo de seriado apresenta uma estrutura mais parecida com a de um filme cinematográfico, em que o início do episódio apresenta os personagens e a trama. Mesmo assim, algumas diferenças na fruição acabam por criar diferenças na execução. Como o público de televisão está exposto a muitos “distratores”, o produto televisivo tende a

ser mais autoexplicativo, por exemplo. Também se leva em consideração o tamanho da tela. Planos gerais são mais inteligíveis quando vistos na tela grande; do mesmo modo, planos em detalhe ficam mais confortáveis vistos numa tela menor.

2 SENTIR, AGIR: A TECNOLOGIA GERANDO AFETOS

O desenvolvimento da narrativa seriada dá-se permeado pelas transformações na tecnologia, que são acompanhadas de mudança nos processos cognitivos, já que a produção de sentido na cultura digital é feita também por meio da experiência cognitiva advinda de interação com a tecnologia. O espectador exige que as produções tragam novidades e dialoguem com as questões morais e estéticas de seu tempo.

Lev Manovich (2017) chama atenção para o fato de que hoje em dia milhões de pessoas em todo o mundo usam ferramentas e plataformas digitais para criar e compartilhar artefatos culturais; e Benilton Bezerra Jr. (2017) afirma que nas últimas décadas veio se acentuando um processo de transformações nas formas de organização socio-cultural impactadas pela convivência social de muitas tecnologias inexistentes até os anos 1960, que, com o surgimento de uma intervenção biotecnológica na regulação da vida psíquica, têm mudado o centro de gravidade da vida subjetiva.

Bezerra Jr. (2017) afirma que houve um deslocamento da formação da subjetividade, do sentimento de interioridade psicológica (comum nos últimos 200 anos), para uma subjetividade fortemente ancorada na exterioridade visível da imagem corporal, na qual as superfícies (a imagem do corpo, a *performance* física etc.) ganham força na formação do sentimento de identidade e no estabelecimento dos parâmetros relacionais entre os indivíduos.

Assim, mudanças nas estruturas sociais, econômicas e tecnológicas têm modificado o ambiente em que se formam as subjetividades, influenciando não apenas a experiência em relação a si e a experiência na relação com os outros, como influenciando também os princípios e valores que legitimam a vida e os modos de produzir sofrimento e alegria. Ainda segundo Benilton Bezerra Jr. (2017), estamos vivenciando uma nova era (digital) com novos problemas, novas modalidades de sofrimento, novas maneiras de metabolizar o que é a experiência no mundo, no cotidiano, novas formas de organização de relacionamento e novas formas de organização política.

Em relação às mudanças na “espectatorialidade”, considerando o contexto contemporâneo em suas multiplicidades, percebe-se que

as audiências desenvolveram uma capacidade cognitiva complexa. O sujeito contemporâneo não é mais uno; é plural e não aceita tão bem permanecer em uma postura cordata, de simples mediação. Ele quer participar de maneira urgente buscando uma experiência interativa, em que meios e sujeitos agem mutuamente.

3 UMA NOVA ERA

A TV de sinal aberto, ainda a principal veiculadora da telenovela, também se modificou com a entrada em cena da tecnologia digital. A possibilidade de captação e exibição de imagens em alta definição com o aumento no tamanho das telas da TV exigiram renovações nos processos de produção. Com o aumento da qualidade do produto oferecido ao espectador, veio a demanda por mais agilidade nos processos de interação com o público gerada pelas redes sociais e afins, que possibilitaram uma grande rapidez de disseminação das percepções e opiniões (BACCEGA *et al.*, 2013).

Além do sinal aberto digital, plataformas de *streaming*, que se caracterizam por uma estrutura não linear, passaram a oferecer os mesmos conteúdos em teledramaturgia que a TV aberta, e agora o espectador, em um comportamento ainda mais ativo (ou interativo), pode decidir pausar sua novela ou sua série, ou assisti-las no ritmo que desejar, criando o fenômeno conhecido como *binge-watching* (maratonar).

Uma mudança significativa na “espectação” é que, antes da entrada na era digital, era comum a família se reunir em torno da televisão para assistir a um mesmo programa, em um mesmo horário, já que não havia opção. Hoje, com a tecnologia digital e as ofertas de *streaming*, existe a liberdade individual de assistir onde, quando e como quiser a qualquer programação televisiva, nas mais diferentes telas. Pegando a Netflix como exemplo, Silva (2015) afirma que outro fator interessante e inovador relacionado à recepção é o modo como consumimos as séries originais no site, que já

[...] são colocadas com temporadas completas de uma só vez à disposição do usuário: ele pode assistir todos os episódios de maneira sequencial sem ter que esperar pelo próximo numa semana futura (como ocorre nas produções televisivas de canais fechados e abertos) (SILVA, 2015, p. 6).

As plataformas de *streaming* tornaram-se importantes para o desenvolvimento da narrativa seriada — uma vez que seu acesso se dá pela rede *online* —, significando um meio direto para que o público possa assistir ao conteúdo e se expressar; assim como propiciam à audiência uma postura ativa, já que os produtos disponibilizados por plataformas como a Netflix e a Globoplay possuem algum grau de interatividade e possibilitam maneiras diversificadas de consumo, caracterizando um novo *modus operandi*.

Segundo relatório da Ericsson⁵⁹, em 2017 cerca de 70% dos consumidores assistiam a TV e vídeos em um *smartphone*, o dobro de 2012. Os jovens de 16 a 19 anos já passavam mais da metade do tempo assistindo a conteúdo *on demand*. Um aumento de mais de 100% — ou quase 10 horas por semana — desde 2010. Por outro lado, as pessoas de 60 a 69 anos ainda passavam quase 80% do tempo assistindo à TV linear ao vivo e programada, o que é quase tanto quanto em 2013.

Os consumidores não estão apenas assistindo a mais horas de conteúdo de vídeo; eles também estão usando dispositivos diferentes para fazer isso. Desde 2010, o *smartphone* tem sido o principal dispositivo responsável por esse crescimento — mais do que dobrou sua participação no tempo de visualização, e agora (2017) representa quase um quinto do tempo que os consumidores passam assistindo a TV e vídeo, ou seis horas por semana (ERICSSON REPORTS, 2017, p. 3, tradução nossa).

Importante também ressaltar o crescimento do número de pessoas que atualmente utilizam um mesmo dispositivo para acessar variados tipos de conteúdos (programação da TV, jogos, vídeos, áudios, notícias, fotos etc.). Até pouco tempo não se imaginava que aparelhos para usos específicos, como o celular e a televisão, modificados pela tecnologia digital e internet, se transformariam em dispositivos capazes de exibir séries, filmes, músicas e tantos outros tipos de conteúdo para além de seus usos originários.

O pesquisador Henry Jenkins (2009, p. 337) chamou a permeabilidade entre as plataformas de “convergência digital”, fazendo referên-

59 Os dados quantitativos foram coletados de 13 mercados. Aproximadamente 20 mil entrevistas *online* foram realizadas com pessoas de 16 a 69 anos em Brasil, Canadá, China, Alemanha, Índia, Itália, Rússia, Coreia do Sul, Espanha, Suécia, Taiwan, Reino Unido e Estados Unidos. Todos os entrevistados possuem conexão de banda larga à internet em casa e assistem a TV ou vídeo pelo menos uma vez por semana, e quase todos usam a internet diariamente. Esse estudo é representativo de mais de 1 bilhão de pessoas (ERICSSON REPORTS, 2017).

cia a “uma situação em que múltiplos sistemas de mídia coexistem em um e que o conteúdo passa por eles fluidamente”. Ampliando essa visão, o conceito de “cultura da convergência”, também criado por Jenkins, refere-se a fenômenos distintos ligados entre si: o uso de diferentes mídias, a produção cultural participativa e a inteligência coletiva⁶⁰. Já com relação às histórias expandidas em plataformas diversificadas, Jenkins alçou o termo “narrativas transmídias”.

Vinícius Pereira (2008), entendendo que os termos usados até então não davam mais conta de algumas das características das mídias contemporâneas que tornam mais complexa a ideia de meio, passou a chamar de “arranjos midiáticos” os novos modos de as diversificadas mídias se associarem a outras mídias para executar práticas de comunicação.

Por exemplo, quando alguém se conecta à Internet com um *laptop*, via *celular*; ou quando um *blog* é acessado e atualizado via *celular*; ou ainda, quando um *outdoor* transmite informações ao *celular* de um transeunte, via *bluetooth*. Em todos esses casos, as análises de um meio específico, tomado isoladamente — o *celular*, o *laptop*, o *outdoor* — parecem não mais dar conta da complexidade das dinâmicas comunicacionais em questão (PEREIRA, 2008, p. 7).

A convergência das mídias proporcionou a integração das principais formas de comunicação humana: o documento escrito, o audiovisual, as tecnologias de telecomunicações e a informática (SANTAELLA, 2012), proporcionando ao espectador de telenovelas e séries a possibilidade de fruição, o acesso a informações, a produção de conteúdos etc., de qualquer lugar, a qualquer hora, por meio de qualquer rede, desde que com a qualidade adequada, por meio de uma interface homem-máquina. Os arranjos midiáticos, que se tornaram mediadores tecnológicos de ações e práticas cotidianas de entretenimento e de sociabilidades, contribuíram para reprogramar sensorialidades e, assim, redefinir os espaços destinados àquelas práticas (PEREIRA, 2008).

Como consequência desse variado leque de opções relacionadas à fruição e à produção de conteúdo, tornou-se comum que as pessoas interajam com mais de um aparelho ao mesmo tempo. Enquanto assistem a uma série na TV, podem conversar pelo WhatsApp, “postar” conteúdo nas redes sociais ou buscar informações sobre o que está sendo assistido, por exemplo.

60 A inteligência coletiva é “[...] uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências” (LÉVY, 2003, p. 28).

4 TRANSFORMAÇÕES PÓS-MIDIÁTICAS

Algumas características da narrativa da telenovela foram se modificando a fim de atender a essas necessidades tecnológicas e às demandas dos telespectadores, mas uma das principais características não mudou: o fato de a telenovela ser pensada e estruturada como obra aberta. O autor pode fazer alterações ainda com a novela no ar, visando solucionar problemas, e para atender aos desejos dos telespectadores. “Durante a elaboração de toda telenovela, a participação e a opinião do público são fundamentais para assegurar a audiência e portanto, possivelmente alcançar o sucesso” (VITÓRIO, 2015, p. 34).

O acompanhamento do comportamento da audiência, antes realizado por meio de cartas, telefone, pesquisas, *group discussions* e pesquisas como a do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE), hoje ganhou agilidade sendo realizado também por meio da internet. Nesse sentido, redes sociais, sites das emissoras, e-mail dos programas, WhatsApp etc. são os aliados. Pode-se afirmar que essa prática de assegurar a audiência é, na verdade, uma busca por capturar e manter a atenção do espectador. Assim, a cultural digital, já celebrada por alguns pela perspectiva da democratização da sociedade, mostrou-se mais eficiente no intuito de capturar o usuário. Como denunciou Tristan Harris⁶¹, as gigantes da tecnologia (Apple, Facebook, Amazon etc.) promovem o desenvolvimento de estratégias para capturar a atenção dos usuários e para mantê-los, o maior tempo possível, conectados às plataformas que utilizam.

Tais dinâmicas e práticas, que visam fundamentalmente à gestão da atenção dos seus usuários, tem como resultado esperado modulações sensoriais e cognitivas que trabalhariam em favor da manutenção dos usuários em uma espécie de torpor permanente, paralisados e tomados pelos conteúdos das redes ou plataformas tecnológicas das quais participam como usuários (PEREIRA, 2020, p. 2).

Apropriando-se dessa lógica, o conteúdo das telenovelas expandiu-se para outras mídias, como páginas da internet, redes sociais, aplicativos para dispositivos móveis (VITÓRIO, 2015), valendo-se dos recursos oferecidos para tentar atender às novas demandas do antigo espectador e ao mesmo tempo capturar sua atenção.

61 Tristan Harris é presidente e cofundador do Center for Humane Technology. No início de sua carreira, trabalhou no Google como especialista em ética de *design*.

Em 2012, a Rede Globo inovou ao proporcionar ao público diversas experiências transmidiáticas e interativas com *Cheias de Charme*, de Felipe Miguez e Izabel Oliveira. A telenovela expandiu a narrativa em seis páginas da internet e em um livro, além de terem sido criados produtos de limpeza, cosméticos, acessórios femininos, sapatos, um CD e um DVD relacionados à trama (VITÓRIO, 2015, p. 14).

Também em 2012, a novela *Avenida Brasil*, de João Emanuel Carneiro, que foi ao ar em março, entrou para a história como uma das tramas de maior sucesso do horário nobre da televisão brasileira e da mídia social Twitter (ARRUDA, 2013). A programação televisiva está cada vez mais transpondo os laços sociais e invadindo o ambiente virtual para criar outros laços sociais (SIFUENTES *et al.*, 2012). A consciência de que existem muitas outras pessoas assistindo, ao mesmo tempo, a um mesmo programa torna cada vez menos anônima a massa, principalmente pelas trocas e pelos compartilhamentos gerados em tempo real.

As séries são produzidas para serem exibidas em episódios semanais, distribuídos por temporadas, e ficam no ar por anos seguidos. As telenovelas são organizadas em capítulos para exibição diária por um período médio de oito meses. Essas diferenças nas temporalidades possuem implicações diretas na definição das estratégias e da produção dos conteúdos transmídias, como admite Alex Medeiros⁶²:

[...] nosso grande desafio é criar uma forma de construir narrativas transmídia para a telenovela, nosso produto cultural de maior alcance, consumido por dezenas de milhões de pessoas e caracterizado pela veiculação diária – aspectos fundamentais que não são contemplados na literatura acadêmica norte-americana sobre transmídia. [...] Teoricamente, pela periodicidade mais espaçada, séries seriam muito mais fáceis de serem exploradas que telenovelas. Mas a telenovela é o nosso formato característico e nosso grande desafio. Procuramos experimentar formatos e linguagens ao máximo. [...] As características de cada produto determinam como o mesmo deve ser abordado, trabalhado e com quais ferramentas. Por exemplo, para determinado produto, pode ser interessante ter um perfil de Twitter para um ou mais personagens; para outro, pode ser interessante criar um blog de

62 Alex Medeiros é ex-Gerente de Desenvolvimento de formatos da Central Globo de Produção (atualmente é líder de produção independente da Globoplay).

personagem e assim por diante. A escolha do formato se dá por uma combinação dos fatores, adequação e oportunidade. [...] Observamos, sim, como algumas empresas internacionais estavam trabalhando essas questões, mas essencialmente criamos nosso próprio modelo de atuação com base nas características da empresa e de nosso conteúdo (FECHINE *et al.*, 2013, p. 35).

5 CONCLUSÃO

Até que ponto se pode dizer que essas recentes configurações caracterizam uma nova estrutura narrativa? Como ficam as capacidades neurocognitivas e as *affordances*⁶³ que envolvem a audiência da televisão aberta brasileira, na qual o público não assiste ao conteúdo televisivo apenas pelo aparelho de TV, mas também em dispositivos móveis como: *laptops*, *smartphones*, computadores e outros?

Diante do que já foi exposto aqui, percebe-se que a produção audiovisual seriada da televisão brasileira se encontra em um cenário mundial em que “ideia tradicional de mídia desaparece ou no mínimo é radicalmente transformada” (PEREIRA, 2020, p. 14), já que os novos suportes para as variadas dinâmicas comunicacionais (*site*, *smartphone* etc.) não têm muita coisa em comum com os veículos antigos (TV, jornais etc.), representantes da reconhecida indústria midiática.

Ainda, leva-se em consideração que os dispositivos e tecnologias utilizados para a fruição são

[...] desenvolvidos para fins diversos, que iniciam suas trajetórias de modo autônomo em relação a grandes empresas de mídias massivas, participando do cenário comunicacional contemporâneo com mais ou menos expressão, e cujos conteúdos são acessíveis a partir de configurações tecnológicas e arranjos midiáticos os mais variados. Isso, mais uma vez, aponta para um distanciamento relevante em relação ao cenário midiático tradicional (PEREIRA, 2020, p. 24).

Vinícius Pereira (2020, p. 25) afirma ter ocorrido uma dissolução das mídias conforme conhecidas até o fim do século passado, o que nos coloca diante de um cenário em que

63 Donald Norman descreveu *affordances* como as propriedades de um objeto que permitem aos usuários saber como interagir com elas, ou seja, como as pistas que os usuários pegam para conectar o objeto a uma possível interação.

[...] cada um que porta um celular possa ser considerado uma *mídia autônoma*, assim como as *big techies*, todos somos mídias e, assim, nada mais é mídia. Não será exagerado afirmar então, que a comunicação agora experimenta uma era pós-mídia.

A era pós-mídia, com suas transformações, recria o espectador: ele agora detém o poder de assistir a séries e telenovelas ao seu modo (acompanhando, interagindo, retardando ou acelerando o tempo de fruição, por exemplo). Esse novo espectador também exige uma experiência mais complexa e ganha uma autonomia até então impensada, já que existiam limitações impostas pelas características inerentes ao antigo veículo. Fica evidente, diante de tantas transformações, que houve uma expansão na teledramaturgia, que passa a ocupar outros espaços além da TV, expandindo-se e fragmentando-se; oferecendo experiências interativas e transmidiáticas ao público, com o objetivo de capturar e manter a atenção. Assim, pode-se dizer que as representações da narrativa ficcional se modificaram nos últimos anos, acompanhando as transformações tecnológicas, passando a adotar características mais híbridas e com produtos fluidos, que circulem por meio de arranjos midiáticos. Ao mesmo tempo que remetem a valores tradicionais, inovam, trazendo novas possibilidades de interação, novos modos de distribuição, novas maneiras narrativas e novos espaços de fruição.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, N. M. **Telas em toda parte**: um novo lugar de pesquisa da recepção de telenovela. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BACCEGA, M. A. *et al.* Reconfigurações da ficção televisiva: perspectivas e estratégias de transmídiação em cheias de charme. In: LOPES, M. I. V. **Estratégias de transmídiação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 61-94.

BEZERRA JÚNIOR, B. **Benilton Bezerra Jr.** – Subjetividade Contemporânea: Crise da Identidade Moderna. 1 vídeo [10m28s]. Youtube, Canal Narciso 21, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vHQQFw6t6Js>. Acesso em: 10 jan. 2021.

COSTA, F. Saiba quais foram as novelas de maior audiência da história da Globo em cada horário. **Observatório da TV UOL**, maio 2018. Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/saiba-quais-foram-as-novelas-de-maior-audiencia-da-historia-da-globo-em-cada-horario>. Acesso em: 18 jun. 2021.

ERICSSON. **Reports**. 2017. Disponível em: <https://www.ericsson.com/en/reports-and-papers/consumerlab/reports>. Acesso em: 22 abr. 2021.

FECHINE, Y. *et al.* Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo. In: LOPES, M. I. V. **Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 19-60.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LÉVY, P. **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2003.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. 6. ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2019. E-book Kindle.

MANOVICH, L. **Instagram and contemporary image**. 2017. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>. Acesso em: 10 jan. 2021.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de Televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEREIRA, V. A. **Comunicação na Era Pós-Mídia: Tecnologia, Mente, Corpo e Pesquisas Neuromidiáticas**. Rio de Janeiro: Sulina, 2020.

PEREIRA, V. A. G.A.M.E.S.2.0. – Gêneros e Gramáticas de Arranjos e Ambientes Midiáticos Moduladores de Experiências de Entretenimento, Sociabilidades e Sensorialidade. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPOS, 17., 2008. *Anais [...]*. Campinas: Galoá, 2008.

SANTAELLA, L. Transmutação da escrita em suporte digital. **Signo**, Santa Cruz do Sul, v. 37 n.62, p. 2-15, jan.-jun., 2012.

SIFUENTES, L. *et al.* O dia em que a internet congelou: apropriações de Avenida Brasil nas mídias sociais. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 17, n. 27, p. 11-21, jul. 2012.

SILVA, A. L. A prática do binge-watching nas séries exibidas em streaming: sobre os novos modos de consumo da ficção seriada. In: CONGRESSO INTECIONAL COMUNICAÇÃO E CONSUMO, 2015. **Anais [...]**. São Paulo: ESPM, 2015. Disponível em: http://anais.comunicon2015.espm.br/GTs/GT2/9_GT02-LOPES%20_SILVA.pdf. Acesso em: 20 jun. 2021.

VITÓRIO, G. S. **Teledramaturgia transmidiática**: as variações morfológicas na narrativa das telenovelas. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2015.



- EIXO 3 -

Questões identitárias



AMOR DE MÃE: MULHERES NEGRAS E TERRITÓRIOS REDESENHADOS

Matheus Effgen Santos
Gabriela Santos Alves

1 INTRODUÇÃO

No Brasil, a telenovela é um dos produtos de maior presença nas grades das emissoras de televisão. Boa parte do trajeto percorrido para alcançar esse posto foi pavimentado pela estratégia de tematizar as particularidades dos grupos e das dinâmicas sociais do país em suas tramas. Contudo, essa retratação do social promovida por esses produtos ficcionais tende a priorizar certas demandas enquanto nega a participação de outros grupos.

Ao gerar essa representação limitada das características da população, as telenovelas dão continuidade a problemáticas que forjaram a cultura brasileira e que impactam nas dinâmicas sociais contemporâneas. Sobre a raça, por exemplo, pode-se dizer que a presença controversa de personagens negras nas telenovelas brasileiras em termos quantitativos e qualitativos (ARAÚJO, 2004) dificulta a afirmação positiva do grupo e da identificação do público que possui essas mesmas características. No entanto, a raça não é o único fator que desencadeia essa exclusão. Aspectos como o gênero também figuram entre os fatores que operam violências e negações de direitos.

Tal questão está na centralidade da pesquisa que contempla este trabalho e que pretende compreender de que forma a presença das personagens Camila (Jéssica Ellen) e Vitória (Tais Araújo), duas das protagonistas de *Amor de Mãe* (2019) contribui para a atualização da representatividade de personagens negras da contemporaneidade. Busca-se identificar de que forma os elementos da construção dessas protagonistas negras podem indicar rupturas ou permanências das retrações pejorativas que puderam ser vistas ao longo da história do campo das telenovelas.

Posta dessa forma, a discussão leva a pensar sobre como a inserção de pessoas negras na ficção pode interferir na maneira como elas são vistas no território nacional. Alterar esse quadro significa rever a lógica que permeia a realização dessas obras e, antes, dos grupos que podem decidir sobre elas. Por isso, este trabalho busca pensar acerca da relação entre as mulheres negras e as telenovelas como território em duas dimensões. A primeira é a reflexão sobre como o campo de produção das telenovelas pode ser pensado como um território e de que maneira o acesso a ele se faz possível. Faz-se ainda uma reflexão sobre como as mulheres negras têm sido representadas nesse território por meio da análise das personagens da trama de *Amor de Mãe*, que traz a experiência da mulher negra para o primeiro plano da história com as personagens Camila e Vitória.

Amor de Mãe é uma telenovela que foi exibida entre 2019 e 2021 pela TV Globo com autoria de Manuela Dias e direção artística de José Luiz Villamarim. Este trabalho é um trecho da pesquisa que se desenvolve em nível de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo, e tem por objetivo principal compreender a representatividade da mulher negra na telenovela contemporânea.

2 QUEM APARECE NAS TELENOVELAS?

A retratação das dinâmicas sociais brasileiras foi sendo integrada no enredo da telenovela brasileira ao longo de seu desenvolvimento. Esse processo acabou por trazer a esses produtos características que demarcavam algumas particularidades da teleficção feita no país. Tais mudanças proporcionaram um destaque também na esfera comercial do setor, o que tornou as telenovelas brasileiras produtos de exportação (SADEK, 2008) e, desse modo, um meio de conhecimento do Brasil, ainda que por meio de representação ficcional.

Nesta primeira seção, pensa-se na dimensão externa da telenovela como produto audiovisual atrelado à territorialidade, como fala Zanetti (2017) e, por isso, discute-se sobre as condições de produção da telenovela e de como elas evidenciam uma determinada disputa de narrativas que podem ou não viabilizar a representatividade da mulher negra, conforme será discutido mais adiante.

Especialmente a partir da década de 1970, a telenovela brasileira passou a ser produzida com o intuito de fazer com que suas tramas retratassem melhor a sociedade. Foi justamente essa iniciativa que se mostrou como diferencial da teleficção produzida no país, na medida em que ela se mostrava como uma espécie de nação imaginada (LO-

PES, 2003). Essa representação da comunidade nacional da qual fala Lopes (2003) não se dá como uma chave de interpretação consensual da sociedade, uma vez que a visão sobre essas questões possui relação direta com o grupo ao qual cada pessoa pertence. Mas a autora também recorda que a construção dessa nação imaginada se baseia justamente nessa disputa de interpretações, seria isso que faria com que os mais diferentes grupos pudessem se ver representados e, portanto, sentissem-se como partes da nação.

O contexto que permitiu esse tipo de alteração foi proporcionado pelo interesse do Estado Militar em promover integração do território nacional pelos meios de comunicação (SACRAMENTO, 2012). Para isso, na década de 1960, os militares apoiaram uma série de investimentos com o intuito de modernizar as práticas desses meios em busca da unificação política do território (SACRAMENTO, 2012).

As mudanças em termos tecnológicos puderam ser vistas em empreitadas como a da Rede Globo na criação de seu “padrão de qualidade”. Para as telenovelas, isso significava um momento de virada após o qual haveria o abandono das antigas formas de produção para um modelo de práticas mais moderno, com tramas mais realistas e que eram “caracterizadas pela ressimbolização do vivido segundo códigos indiciais comuns da própria realidade” (SACRAMENTO, 2012, p. 255).

A reorganização das formas de produzir a telenovela favoreceram a entrada de profissionais alinhados ao pensamento político de esquerda (SACRAMENTO, 2012). Fato que – a despeito da suposta movimentação progressista que se poderia esperar do grupo – não favoreceu uma maior diversidade racial no elenco e tampouco nos bastidores das produções.

Sodré (1998) explica que as elites que detêm os mecanismos de poder, como a mídia, usam de sua posição para garantir a continuidade de seu controle nesses espaços. Significa dizer que, mesmo se as emissoras encorajassem essas mudanças, elas seguiriam se vendo desobrigadas a adotar práticas mais inclusivas em seus bastidores.

Almeida (2019) afirma que a maioria das pessoas que guiam instituições é formada por homens brancos, que estão em lugares de oposição ao gênero e à raça das mulheres negras. São as práticas desse grupo que devem ser consideradas e disseminadas como modelo para a sociedade, sendo que, para que isso ocorra, é necessário que se dificulte a ascensão social de pessoas negras e de mulheres (negras ou não) e que se evite discussões sobre essa desigualdade.

No âmbito da raça, os efeitos práticos da permanência do poder dessas elites se baseiam em mecanismos diversos que contribuem para a continuidade do racismo midiático, como nomeia Sodré (1998).

Entre eles estão a negação da existência e dos efeitos do racismo, o recalçamento de aspectos positivos da negritude, a estigmatização que tende a construir um imaginário distorcido acerca de pessoas negras e, por último, a indiferença profissional que nega postos de trabalho na mídia para essas pessoas ou, pelo menos, destinam-nas para cargos de pouca visibilidade.

Boa parte da responsabilidade pela ruptura com esse cenário nas telenovelas deve ser atribuída à atuação do movimento negro e de profissionais que se posicionaram e reivindicaram posições outras nas telenovelas para as personagens negras (ARAÚJO, 2004). Apesar do fato de que esses pedidos causaram algumas mudanças, Almeida (2019) alerta que, em geral, quando se trata de representatividade a entrada de determinadas pessoas em instituições que almejam aumentar a sua diversidade não altera de forma relevante o quadro. Para o autor, esse movimento se parece mais com uma tentativa de encerrar as cobranças dos grupos sub-representados, mas sem deixar que essas pessoas acessem as esferas de tomada de decisão.

Portanto, as mudanças só se tornam expressivas quando também se mexem nas estruturas de poder. Como demonstra Rui (2020), o poder é que dá as bases para as mudanças sociais e em consequência da realidade que se experimenta no espaço em que se vive.

Juntas, essas reflexões fazem ver como a mídia brasileira, e mais especificamente as telenovelas, são territórios nos quais a raça serve como fator de credencial para a participação. A via de exclusão baseada nesse aspecto pretende garantir o poder de um grupo específico. Trata-se de pensar a possibilidade que as novelas teriam, enquanto produto audiovisual, de contribuir para manutenção ou para desestabilização das relações de poder que definem o território e moldam a territorialidade (ZANETTI, 2017). Alterar esse quadro seria uma das formas de reconectar de forma mais coesa, ao menos quando se considera a diversidade racial brasileira, com o propósito fundante do campo das telenovelas de retratar questões próprias do Brasil nas tramas.

3 O QUE SE PENSA SOBRE A MULHER NEGRA BRASILEIRA?

O imaginário sobre as mulheres negras agenciado pela mídia é reflexo de processos históricos e sociais. De modo que as práticas excludentes e até violentas destinadas a elas têm sua gênese na lógica sob a qual o território nacional brasileiro foi constituído. Significa questionar sobre quem tem o direito de decidir quem pode acessar

determinados espaços, em que circunstâncias e momentos. Acrescenta-se ainda: quais são as estratégias capazes de gerar exclusão, de limitar a representatividade de alguns grupos na mídia?

Lélia Gonzalez (2019) argumenta que a circulação de imagens distorcidas e negativas das mulheres negras é útil para tentar validar sua subordinação e as formas de violências dirigidas a elas. O efeito esperado pelos grupos que reforçam essas imagens são a continuidade da precarização do trabalho exercido por elas, a situação de pobreza em que vivem e até na perseguição policial da comunidade negra – que em geral é mais voltada aos homens negros, mas que também as afeta na medida em que desestabiliza suas famílias.

A continuidade dessa subalternização é assegurada por táticas como a propensão a ridicularizar suas características físicas ao ponto de incentivar a neutralização dos traços que revelam a negritude das mulheres negras (GONZALEZ, 2019). Ao ter sua aparência parcialmente desconectada de sua raça, maior seria a possibilidade de circulação em espaços que não são pensados para que elas ocupem.

As diferenças de sexo e gênero – e nesse caso, igualmente, a raça e a classe – atuam enquanto categorias definidoras da relação das mulheres com o espaço, de forma a destinar a elas lugares específicos na sociedade (LOUARGANT, 2015). No entanto, como afirma a autora, é preciso ter em conta que nem todas as mulheres possuem as condições necessárias para agir contra esse sistema de dominação, de modo que seu lugar na sociedade não é reconhecido. A relação do gênero com a territorialidade ainda pode ser pensada como forma de defender uma certa lógica econômica que se funda sobre a precarização do trabalho exercido por essas mulheres (LOUARGANT, 2015).

A mídia confirma essas ideias ao replicar retratações que solidificam esse imaginário da pretensa subordinação das mulheres negras. As estratégias usadas pelos grupos dominantes para justificar a continuidade dessa exploração e da negação de direitos sociais são nomeadas como imagens de controle por Patricia Hill Collins (2019). Essas imagens são constructos que legitimam a circunscrição de determinados espaços dos quais essas mulheres não devem se afastar.

Como são firmados pelo imaginário de grupos dominantes, a autora defende que o enfrentamento sistemático dessa opressão deve ser feito pela busca de conhecimento das vivências dessas mulheres, sempre guiada por sua própria perspectiva. Quando se pensa sobre as telenovelas, isso pode significar um esforço de não somente trazer as mulheres negras ao protagonismo, mas permitir que desse posto as experiências de opressão que elas vivem cotidianamente possam ser devidamente narradas e confrontadas.

Nesse sentido, *Amor de Mãe* não oferece ruptura, uma vez que tem nas posições de tomadas de decisões como autoria e direção pessoas não negras. E essa tem sido a realidade na realização das telenovelas. O levantamento coordenado por Campos e Feres Júnior (2015) indica, por exemplo, que entre em 1984 e 2014 nenhum(a) autor(a) ou diretor(a) foi identificado como negro nas telenovelas da Rede Globo.

A ideia defendida por Djamila Ribeiro (2017) acerca do conceito de lugar de fala se liga a essa argumentação. A autora defende que é ao conquistar esse espaço que os grupos sistematicamente excluídos podem expor as tentativas de dominação direcionadas a eles. Portanto, a busca por esses lugares de fala, como cita a autora, nunca se dá de forma individual, mas de maneira coletiva, que demonstre as vivências que perpassam de alguma forma as pessoas desse grupo.

Um dos principais prejuízos dessa situação, no caso personagens negras, está em sua desconexão com as mulheres reais. Questão semelhante aparece no trabalho de Hall (1997), para quem é justamente ao se apropriar dos discursos presentes nos produtos culturais que as pessoas adquirem condições de se conceber enquanto sujeitos(as) e compreender as dinâmicas sociais. Mas para que isso ocorra é necessário, antes, reconhecer-se nesses discursos.

Por sua vez, os significados que edificam esses discursos são firmados por meio da representação. Sobre o assunto, o autor defende que na contemporaneidade a mídia tende a promover representações hegemônicas, cujo compromisso parece ser o de negar as diferenças entre os variados modos de ser (HALL, 1997). Então, cabe perguntar: que território é esse ocupado pelas mulheres negras na telenovela?

A explicação para a permanência desse quadro pode ser compreendida pela afirmação de Sadek (2008), o qual expõe que as mudanças nas narrativas televisivas levam em maior consideração as expectativas da audiência. Assim, se essas problemáticas permanecem há tanto tempo é um sinal de que elas obedecem à lógica dos grupos que possuem os meios de comunicação, mas também, e anteriormente, de que elas não causaram muito incômodo na maioria do público nesse período.

4 TERRITÓRIO EM REDESENHO: MULHERES NEGRAS EM AMOR DE MÃE

O lugar ocupado por *Amor de Mãe* no cenário das telenovelas contemporâneas parece ser fruto da necessidade de uma renovação no modo de contar certas histórias, ou mesmo uma resposta às rei-

vindicações por maior e melhor representatividade, afinal é sabido que as mudanças feitas por demandas do público não são incomuns nesse campo (SADEK, 2008).

Não parece ser por acaso que a Rede Globo escolheu como autora dessa obra Manuela Dias, estreante em telenovelas e que é reconhecida por tentar complexificar as narrativas dos textos de teleficção. Isso se deu por meio do seu trabalho com as séries, em especial *Justiça* (2016), marcada pela crítica social (CONCEIÇÃO; BORGES, 2017).

Essa bagagem é o que sustenta as escolhas feitas em *Amor de Mãe* para narrar a trajetória de Camila dos Santos Silva e Vitória Amorim. Viabilizar que duas protagonistas da telenovela do horário nobre da televisão sejam interpretadas por atrizes negras representa, pelo menos, o aceno na direção de uma mudança de postura da realização, fato que justifica a escolha dessa trama para a análise.

Ambas as personagens partem de realidades muito distintas no início na trama, mas a série de acontecimentos vivenciados por elas serve para trazer ao enredo temas que de alguma forma aproximam suas experiências. A maternidade – tema central da história – e o trabalho figuram como alguns dos principais assuntos. O estilo do texto possibilita que essa ligação seja mais densa e que as histórias delas se entrecruzem conforme a trama se desenvolve, tendência trazida dos trabalhos anteriores de Manuela Dias.

Camila se assemelha a muitos dos pontos descritos por Collins (2019) para a imagem de controle da dama negra, aquela que se dedica ao trabalho e aos estudos e os utiliza como mecanismos para a ascensão social. Como professora de história, a personagem usa a relação que constrói com seus alunos e alunas como meio de expressar muitas de suas impressões sobre temas sociais, especialmente como as desigualdades de classe e raça.

Há certa projeção de seu histórico sobre a trajetória dos(as) estudantes, o que é usado para lhes proporcionar uma visão crítica das dinâmicas sociais. Assim, como recorda Ribeiro (2017), Camila faz dessas aulas um espaço coletivo de compartilhamento de vivências e tenta despertar formas de reação às exclusões que atravessam ela e os(as) estudantes.

Essa identificação se justifica pela trajetória construída para a personagem. No primeiro capítulo, assiste-se Camila como oradora da turma de graduação enquanto ela destaca as dificuldades enfrentadas por sua mãe para que ela conseguisse estudar. Ela se torna naquele momento a primeira pessoa de sua família a possuir formação em um curso superior. E as dificuldades não se encerram com essa conquista, pois ela passa a dar aulas em uma escola da cidade do Rio

de Janeiro, onde *Amor de Mãe* é ambientada. Nesse ambiente, a precariedade da educação pública passa a ser notada pela personagem. Ela é mostrada em cenas em que a escola precisa interromper suas atividades por conta de troca de tiros na região e se envolve de maneira ativa para evitar que o colégio fosse fechado por conta de uma movimentação ilegal para esse fim.

As atitudes de enfrentamento vistas em Camila atribuem coerência à construção da personagem, que, além de identificar com nitidez as problemáticas que atravessam seu cotidiano, busca maneiras de solucioná-las. Deve-se ponderar que, por vezes, a história acaba por exagerar na maneira como ela se porta nesse sentido ao colocá-la quase como uma heroína – o que talvez seja uma espécie de requisito para as “mocinhas” de telenovelas – que consegue soluções para problemas institucionais, os quais muito provavelmente não seriam resolvidos tão facilmente fora da ficção.

Figura 1 – Camila tenta sinalizar a escola em que trabalha durante um tiroteio



Fonte: *Amor de Mãe* (Globo, 2019).

A questão, no entanto, é que esses posicionamentos justificam uma característica marcante da personagem que diz respeito ao modo como ela percebe e verbaliza as opressões que sofre enquanto mulher negra. Camila se nega a vivenciá-las de forma abnegada, seus diálogos são construídos como forma de confrontar essa realidade.

Trecho do Capítulo exibido em 13/01/2020

(Internada em um hospital, Camila conversa com sua mãe depois de ser sido baleada na escola em que trabalha)

Camila: É, mãe, mas o problema é esse. Eu sempre vou ter que ser forte? Sempre? Eu tenho que ser forte porque a gente é pobre e eu quero estudar. Ai eu tenho que passar de primeira porque eu não posso perder nenhuma chance, nenhuma! Eu tenho que ser forte porque eu sou mulher e para mulher tudo é mais difícil. Eu tenho que aguentar sempre um babaca olhando para o meu peito ao invés de prestar atenção no que eu tenho a dizer. Eu tenho que ser forte porque eu sou preta e a gente vive num país racista. Eu tenho que ser forte porque eu sou professora, porque eu tentei ajudar os meus alunos, eu tomei tiro. Eu tenho que ser forte. Eu tô cansada, mãe, eu tô cansada! Eu tô cansada de ser forte. Eu não vou poder ser fraca nenhum dia, nenhuma vez na minha vida?

Se nessa esfera a presença de Camila traz significados outros sobre a socialização da mulher negra, a maternidade traz para ela episódios que remontam sua subjugação. A relação dela com Danilo (Chay Suede), com quem ela se envolve afetiva e sexualmente, e Thelma (Adriana Esteves), a mãe dele, é uma amostra nesse sentido. Thelma fura os preservativos do casal pois pretende se tornar avó. Visto que descobre possuir um aneurisma cerebral inoperável, essa passa a ser uma das metas a serem cumpridas pela personagem antes de sua morte.

Ao forjar a gravidez que não era planejada e nem mesmo esperada naquele momento, Thelma anula as escolhas de Camila sobre sua própria reprodução. E a relação complicada delas na seara da maternidade não se restringe a esse caso. Isso porque Camila acaba sofrendo um aborto e fica impossibilitada de desenvolver uma gestação. Por isso, Thelma se oferece como barriga solidária para ela e Danilo. Mesmo antes de a criança nascer, Camila sente que a sogra e o marido acabam por excluí-la de momentos importantes na espera da criança. Depois do nascimento isso fica ainda mais nítido, porque Thelma insiste em intervir nos cuidados com o neto, o que gera incômodo.

As ações de Thelma dão a entender que ela age a partir de uma estrutura familiar hierarquizada cuja a função de Camila seria a de reproduzir, mas não a de tomada de decisões, do exercício pleno de sua maternidade. Se as imagens de controle legitimam a permanência das

mulheres negras em lugares específicos na sociedade e, portanto, na esfera pública, esse exemplo de *Amor de Mãe* indica que igualmente na esfera privada é esperado que elas ocupem determinados lugares sem que ousem desafiar romper com essa lógica. A tentativa de retirar a subjetividade da mulher negra, especialmente quando se fala da maternidade e dos direitos reprodutivos, são dois dos pilares do pensamento dominante que busca sua exploração (COLLINS, 2019).

Essa chave de leitura mostra que a presença dessa personagem no contexto familiar de seu namorado e de sua sogra guarda semelhanças com a experiência histórica das mulheres negras desde o período em que foram escravizadas. Aliás, é justamente essa herança que, segundo Gonzalez (2019), continua a orientar o imaginário que circunda as mulheres negras para mantê-las em lugares subalternizados na sociedade brasileira.

Já no caso de Vitória, a maternidade – ou a busca por ela – além de ser apresentada como motivação central de sua trama, funciona como esfera de tomada de consciência das formas de opressão que atuam sobre seu corpo. Depois de ter passado dos 40 anos, a personagem se preocupa em adiantar a realização dessa experiência. Trata-se de uma advogada renomada cuja realidade de privilégios financeiros a afasta da situação vivida por Camila. O decorrer da trama detalha, por outro lado, que ela não foi eximida das dificuldades impostas em sua vida como mulher negra, e essas interferências vão se tornando mais explícitas quando Vitória se torna mãe.

O primeiro grande obstáculo para a concretização desse desejo é a relação desgastada que ela mantém com Paulo (Fabrício Boliveira). Ela descobre que ele a trai e mesmo assim opta por não se separar, por estar convicta de que aquela seria a forma de conseguir ser mãe. Mas Paulo é firme ao terminar o casamento e a acusa de ser controladora, em especial por conta daquilo que ela considera ser sua preocupação excessiva com a maternidade na medida em que negligencia a relação com ele.

Chama atenção o fato de que Paulo aparece apenas na primeira semana da trama. Depois que se separam, ela não aparece mais em cena e não se conhece mais detalhes da história desse personagem. Ele é o único homem negro com qual Vitória se envolve. Aliás, não fosse por seu segundo filho, Tiago (Pedro Guilherme Rodrigues), Vitória quase não interage com outras pessoas negras em seu círculo de relações mais próximas. Nem mesmo suas irmãs, Miranda (Debora Lamm) e Natália (Clarissa Kiste), únicas familiares da personagem que se conhece nessa primeira parte da trama, são negras.

É como se Vitória se deslocasse do lugar ideal para a mulher negra (GONZALEZ, 2019), razão pela qual não encontra pessoas semelhantes a ela nesses espaços. Como não se sabe se a novela faz isso de modo deliberado, não é possível afirmar que se busca uma amostra da falta de mobilidade social causada pela raça ou se esse seria um sintoma da falta de representatividade entre atores e atrizes em uma história que parece promover justamente uma iniciativa em sentido oposto.

É exatamente após Vitória se tornar mãe de uma criança negra que o texto da trama a guia para a percepção, em certa medida, do que significa ser uma pessoa racializada nos territórios que ela frequentava – e, levando em conta o aspecto dialógico da telenovela, a própria experiência da mulher negra no território brasileiro. Tiago se torna filho dela por um processo de adoção que já corria enquanto ela era casada com Paulo. Não se sabe se esse processo era feito com ele, mas Vitória assume de modo solo a criação do menino.

As violências destinadas a ele não só têm essa utilidade de promover uma espécie de autopercepção em Vitória, como também a impelem a agir no sentido de enfrentar essa opressão. Exemplo elucidativo nesse caso é o rompimento do contrato que Vitória faz com Álvaro (Irândhir Santos), um de seus principais clientes. Isso ocorreu depois que ela descobriu que Tiago havia sido acusado injustamente de roubo pela polícia. Como estava na praia no momento de um arrastão, os agentes o detiveram por acreditar que ele fazia parte do grupo que cometia o crime. Nas cenas seguintes, Tiago é mostrado ao lado de outros meninos negros sendo levado até uma área de mata fechada. Mais tarde, descobre-se que enquanto estiveram naquele lugar os meninos presenciaram disparos de armas e chegaram a ser ameaçados de morte, alguns saíram feridos.

A detenção desses meninos foi feita com o consentimento de Belizário (Tuca Andrada), policial que também prestava serviços para Álvaro, e que, por conta disso, até já havia sido defendido por Vitória. Diante disso, ela resolve se afastar de vez do empresário, afinal ela sabia que ele estava envolvido com uma série de práticas ilegais e que, inclusive, boa parte do dinheiro que ela recebia como pagamento não era declarado.

Chama atenção nesse caso a virada pela qual sua história passa no decorrer de *Amor de Mãe*. Após o desentendimento entre ela e Álvaro, o empresário age e consegue fazer com que Vitória seja judicialmente impedida de exercer sua profissão. Para arcar com a multa pelo encerramento do contrato e sem poder trabalhar como advogada, Vitória precisa se desfazer de boa parte de seus bens,

mudar-se para uma casa localizada em um bairro bem mais simples e deixar de acessar serviços privados como saúde, educação e transporte para ela e as crianças.

Figura 2 – Vitória rasga seu contrato com Álvaro



Fonte: *Amor de Mãe* (Globo, 2019).

Trecho do Capítulo exibido em 06/02/ 2020

(Vitória conversa com sua irmã Miranda sobre as mudanças de sua vida)

Vitória: Tiago tá uma pilha, só fala da escola nova.

Miranda: Fofura, gente. Primeiro dia de aula, né? É assim mesmo.

Vitória: É difícil ficar sem babá, sem empregada, sem ajuda. Mas sabe, eu tô curtindo fazer a lancheira dele...

Miranda: Como é que a mamãe falava pra gente? “Não basta você ter uma vida feliz, você tem que ser feliz com a vida que você tem”.

Vitória: Mas é difícil fazer lancheira, tá, meu bem? Haja criatividade!

Miranda: Bem-vinda ao meu dilema diário.

(Em seguida, Vitória leva Tiago para a escola no transporte público)

Vitória: Ó, filho, a mamãe vai te levar para a escola, mas não vai poder ficar lá. Qualquer coisa, você pede para a

professora me ligar.

Tiago: Tá. Você vai me buscar na saída?

Vitória: Vou. Agora que a gente não tem mais motorista nem carro, eu te levo e te pego todo dia.

Tiago: Então eu já gostei da escola nova.

Vitória: Coisa mais linda! Faz tudo ficar mais leve.

As mudanças ocorridas na trama de Vitória expõem distintas nuances dessa protagonista ao guiá-la a uma série de descobertas que acabam por mudar sua visão de mundo e seus valores. Além de justificar um desenvolvimento próprio das personagens ficcionais, essas reviravoltas deslocam Vitória dos espaços de conforto e privilégio socioeconômico do início da história. Além de soar inverossímil essa mudança tão drástica de sua condição financeira, o evento parece ser uma tentativa de fazer com que Vitória trilhe alguns dos aspectos associados à trajetória da mulher negra, como as dificuldades financeiras e a dependência dos serviços públicos, situações que constroem também as imagens de controle citadas por Collins (2019).

Ao colocar duas personagens negras em posições de evidência em uma telenovela do horário considerado nobre para a televisão, *Amor de Mãe* fornece o substrato necessário para algumas rupturas dos modos de representar as mulheres negras na teleficção. Longe de serem personagens soltas (LIMA, 2001), Camila e Vitória têm suas tramas altamente atreladas ao restante da história de forma que suas ações influenciam no andamento de outros núcleos.

A análise prévia do material indica um trânsito bastante intenso entre as imagens de controle, que se revelam como referências constantes na construção de ambas as personagens. Esse fluxo muitas vezes parece querer confrontar a representatividade problemática das mulheres negras há muito difundida pela mídia e pelas telenovelas. As percepções e os posicionamentos expressos pelas falas das personagens sobre determinados temas indicam esse aparente interesse.

Esse movimento, por outro lado, não consegue romper com o uso dessas imagens para contar as histórias. Assim, cria-se um processo delicado no qual ao mesmo tempo que se tenta superá-las, acaba-se por reforçá-las de algum modo. A representatividade que não se estende para as instâncias de poder da emissora (ALMEIDA, 2019) e que não cuida para que pessoas negras ajudem a contar suas próprias experiências acabam por incorrer em exemplos como esse.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Amor de Mãe constrói uma narrativa que tensiona por meio dessas personagens marcadores como o gênero, a raça e a classe e apresenta reflexões sobre elas em momentos importantes da trama, especialmente pelo destaque que elas ganham nessa história.

O reposicionamento da participação das personagens negras na ficção não parece ser uma iniciativa desinteressada da emissora na direção de um retrato mais fiel coeso com a diversidade racial. Ao propor esse novo modo de retratação para as mulheres negras, a telenovela se propõe a atingir um público mais amplo e, dito de outra forma, busca uma ampliação dos territórios de consumo (ZANETTI, 2017). Daí a importância de não perder de vista o caráter comercial que atravessa a realização de obras de ficção como a telenovela.

É igualmente importante não deixar de considerar que, mesmo propondo moldes para a construção dessas personagens que sugerem o interesse em se distanciar dos estereótipos que rotineiramente foram associados a personagens negras, o texto de *Amor de Mãe* acaba os evocando e, de alguma forma, reforçando-os, uma vez que as imagens das quais fala Collins (2019) são acionadas constantemente.

Isso pode ter várias explicações, mas certamente o fato de que a obra não possui uma pessoa negra à frente das instâncias de realização pode ajudar a compreender essa questão. Evidência que reforça as afirmações de Almeida (2019) sobre o fato de que nem mesmo a proeminência dessas atrizes significa mudança na lógica da instituição no que tange à raça. Desse modo, a emissora, ainda que não deixe explícito, assegura a continuidade do poder para o seu grupo.

Camila e Vitória são, nesse cenário, personagens que inuguram de determinado modo a reconstrução desse território ocupado pelas mulheres negras na telenovela brasileira. Os resultados apontam a necessidade de muitos ajustes em sua construção e inserção nos conflitos dramáticos das histórias. Portanto, a importância dessas personagens não pode ser entendida como algo dado e, sim, por meio do que elas sinalizam que ainda precisa ser feito para o futuro da representatividade da mulher negra na teleficção.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. L. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

ARAÚJO, J. Z. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2004.

CAMPOS, L. A.; FERES JÚNIOR, J. Televisão em cores?: raça e sexo nas telenovelas “Globais” dos últimos 30 anos. **Textos para Discussão GEMAA**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 1-23, 2015.

COLLINS, P. H. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

CONCEIÇÃO, J. C.; BORGES, R. M. Complexidade narrativa na tv brasileira: uma análise de “Justiça” a partir dos conteúdos de opinião. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO CENTRO-OESTE, 19., 2017. **Anais [...]**. São Paulo: INTERCOM, 2017.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLANDA, H. B. (org.). **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 237-256.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, p. 15-46, jul./dez. 1997.

LIMA, S. M. C. A personagem negra da telenovela brasileira: alguns momentos. **Revista USP**, São Paulo, n. 48, p. 88-99, 2001.

LOPES, M. I. V. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 26, p. 17- 34. 2003.

LOUARGANT, S. O interesse do gênero pelos territórios. In: ESTÁCIO, M. A. F. (org.). **Gênero, desenvolvimento e território**: novas semânticas e antigas práticas. Manaus: Valer, 2015. p. 299-302.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

RUI, S. L. Gênero, empoderamento e território: construindo relações e estabelecendo perspectivas teóricas. **Revista Geografia em Atos**, v. 1, n. 16, p. 45-60, mar. 2020.

SACRAMENTO, I. P. **Nos tempos de Dias Gomes**: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais. 2012. 500f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SADEK, J. R. **Telenovela**: um olhar do cinema. São Paulo: Summus, 2008.

SODRÉ, M. Sobre imprensa negra. **Lumina**, UFJF, v. 1, n. 1, p. 23-32, jul./dez. 1998.

ZANETTI, D. Territorialidades no campo audiovisual. In: ZANETTI, D.; REIS, R. (org.) **Comunicação e territorialidades**: poder e cultura, redes e mídias. Vitória: EDUFES, 2018. v. 1. p. 35-47.

“NÃO QUERO NETO PRETO”: RACISMO E REDEÇÃO EM O OUTRO LADO DO PARAÍSO

Gêsa Cavalcanti

1 INTRODUÇÃO

A mídia é uma espécie de espelho, mas um espelho com características particulares, que não só reflete, como também influencia o processo de construção do imaginário sobre o objeto nele refletido. Esse poder que meios como a televisão – que nos interessa neste estudo – têm de apresentar imagens e modificar significados, ou de, ao menos, contribuir para a forma como atribuímos significado a algo, é muito mais complexo do que a simplificação metafórica do espelho.

Tal complexidade que envolve imagens midiáticas e mudança social é potencializada em uma sociedade mediatizada e orientada para o consumo. Nesse contexto, muitas das nossas construções de sentido são atravessadas pelas imagens que recebemos das instituições midiáticas; segundo Stuart Hall (2016, p. 20), a existência dos significados culturais vai além de nossas cabeças; esses significados “organizam e regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta e, consequentemente, geram efeitos reais e práticos”. Tudo isso destaca a importância de olhar para o campo representacional como um campo de batalha. Analisar a representação de personagens negros, assim como de outras minorias representacionais, se torna importante por duas razões, pelo menos: 1) é relevante documentar essas representações, como elas são caracterizadas e pensar na forma como elas mudam com o tempo; 2) essas representações atingem audiências abrangentes e se relacionam com as construções identitárias das pessoas negras a níveis individual e coletivo.

Neste artigo, analisaremos uma trama específica da telenovela *O Outro Lado do Paraíso* (Rede Globo, 2018), a história do casal interracial Raquel e Bruno. Nosso foco é a forma como a questão racial é

usada como impedimento narrativo para o casal em questão, já que Nádia, mãe de Bruno, não aceita a ideia de que o filho se envolva com uma mulher negra. Analisamos a relação entre a personagem racista e a personagem vítima de racismo, procurando entender como diferentes personagens mobilizaram discursos raciais, além da punição que a personagem que move o *plot* racista recebe no desfecho da história e nas impressões que o público telespectador tem sobre reatância e punição quando falamos de racismo.

2 IDENTIDADE, RACISMO E REPRESENTAÇÃO

Majoritariamente negro, o Brasil vive uma realidade racial complexa. Como afirma Beatriz Nascimento (2021), nosso país é composto de relações inter-raciais que podem ser consideradas amenas do ponto de vista da miscigenação em seu comportamento aparente, embora não estendam a mesma amenidade à pessoa negra. Segundo a autora, a tolerância “conosco camufla um profundo preconceito racial que aflora nas mínimas manifestações, inclusive naquelas que aparentam ter um cunho afetivo” (NASCIMENTO, 2021, p. 40).

Um outro aspecto da tessitura de tal complexidade das relações raciais no Brasil é a falta de uma identidade negra, o que Sueli Carneiro (2011) chama de confusão racial. A autora aponta que essa confusão reina sendo explicada pela miscigenação, mas que ela também envolve processos, que julgamos aqui, ao menos, minimamente conscientes, relacionados ao modo como a identidade étnica e racial pode ser historicamente construída ou destruída. Para explicar essa relação, ela argumenta:

Ao contrário dos Estados Unidos, onde, ao contrário do que se pensa, a escravidão também produziu uma significativa população miscigenada, definiu-se que 1/8 de sangue negro fazia o indivíduo um negro, a despeito da clareza de sua cor de pele. Aqui também definimos que 1/8 de sangue branco deveria ser um passaporte para a brancura (CARNEIRO, 2011, p. 64).

No Brasil, a miscigenação alimenta a lógica do branqueamento, que é usada como uma “carta de alforria da negritude” (CARNEIRO, 2011, p. 64); aprende-se, defende a autora, que alguns traços – como um tom de pele mais claro, um cabelo mais liso ou olhos verdes – fazem com que a pessoa descendente de negros seja socialmente “promovida” a parda ou branca. Essas ditas promoções não representam apenas uma desconstrução da identidade negra, mas um projeto de

extinção como no lusotropicalismo de Gilberto Freyre, que, ao comparar o contexto racial no Brasil com o dos Estados Unidos, afirmava que não havia racismo no Brasil justamente porque existe miscigenação, um processo por meio do qual “o negro tende a desaparecer”.

No entanto, a pessoa negra, obviamente, não desapareceu; na verdade, cada vez mais indivíduos deixam a zona cinzenta, como denomina Carneiro (2011), da caixa “pardos” e se identificam como negros. Há uma promoção da identidade cultural negra que, em alguma medida, está relacionada a um processo de autoidentificação, a processos dúbios como a integração na lógica publicitária para dar conta dessa mobilidade identitária e até a atitudes violentas e racistas a exemplo da apropriação cultural.

Nos moldes mais clássicos, é fácil, infelizmente, listar manifestações mais ou menos sutis daquilo que Nascimento (2021) chama de preconceito profundo, já que as ramificações do racismo estrutural afetam, por exemplo, o modo como a infância das crianças negras é reduzida ou negada. Há, aqui, inicialmente, uma herança do regime escravocrata, em que as crianças entravam muito cedo na engrenagem do trabalho escravo (DAVIS, 2016).

Atualmente, as consequências de anos de abandono político-social e dos resquícios da escravidão ecoam e fazem com que as mulheres negras precisem deixar seus filhos sozinhos, às vezes um tomando conta dos outros – como acontecia nas senzalas –, para que possam trabalhar. Existem, ainda, aquelas que levam seus filhos para o trabalho; no caso das mulheres negras, estas compõem a maior parte da força de trabalho doméstico, espaço em que eles não vão ser tratados como crianças. Isso porque, em alguma medida, parece que o filho da empregada é empregado por tabela. Mas não é só dentro das “casas dos patrões” que essa redução ou negação da infância acontece. Existe um processo de adultificação das crianças negras, o que significa que diferentes instituições sociais, como a própria família, a escola ou o Estado, vão ser menos protetivas e mais punitivas com crianças negras⁶⁴.

Poderíamos expandir essa exemplificação por vários outros lugares; ele está na forma como o racismo determina a composição eurocentrada dos currículos escolares no Brasil; no modo como mulheres negras são tratadas no sistema de saúde⁶⁵; no fato de que a

64 Essas observações encontram suporte em pesquisas como a realizada por Phillip Goff *et al.* (2014), segundo a qual, a partir dos 10 anos, meninos negros estão mais propensos a serem erroneamente percebidos como mais velhos do que fato são, a serem considerados suspeitos ou culpados, bem como a sofrerem violência policial.

65 Um dos estereótipos comuns sobre pessoas negras é a ideia de que elas são fisicamente mais fortes que as pessoas brancas, e isso se reflete no modo como as mu-

pandemia de covid-19, agravada pela lógica de descaso que impera na atual gestão do governo federal, se tornou uma crise atravessada por raça, classe e gênero, não só com relação às mortes, mas também por evidenciar o papel do trabalho da mulher negra como “viga mestra” do país (GONZALEZ, 2020, p. 40); por fim, mas não menos importante, no modo como pessoas negras são representadas nos espaços midiáticos e nos sentidos que essas representações suscitam.

É sintomático da lógica de branqueamento e de um projeto de desconstrução da identidade negra que a etnia majoritária seja minoria nas representações. Em seu trabalho sobre a lógica do branqueamento nas telenovelas brasileiras, Maureci Almeida (2017) afirma que o desejo de branquear a sociedade brasileira continua existindo e que aparece nos meios de comunicação de massa, especialmente na televisão brasileira. Ao colocar no centro da manutenção da lógica do branqueamento aquele que continua sendo o produto audiovisual mais importante da televisão brasileira – as telenovelas –, o autor afirma que as imagens entregues diariamente por ele reforçam ideias de beleza, riqueza, prosperidade e comportamento virtuoso vinculados ao fenótipo branco, enquanto, ao negro, resta o contrário, o aspecto estético depreciativo, a pobreza, a criminalidade e a sensualidade.

Os problemas representacionais podem ser tipificados pela não representação, quando a ausência de personagens negros indica, também, a determinação do negro como o outro, o sem direito a reflexo, e pela sub-representação, quando a quebra no “mar de alvura” (GAY, 2016) da ficção televisual coloca a pessoa negra em posições engessadas, de modo que, mesmo quando consegue ultrapassar a ideia de pobreza, criminalidade e sensualidade, as opções de reflexo são extremamente limitadas em comparação com a variedade de opções, exemplos e complexidades que caracteriza os personagens brancos. A relação entre personagens brancos e negros nas telenovelas brasileiras acontece de forma desproporcional. Para exemplificar, olhamos para as fichas de personagens das últimas produções na faixa das 21h da Rede Globo nos últimos anos:

lheres negras são tratadas na hora em que vão ter seus filhos. Uma pesquisa da Escola de Saúde Pública da Fundação Oswaldo Cruz realizada em 2014 analisou a situação de grávidas negras, brancas e pardas com relação a qualidade de vida, escolaridade e atendimento médico em estabelecimentos públicos e privados do Município do Rio de Janeiro. A pesquisa mostrou que um terço das pardas e negras não conseguiram atendimento no primeiro estabelecimento procurado e, no parto vaginal, receberam menos anestesia.

Tabela 1 – Percentual de personagens negros nas telenovelas das 21h da Rede Globo⁶⁶

Período	Título	Percentual de personagens negros
2016-2017	<i>A Lei do Amor</i>	6,6%
2017-2017	<i>A Força do Querer</i>	8,69%
2017-2018	<i>O Outro Lado do Paraíso</i>	13,79%
2018-2018	<i>Segundo Sol</i>	14,28%
2018-2019	<i>O Sétimo Guardião</i>	7,54%
2019-2019	<i>A Dona do Pedaço</i>	8%
2019-2021	<i>Amor de Mãe</i>	30,95%

Fonte: Elaborada pela autora (2021).

A maioria desses personagens são homens negros (62,50%), e em apenas quatro dessas telenovelas os personagens, independentemente do gênero, estão inseridos na trama principal; além disso, apenas um deles é protagonista. No geral, a maioria desses personagens não possuem histórias próprias, atuando em funções como advogado do mocinho ou vilão, capanga do antagonista, etc. Das sete produções, três abordam raça de alguma forma; são elas: *Amor de Mãe*, *O Outro Lado do Paraíso* e *Segundo Sol*.

Cabe dizer que essas considerações são feitas a partir de um olhar mais geral, com foco quantitativo. Uma noção melhor dessa representação demanda análises mais específicas dos personagens, considerando suas características e seus desenvolvimentos dentro da narrativa.

3 O OUTRO LADO DO PARAÍSO

O Outro Lado do Paraíso é uma telenovela produzida e exibida pela Rede Globo que teve sua primeira transmissão entre 23 de outubro de 2017 e 11 de maio de 2018, em 172 capítulos. Ambientada no Tocantins, a trama central da história é a de Clara, que, logo no início, se torna amiga de Raquel, uma jovem que sonha em se mudar para Palmas com o objetivo de estudar e se tornar professora para ensinar no quilombo no qual cresceu. Tanto Raquel quanto Clara têm suas vidas mudadas quando deixam o interior e vão para Palmas. Clara se

⁶⁶ Os dados consideram apenas pessoas negras; por isso, ressaltamos que seria necessário um olhar ainda mais cuidadoso na tipificação para categorizar outras etnias não brancas.

muda quando se casa com um homem violento que a espanca, estupra e tenta controlar a sua herança. Já Raquel tem seu rumo alterado quando se apaixona por Bruno, filho de seus patrões em Palmas. Ambas as personagens, ao serem vítimas de armações e violências por parte de seus antagonistas, deixam a cidade – uma de forma forçada, e outra por escolha própria.

Embora Clara seja – nos moldes clássicos do programa narrativo de telenovelas brasileiras – a protagonista da trama, *O Outro Lado do Paraíso* tem um núcleo de protagonistas expandido. Além disso, o enredo se baseia na lei do retorno, que se estabelece com as injustiças cometidas contra essas duas personagens. A principal motivação de Clara é se vingar de todos aqueles que a afastaram de seu filho; a trama de Raquel, por sua vez, que também é operada de modo similar, se propõe a mostrar aqueles que foram racistas com ela, assim como expor que ela podia ocupar espaços que antes lhe foram negados.

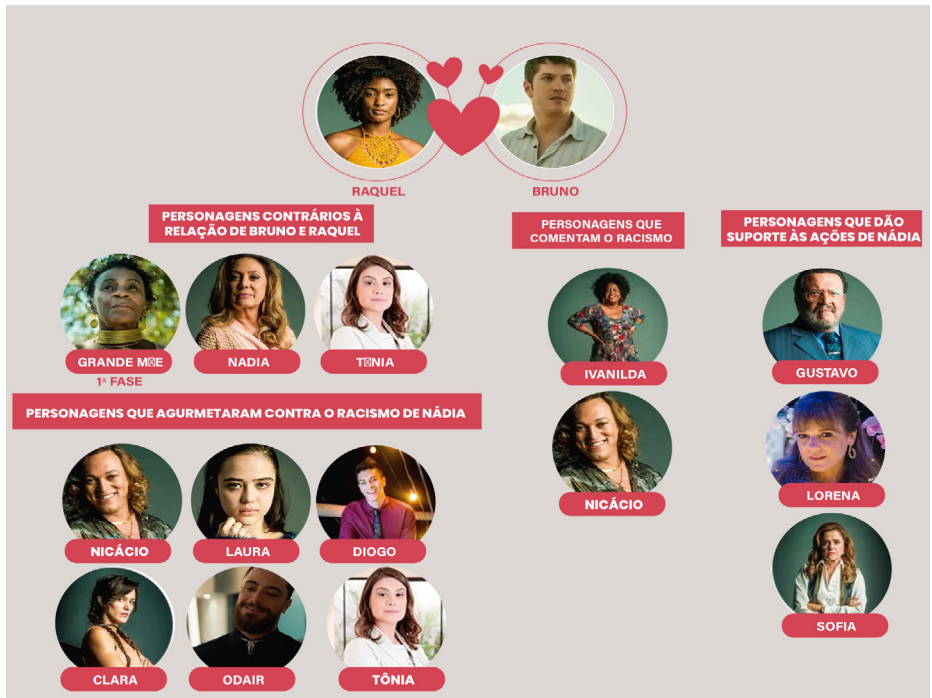
Iniciamos a análise focando a construção da problemática racial na trama e buscando entender como são representadas a personagem que sofre racismo, a personagem racista, os papéis de outros personagens do núcleo dessa trama específica e as discussões sobre raça que circulam nos diferentes núcleos estabelecendo relação com a história de Raquel e Bruno. No entanto, nosso foco principal está na punição social e jurídica que a personagem que move o *plot* racista recebe no desfecho da história e nas impressões que o telespectador tem sobre redenção e punição. Para isso, realizamos um levantamento via questionário no qual se buscou entender a opinião do público sobre a representação dessas temáticas e os desfechos dos personagens envolvidos. Foram, então, elaboradas questões envolvendo aspectos gerais da representação dos temas para entender a recepção deles e o sentimento dos entrevistados com relação às resoluções propostas pela trama. Desse modo, durante cinco dias (entre 4 e 8 de maio de 2018), entrevistamos 128 fãs da telenovela.

4 RACISMO, AMOR E REDENÇÃO

Bruno é um jovem branco, filho de uma *socialite* de Palmas e de um juiz; ele está cursando Direito e almeja um cargo público. Raquel, recém-chegada de uma comunidade quilombola, está se organizando para estudar, por isso procura emprego como doméstica e acaba indo parar na casa de Nádia, mãe de Bruno. Esta, por sua vez, é uma mulher apresentada como fofoqueira, cheia de preconceitos (manifestados com relação à classe, raça e gênero) e que não admite que seu filho “loirinho e bonitinho” se envolva com uma mulher negra.

Para entender o desenvolvimento da trama de racismo em *O Outro Lado do Paraíso*, separamos, em quatro grupos, os personagens que estão, de alguma forma, relacionados à narrativa: 1) aqueles que são contrários à relação de Bruno e Raquel; 2) os que dão suporte às ações racistas de Nádia; 3) os que argumentaram contra o racismo de Nádia; 4) personagens que comentam o racismo.

Figura 1 – Mapa de personagens relacionados a Bruno e Raquel



Fonte: Elaborada pela autora (2021)

No grupo 1, estão os personagens contrários à relação do casal: Nádia, que é a principal antagonista do casal e que faz isso por motivações raciais; a Mãe do quilombo, que acredita que Raquel merece um homem “mais firme”; e Tônia, que se apaixona por Bruno. Esta última aparece tanto nessa categoria quanto na de personagens que argumentam contra o racismo, pois, embora dispute o amor de Bruno, diversas vezes ela questiona as falas de Nádia ou de outros personagens abertamente racistas, como Lorena. Somam-se a Tônia, no grupo 2, os personagens Laura, Diego – irmão de Bruno –, Clara e Nicácio.

O grupo 3 envolve personagens que tecem comentários sobre a trama, mas que não necessariamente apontam o racismo de Nádía ou se opõem a ele. Nesse grupo, está Ivanilda, uma das quatro mulheres negras em *O Outro Lado do Paraíso*. Em diferentes situações, Ivanilda escuta as manifestações de racismo de Nádía e participa delas. Por fim, no grupo 4, estão personagens que dão apoio às ações de Nádía, que entendem a razão pela qual ela quer separar Bruno e Raquel ou que endossam seus atos racistas. Ainda no começo da trama, Nádía está preocupada com um possível envolvimento entre a empregada doméstica e o filho e escuta do marido que “elas (as empregadas) estão aí para isso”. Isso volta a se repetir em alguns momentos da primeira fase, e essas manifestações racistas de Gustavo nos remetem a interpretações de uma categorização: a mulher para servir e transar – em um somatório de papéis normalmente distintos entre a doméstica e mulata – e aquela que serve para casar: a branca.

Com o passar do tempo, o interesse de Bruno em Raquel aumenta e eles acabam se aproximando e iniciando uma relação amorosa. Enquanto a relação deles cresce em segredo, Nádía se torna cada vez mais agressiva na forma como trata Raquel e sua origem; ela volta a falar mal do quilombo, chama Raquel de folgada e, na ausência dela, sempre se refere à empregada como “aquela preta”. Vale comentar um momento em particular, quando Raquel prepara um prato da forma como aprendeu a fazê-lo no quilombo e Nádía se recusa a comer, dizendo que é “comidinha de senzala”, o que faz com que seu filho mais novo, Diego, a recrimine, dizendo que todo mundo é igual e que racismo é crime.

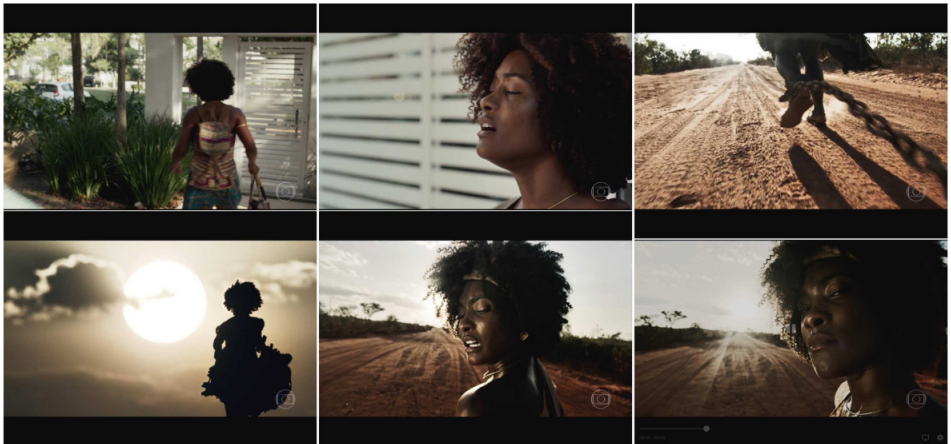
Depois da fala de Diego, Nádía expulsa o filho mais novo do quarto e se diz ultrajada por ser acusada de racismo. Essa é uma negação recorrente. Em diversos momentos, a personagem diz que não é racista. Ela é enfática nessa negativa, que reaparece em diversas cenas durante quase toda a trama. Em alguns momentos, Nádía até chega a dizer que não tem “problema com preto, mas, sim, com aquela preta”, o que transforma o racismo, de um problema estrutural e coletivo, em algo pessoal e individual. Entretanto, esse deslocamento não é fixo no caso de *O Outro Lado do Paraíso*, porque, em diferentes momentos, a personagem racista fala não de Raquel, mas “daquela gente” do quilombo e de como ela faria qualquer coisa para não misturar seu sangue ao ter um “neto preto”. “Já imaginou eu com neto preto? Eu faço qualquer coisa, eu troco no berçário”, diz Nádía em uma das cenas.

Nádía, quando escuta o filho dizendo que ama Raquel e que deseja se casar com ela, resolve separar o casal. Ela demite Raquel, tenta humilhá-la e, então, a expulsa de sua casa, afirmando que o filho “nunca

se casaria com uma preta”. Raquel diz a Nádía que racismo é crime e que a única razão pela qual não a denuncia é o fato de ela ser mãe de Bruno. Antes de ir embora, depois de ouvir Nádía comemorar por ter se livrado “da preta”, Raquel diz a Nádía que ela ainda iria se arrepender de cada palavra dita.

Mais poderosa do que o diálogo é a abordagem estética da cena. O momento em que Raquel vai se afastando da casa é intercalado por outro, que tem como intuito representar o sofrimento de Raquel com o ataque racista. A personagem, caracterizada de um modo que se assemelha ao imaginário da escrava, corre por um descampado com correntes ainda presas em seu pé, sendo arrastadas pelo caminho. Tais correntes representam como as formas de dominação e exploração ainda persistem na vida dos negros no Brasil.

Figura 2 – Frames da cena em que Raquel é expulsa da casa de Nádía



Fonte: GloboPlay (2021).

Bruno descobre que sua mãe expulsou Raquel e vai atrás dela no quilombo, com o objetivo de levá-la de volta para Palmas. Nesse momento, a Grande Mãe (figura do poder matriarcal do Quilombo da Formiga), apesar de não se opor à relação, diz que Bruno precisa resolver as questões com os pais antes de levar Raquel embora. Bruno e Raquel continuam separados por um tempo, quando os pais dele ameaçam cortá-lo financeiramente caso ele fique com Raquel. Ao

perceber que isso não está adiantando, Nádia arma novamente para separá-los. Quando Bruno volta ao quilombo decidido a ficar com Raquel, a Mãe mente e diz que Raquel foi embora. Posteriormente, ela conta a Raquel sobre a ida de Bruno ao quilombo, mas diz que ela precisa dar enfoque a ter uma profissão e ser independente. Ela incentiva Raquel a deixar o quilombo e se tornar juíza. A fala da Mãe denuncia uma segregação racial da força do trabalho; ela afirma que:

Nós [pessoas negras] precisamos ter bons empregos que nem os brancos, que é pra provar para eles que nós não nascemos só para servir, não nascemos só pra ficar por baixo [...] eu quero que você estude as leis, quero você doutora, advogada, ou melhor, juíza, que é pra defender o povo negro e contribuir pra igualdade dos negros.

Raquel aceita a ideia e diz que vai virar juíza para provar que é mais forte do que aqueles que a humilharam.

Cerca de dez anos se passam, e a trama de Raquel segue uma lógica de reviravolta usual, a jovem humilhada que dá volta por cima. O que não é costumaz no caso de Raquel é que sua ascensão não advém da descoberta de um pai rico, de uma herança inesperada; seu processo de ascensão vem de um outro lugar, a educação. Apesar do reforço de uma certa meritocracia que parece desconsiderar a desigualdade nos processos de concorrência entre pessoas brancas e não brancas, é a primeira vez que uma personagem negra, ocupando um cargo de magistrado, está no centro de uma narrativa em telenovela brasileira e o faz de forma complexa, ou seja, Raquel não é apenas a juíza que está envolvida em um caso relacionado à protagonista; ela tem uma história própria que envolve sua relação de amor com um homem branco, sua autoestima, seu sentido de comunidade com o quilombo e a relação com Nádia. O quilombo é particularmente importante para avaliar essa representação da personagem; fazer parte do quilombo permite a Raquel uma vivência em um santuário racial e um sentido de resistência que faz com que ela, mesmo na primeira fase da novela, quando normalmente a mocinha humilhada enfrenta tudo de cabeça baixa, sempre mantenha um senso de orgulho de ser quilombola, negra e que não deixe o racismo de Nádia passar sem a devida repreensão.

Nádia descobre que uma nova juíza está chegando à cidade e diz ao marido que eles precisam recebê-la para estabelecer uma relação e facilitar quando Gustavo precisar dar um “jeitinho” em algum caso. Eles, então, organizam o jantar e, quando Raquel aparece e se apresenta como nova juíza, Nádia desmaia.

O jantar continua, e Nádia, repetidamente, tenta humilhar Raquel trazendo à mesa o fato de que ela “limpava sua casa” e “comia sobras”. Além disso, um ponto que chama atenção durante o jantar é esse questionamento sobre a ascensão social de Raquel, que, ao mesmo tempo, representa uma forma de “promoção racial”. Isso fica mais evidente na fala de Lorena, que classifica Raquel como “preta de alma branca”.

As repercussões do retorno de Raquel são debatidas pelos mesmos personagens que antes discutiam a relação de Bruno e Raquel. Nicácio lembra Nádia de que ela fez de tudo para separar o filho de Raquel por motivações raciais. Enquanto conversam no salão, um dos personagens diz que Raquel agora não é mais “a preta”, e sim “a juíza”.

No desenrolar da história, Bruno pede o divórcio e passa a viver com Raquel, mas o casal ainda é vítima de mais algumas das armações de Nádia com o intuito de separá-los, mesmo quando o filho ameaça expulsá-la de sua vida caso a mãe não respeite Raquel. As armações de Nádia não são bem-sucedidas, e Bruno tenta novamente se reconciliar com Raquel, que não o aceita de volta, pois não quer que seus filhos tenham uma avó racista. A virada de Nádia na trama começa quando Diego, seu filho mais novo, engravida uma garota; a criança nasce negra, e Nádia se recusa a acreditar que o filho seja de seu caçula: *“Um intruso que veio direto do quilombo para o seio da minha família”*.

Ao saber que Nádia teve um neto negro, Raquel diz a Bruno que isso não muda nada; embora a personagem entenda isso como uma forma de justiça para Nádia, ela afirma que só voltaria com Bruno caso a mãe dele se desculpasse. Aos poucos, Nádia cai de amores pelo neto, e, ao notar isso, Bruno pede outra vez para que ela se desculpe com Raquel.

Marquinhos, o neto de Nádia, é usado como uma ferramenta de punição e redenção, já que ele “salva” Nádia do próprio racismo e estimula sua tentativa de reparação com Raquel. Para Raquel, a partir daquele momento, Nádia deixa de ser racista; ela chega a comentar que o fato de a sogra amar o neto significa que ela superou o racismo. Aqui, novamente, o texto da telenovela tenta resolver algo que é estrutural (o racismo) pela ótica do que é particular (o afeto de Nádia pelo neto).

No casamento de Bruno e Raquel, Nádia fala sobre seu racismo na frente dos convidados e volta a se desculpar. Ela começa dizendo que sempre afirmou não ser racista, mas que, de fato, era; *“talvez eu nem soubesse que era tanto até a Raquel ir trabalhar na minha casa como doméstica e meu filho se apaixonar por ela”*. O pedido de desculpas público pode ser entendido como parte de sua jornada de redenção, cujo ponto de ignição é o nascimento de neto, como destaca o trecho transcrito na imagem a seguir (Figura 4).

Figura 3 – Transcrição de cena: Nádía pede perdão a Raquel

[...]
NÁDIA: Que delícia de sofá, garanto que lá no quilombo não tinha uma coisa boa assim.
BRUNO: Mãe, você não tem jeito.
RAQUEL: Não, dona Nádía. Por favor, eu vou ter que pedir que a senhora se retire.
NÁDIA: Raquel, pelo amor de Deus, perdão. Perdão.
RAQUEL: A senhora me pediu perdão.
NÁDIA: Eu tô pedindo perdão pra você, desculpe, eu estou muito nervosa (...) a gente já brigou tanto que eu acho que me acostumei a brigar com você, mas eu estou aqui pra isso. Eu não suporto mais ver a tristeza do meu filho, que sempre foi tão brincalhão, tão carinhoso comigo, eu não suporto mais isso. Eu nunca pude imaginar que eu fosse amar tanto aquela criança, uma criaturinha daquela tão pequena me ensinou uma coisa tão grande, me ensinou que a cor da pele não faz a menor diferença, que o coração é que fala mais alto, sempre. Eu quero pedir perdão por todas as vezes que eu maltratei você, eu não sei o que falar mas eu quero que você me fale o que eu tenho que fazer pra você me perdoar.
RAQUEL: Vem cá, não precisa fazer nada não.

Fonte: Elaborada pela autora a partir de Globo Play (2021).

Figura 4 – Transcrição de cena: Nádía discursa no casamento de Raquel e Bruno

NÁDIA: Sei que perturbei muito a vida de vocês, eu realmente sinto muito, perdão, eu sinto muito. Mas a vida, ou foi Deus, eu não sei, me enviou um ensinamento. Meu neto, Marquinhos. Marquinhos é afrodescendente. [...] Eu amo esse menino. Eu sou apaixonada por ele. E dentro desse estado de amor, através desse amor eu descobri que nós somos iguais, que não existe essa diferença de raça, que nós todos somos da raça humana, a cor da pele não pode fazer tanta diferença assim. Nós todos merecemos o mesmo respeito, as mesmas oportunidades e principalmente os mesmos direitos. Dentro desse amor eu descobri uma coisa tão simples, não é? Que é a igualdade. Bom, eu só tenho um pedido a vocês. Me deem muitos, muitos netos.

Fonte: Elaborada pela autora a partir de Globo Play (2021).

Para tentar entender como a trama até aqui analisada foi percebida pela audiência, apresentamos, a partir de agora, os dados dos respondentes do levantamento via questionário, composta de uma amostra majoritariamente feminina (81,25%), que assistia à telenovela diariamente (81%) na transmissão original, na televisão (94%).

O levantamento considerou as diferentes tramas que podem ser enquadradas como *merchandising* social em *O Outro Lado do Paraíso*; no entanto, apresentamos aqui apenas os dados referentes à abordagem do racismo. Nesse sentido, a primeira questão que nos interessa

comentar é a avaliação dos respondentes sobre o casal Bruno e Raquel, comparando-a com a avaliação de outros casais. Dessa forma, Bruno e Raquel estão empatados com o casal que protagoniza a trama central no segundo lugar no *ranking* dos casais preferidos pelos respondentes, o que demonstra uma aceitação da relação amorosa inter-racial.

Das respostas, 85% tinham avaliação positiva, sendo segmentadas por outras em que “Bruquel” era considerado o melhor casal da novela (20%), feitos um para o outro (39%) e por aqueles que disseram gostar do casal (26%).

Também questionamos os respondentes sobre a avaliação da abordagem racial em *O Outro Lado do Paraíso*; 58% atribuíram à trama algum grau de avaliação positiva, enquanto 42% a avaliaram negativamente. Avaliamos os três personagens centrais, analisando-os conforme seus papéis na trama. Dessa forma, classificamos Nádía como vilã e Raquel e Bruno como mocinhos. Nesse sentido, 33,28% dos respondentes atribuíram a Bruno alguma valoração negativa; desses, 17,92% consideravam o personagem como fraco e 12,8% como um péssimo protagonista. Apesar disso, os respondentes avaliaram Bruno de forma majoritariamente positiva; no caso de Raquel, esse número é ainda maior: 92,3% de avaliações positivas. Para 58% dos respondentes, Nádía é entendida como vilã, embora 42% não a identifiquem dessa forma. Parte dessa percepção está relacionada a um entendimento da personagem como cômica (CAVALCANTI, 2019) e ao uso do humor para encerrar discussões a respeito de raça. Sobre o desfecho conciliador e a redenção de Nádía, quando questionados se a personagem merecia ser perdoada, 59% responderam que sim. Essa pergunta engloba a trama racial de uma forma geral, incluindo o desenvolvimento relacionado ao neto de Nádía.

Olhando especificamente para a relação entre Nádía e Raquel, fizemos, ainda, duas outras perguntas: 1) Você acredita na redenção de Nádía? 2) No lugar de Raquel, você aceitaria o pedido de desculpas de Nádía? Na primeira questão, 36% acreditavam na redenção da personagem; 52% afirmaram acreditar no arrependimento/aprendizagem da personagem, mas gostariam que ela tivesse sido legalmente responsabilizada pelos atos de racismo cometidos; e outros 12% não acreditavam na redenção. Ao se colocarem no lugar de Raquel, 50% dos respondentes afirmaram que perdoariam Nádía porque ela parecia sincera; 39% disseram que também a perdoariam, mas apenas com o intuito de manter uma relação com a mãe da pessoa amada; 11% afirmaram que não a perdoariam.

5 CONCLUSÃO

O processo de aprendizado de Nádía se dá a partir do nascimento do temido “neto preto”. Na relação que ela desenvolve com a criança, o afeto é usado como ferramenta de aproximação. Antes, o intruso (o que nos permite entender Marquinho como um símbolo do que significa ser negro em um Brasil que vive uma lógica de branqueamento); em seguida, o menino se torna o neto amado. No entanto, seria também possível argumentar que o neto aparece para Nádía como castigo/punição, o que reforça uma interpretação negativa das pessoas negras e das relações raciais.

O discurso final de Nádía prega uma espécie de cura, como se o ato de aceitar uma nora e um neto negro fizesse com que ela deixasse de ser racista. Quando a personagem diz “eu era racista”, ela fala da extinção de um tipo específico de racismo, que vive na superfície, que é mais facilmente identificável, que está no uso de certo vocabulário e em uma repulsa à presença de pessoas negras em certos lugares/posições, mas que desconsidera todas as outras formas pelas quais as pessoas brancas alimentam a estrutura racista da qual “recebem dividendos” (GONZALEZ, 2020, p. 35).

Nascimento (2021) comenta, ainda, que, a todo momento, o preconceito racial dá suas caras, se faz sentir, mas a autora destaca que há uma dificuldade de perceber “até onde a intenção de nos humilhar existiu”. Essa possibilidade de não intencionalidade abre espaço para um pensamento em que a vítima de racismo precisa entender o racista como alguém “que cometeu um erro”.

Então, é comum que o preconceito racial seja resolvido de forma conciliatória ou que, embora exista uma ameaça de processo, ele não se desenrole. Essa conciliação se dá com o perdão concedido pela pessoa negra ao ato de redenção do racista, sem que haja qualquer implicação legal. Os exemplos são diversos; só para citar alguns, podemos pensar em Joana e Barba em *Malhação: Seu Lugar no Mundo*, Penha e Máslova em *Cheias de Charme*, Roberval e Rochelle em *Segundo Sol*. O argumento nas tramas, repetido diversas vezes por diferentes personagens em *O Outro Lado do Paraíso*, é algo como “racismo é crime e você pode ser presa por isso”.

Fora da ficção, os casos de racismo nos mostram as dificuldades de enquadrar alguém na tipificação do crime. Ao procurar a justiça, as pessoas negras comumente descobrem que o ato de racismo que sofreram, de alguma forma, não se enquadra como racismo, e sim como um crime cuja punição é mais branda e que desconsidera sua motivação racial, como a calúnia. Como exemplo, podemos citar dois casos que aconteceram no Rio de Janeiro em 2021: uma empresária negra

que foi acusada de roubar uma loja de departamentos de um *shopping* e um professor de *surf* abordado por um casal branco que insistia que ele tinha acabado de roubar a bicicleta que usava naquele momento.

Esses casos exemplificam um racismo em que a simples presença/existência de pessoas negras em determinados espaços manda mensagens de estranhamento e desconfiança não só para as pessoas brancas que as atacaram, mas para toda uma sociedade que parece, ainda, estar esperando que “o problema negro” desapareça ou que, ao menos, se limite a determinados espaços. O mesmo acontece com Raquel em *O Outro Lado do Paraíso*; não causa espanto que ela seja a empregada doméstica na casa de Nádia, mas a ideia de que ela possa se relacionar com um homem branco – não desconsiderando, aqui, toda a possível problemática do contexto dessa relação – e de que tenha se tornado juíza surpreende os demais personagens.

Ainda assim, os dois casos de racismo citados foram registrados como calúnia, que consiste no ato de imputar crime e não possui agravante que considere motivação racial. Neles, considerou-se que os caluniadores os acusaram de roubar, e não o fato de que eles só foram acusados de roubo por serem pessoas negras. A calúnia, crime sem possibilidade de reclusão, representa uma descaracterização do ato racista, que acaba não sendo punido. Mesmo o enquadramento como injúria racial, importante no sentido de atribuir o peso do racismo à punição jurídica que escapa no caso da calúnia, acaba significando apenas multa, já que devem ser consideradas as regras para execução de penas segundo o Código Penal em vigor no Brasil.

As narrativas de racismo na representação televisual brasileira possuem um costumaz final de redenção do racista. A abordagem com a qual as telenovelas tratam o racismo não realiza uma punição, mas a redenção, desconsiderando a possibilidade de coexistência entre ser punido e aprender algo. É isso que acontece com Nádia. A punição da personagem não existe no âmbito jurídico-legal, um aspecto do qual a maioria dos respondentes sente falta, mesmo acreditando que o perdão deveria acontecer.

Por fim, representar o racismo é, sem dúvidas, importante. O racismo contemporâneo deve ser denunciado e debatido, bem como as micro e macroagressões com as quais pessoas negras precisam lidar diariamente. Raquel, uma mulher negra em um cargo de magistrado, significa bastante do ponto de vista representacional, não apenas pelo cargo que ocupa, mas pela centralidade na narrativa e manutenção de um sentido de negritude que, normalmente, é desfeito no processo de ascensão de personagens negros para que eles se aproximem o máximo possível da branquitude.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. **Ideologia do Embranquecimento nas telenovelas brasileiras**. São Paulo: Paco Editorial, 2017.

CAVALCANTI, G. Recepção das temáticas sociais em *O Outro Lado do Paraíso*. In: CONGRESSO TELEVISÕES, 2., 2019. **Anais** [...]. Niterói: UFF, 2019.

CARNEIRO, S. **Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

DAVIS, A. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

GAY, R. **Má feminista**: ensaios provocativos de uma ativista desastrosa. Barueri: Novo Século, 2016.

GONZALEZ, L. **Por um feminismo Afro-Latino-Americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GOFF, P. A. *et al.* The Essence of Innocence: Consequences of Dehumanizing Black Children. **Journal of Personality and Social Psychology**, v. 106, n. 4, p. 526-545, 2014.

HALL, S. **Representação e cultura**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

NASCIMENTO, B. **Uma história feita por mãos negras**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

O PERFIL DA REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS LGBTAS NAS SÉRIES CÔMICAS DA NETFLIX NA DÉCADA DE 2010

*Kaippe Arnon Silva Reis
Renata Barreto Malta*

Um estudo de 2015, realizado pela Gay & Lesbian Alliance Against Defamation (GLAAD), aponta que apenas 16% dos estadunidenses conhecem ou trabalham com alguma pessoa transgênero, o dobro do aferido em 2008. Por essa falta de contato, Nick Adams, diretor da organização, entende que a mídia é responsável pelo que 84% da população daquele país conhece sobre pessoas trans.

Iniciar este artigo com essa problemática reforça que o aprendizado sobre uma nova cultura começa a ser construído desde os primeiros contatos, a partir do choque cultural. Esse fenômeno ocorre quando uma pessoa cisgênero⁶⁷/heterossexual⁶⁸ tem contato com indivíduos da comunidade LGBT⁶⁹ e gera informações sobre o que é diferente de si mesmo e da própria cultura, para idealizar o que seria a cultura do “outro”. O mesmo acontece com pessoas da comunidade

67 A grosso modo, o termo cisgênero refere-se às pessoas que possuem alinhamento entre o sexo biológico e o gênero socialmente posto. Dentro do binarismo da diferença, essa identidade se contrapõe ao transgênero, pessoa que não encontra alinhamento entre o gênero e o sexo biológico.

68 A grosso modo, heterossexual é a designação para quem se relaciona exclusivamente com pessoas do gênero oposto. Aqueles que não são “hétero” podem ser homossexuais, relacionando-se com pessoas do mesmo gênero, ou ainda bissexuais, caso o indivíduo não seja monossexual.

69 O termo LGBT⁶⁹ é uma das formas de se referir à comunidade de indivíduos minorizados por sua sexualidade e/ou condição de gênero, significando: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e Assexuais. Não se optou pela aglutinação ampla de LGBT-QIAP+ por esta não representar o grupo localizado na pesquisa de campo. A escolha tem como objetivo não invisibilizar as identidades ausentes em nosso *corpus*, como se fizessem, automaticamente, parte do todo. Serão utilizadas outras siglas quando assim citadas por autores ou autoras.

LGBTQA ao terem os primeiros contatos com aqueles/as que estão fora da cultura heterocêntrica, a qual molda ou influencia seus modos de pensar desde a infância. Assim, é objetivada “a discrepância como uma entidade – ela é delineada por meio de uma concretização inventiva dessa entidade após a experiência inicial” (WAGNER, 2012, p. 54).

Dessa forma, as empresas de comunicação auxiliam na criação de um conhecimento compartilhado (HALL, 2003; MOREIRA, 2019) sobre os membros de uma comunidade e suas identidades. Essa responsabilidade social ganhou evidência em 2012, quando se discutia a legalização do casamento entre pessoas do mesmo gênero nos Estados Unidos. Na ocasião, Joe Biden – atual presidente do país e, à época, vice-presidente – afirmou que o seriado cômico *Will & Grace* (1998-2006; 2017-2020) “provavelmente fez mais para educar o público estadunidense do que praticamente qualquer pessoa já fez até então” (SHATTUCK, 2017, n.p., tradução nossa).

A responsabilidade evocada por Biden é aferida pela GLAAD, que, em 2020, publicou um estudo acerca da influência de programas da Netflix na audiência latino-americana. O levantamento apontou que 81% de brasileiros não LGBTQs se sentiram mais confortáveis com os conhecidos da comunidade após assistir ao conteúdo do *streaming*. O estudo ainda aponta que 87% dos entrevistados LGBTQs da América Latina sentiram que, naquele momento, filmes e séries da empresa refletiam mais fielmente a comunidade do que dois anos antes (AMENDOLA, 2020).

A representação comunicacional pauta identidades e indica a posição-sujeito que deve ser ocupada através dos espectros reproduzidos, com intuito de criar identificação entre o que se vê e o que se é. Nesse contexto, Woodward (2014, p. 19) lembra que “práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído”; um poder que, para ser compreendido, requer a observação de quem está por trás dessas representações. Assim, os domínios da mídia e da representação comunicacional se apresentam como formas de os grupos dominantes classificarem o “outro”, gerenciando os processos de diferenciação (SILVA, 2000; KELLNER, 2001; WAGNER, 2012; BUTLER, 2013) e “criando um repertório comum e compartilhado de conceitos” (HALL, 2003, p. 181).

Nessa perspectiva, as pesquisas da GLAAD e a fala de Biden ajudam a exemplificar o que Judith Butler (2013, p. 18) entende como as duas funções da representação: 1) servir “como termo operacional no seio do processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos”, aplicando-se à comu-

nidade LGBTa quando vista como uma massa concisa, reafirmando determinadas necessidades, como a realização legal de mudança de gênero ou de casamento entre pessoas do mesmo gênero; e 2) ser “a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria de mulheres”, aplicando-se aos LGBTAs que estão em voga na mídia, sendo, por conta disso, entendidos como similares a todos os indivíduos da comunidade.

No entanto, a ideia de identidade grupal sugerida por Butler (2013) pode ser perigosamente enganosa, haja vista que a aglutinação possa sugerir que ali haja “grupos homogêneos que possuem fortes laços internos de união e fronteiras bem estabelecidas que os separam do mundo exterior” (HALL, 2003, p. 65). Tal concepção é irreal, embora tome forma na representação audiovisual, segundo pesquisas (CHILDREN NOW, 2004 *apud* CORFIELD, 2017; GREENBERG; MASTRO; BRAND, 2002 *apud* CORFIELD, 2017) as quais apontam que comediantes afro-americanos aparecem com mais frequência em programas quando todo o elenco é preto, por exemplo. Esse fenômeno de limitação do espaço conquistado é identificado por Hall (2003, p. 339) ao observar que “o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada”.

A pesquisa do corrente artigo reafirma os pontos levantados por outros pesquisadores ao observar que a maior quantidade de personagens não brancas neste *corpus* se dá na série *Cara Gente Branca* (2017-2021), cujo elenco principal é majoritariamente composto por pessoas negras e não brancas de ascendência latina, o que será discutido mais adiante. Essa defasagem de diversidade étnica na representação de personagens LGBTAs é observada pela GLAAD (2020), que pressiona para que as produções seriadas ficcionais tenham mais personagens não brancas.

A representação dos desviantes não é linear, dando espaço para quem possua uma maior quantidade de pontos positivos relativos ao binarismo da diferença, sob lentes hegemônicas. Tal fenômeno pode ser observado historicamente nas produções seriadas estadunidenses que tiveram predileção por desenvolver personagens masculinas e brancas, no âmbito LGBTa. Se utilizarmos como base de análise o artigo 14 *TV Shows That Broke Ground With Gay and Transgender Characters* (SHATTUCK, 2017), podemos exemplificar essa problemática. Na lista, 11 narrativas giram em torno de personagens brancas e oito, de personagens gays. Assim, mesmo quando se representa essa comunidade, os corpos vistos em cena estão próximos ao ideal de “sujeito”, expelindo características do “outro” naturalmente abjeto (BUTLER, 2013, p. 190-191).

É sintomático também que, dentre os shows citados por Shattuck (2017), nove sejam de comédia, um gênero que recorrentemente dá espaço à representação de pessoas LGBTAs, sobretudo em *sitcoms* (DEXL; HORN, 2017). Uma possibilidade para essa predominância está na lógica relatada por Vladimir Propp (1992, p. 59) de que “toda particularidade ou estranheza que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torná-la ridícula”. Nos casos arrolados, em vários shows, a figura desviante está sozinha em um universo heterocentrado, às vezes sob a forma de um casal, simbolizando a exceção ao ambiente e tornando-se potencialmente risível. Para ilustrar, no episódio de *The Jeffersons* (1975-1985) em que aparece Edie, a comicida-de em certo ponto se dá por ela ser muito bonita para parecer uma mulher transgênero, fazendo com que aquele corpo seja risível por distinguir-se tanto do corpo cis quanto do imaginário do corpo trans, posicionando-a em um limbo que produz o riso. É acerca dessa problemática que este estudo se propõe a pesquisar.

1 FORMULAÇÃO DO CORPUS DE ANÁLISE E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O campo dos Estudos Culturais nos faz pensar sobre a problemática “dos textos como fontes de poder, da textualidade como local de representação e de resistência” (HALL, 2003, p. 212). Sobre esse prisma, questionamo-nos acerca do fenômeno representacional de personagens LGBTAs que aparecem na comédia, gênero que possui a maior quantidade de representações desviantes do heterocentrismo na produção seriada estadunidense, segundo Corfield (2017). Assim, diante do apontamento acima exposto, pensa-se: quem são as personagens da comunidade LGBTQIA que ajudaram a construir a imagem da comunidade através dos seriados de comédia nos últimos anos? Essas personagens ainda são, majoritariamente, homens, brancos e gays? Elas aparecem esporadicamente, ou possuem lugar no elenco fixo? Qual o perfil dessas personagens?

Tendo em vista o número de ficções seriadas produzidas e consumidas, foi necessário estabelecer um recorte para o *corpus* de análise. O catálogo da Netflix foi escolhido pela sua densidade e por, segundo Corfield (2017), ser, nas comédias desse serviço de *streaming*, o segmento no qual há mais personagens LGBTAs em comparação com a TV estadunidense. Pontuamos, ainda, a escolha a partir da relevância dos produtos de entretenimento, já que há a possibilidade de acessar facilmente o catálogo da plataforma que possuía 213,5 milhões de as-

sinaturas ao redor do mundo em outubro de 2021 (NETFLIX..., 2021).

Quanto à Netflix, é importante contextualizar que ela foi fundada em 1997 nos EUA como um serviço online de locação de filmes e que, posteriormente, popularizou um modelo de negócios baseado no consumo audiovisual através do *streaming*. Em seu site oficial, a empresa classifica-se como “o principal serviço de TV por internet do mundo” cujo acesso se dá por meio da mensalidade paga por cada assinante, que passa a poder assistir a todo o catálogo da plataforma. Há, no catálogo, conteúdo licenciado de outras empresas, além das produções criadas especificamente para esse dispositivo.

Utilizando a Análise de Conteúdo (BARDIN, 2011) como método de pesquisa, num primeiro momento delimitamos o que são séries da Netflix e quais seriam as escolhidas para o estudo. Para isso, utilizamos a explicação de Michel Arouca (2020), editor do site *Série Maníaco*, que divide o selo “original Netflix” em quatro categorias:

1. “100% Originais”: séries encomendadas pela Netflix que utilizam a plataforma como primeira janela de exibição. Na maioria dos casos, a temporada é lançada de uma só vez, para que o público possa “maratonar”;
2. “Semi originais”: produzidas em determinados países, são séries cujos direitos de distribuição são adquiridos pela Netflix e destinados a outros territórios, exceto ao seu país de origem;
3. “Coproduções”: séries cujos direitos de exibição global foram comprados pela Netflix, ao mesmo tempo em que esta age, financiando parte da produção;
4. “Não era minha, mas agora é”: séries que em algum momento não eram originais da plataforma, mas que, após sucesso no *streaming* ou com o cancelamento por parte do veículo original, tem os direitos comprados pela Netflix. Esta passa a produzi-las, utilizando a plataforma como primeira janela de exibição.

A partir dessa divisão, foram listadas as séries 100% originais da Netflix que se enquadram no gênero cômico, de acordo com as *tags* encontradas na plataforma. Tendo os títulos listados, o primeiro passo foi procurá-los nos relatórios do GLAAD. Ao longo de oito relatórios, foram citadas 15 das 81 produções arroladas. Foram somados a esse contingente os seriados em relação aos quais os pesquisadores tinham ciência da existência de personagens LGBTAs. Também houve o auxílio de listas localizadas no Google. Entre os dias 29 de abril

e 6 de maio de 2020, os títulos não localizados nessa triagem foram, um a um, investigados, tendo como foco a existência de LGBTAs, com a busca do título original no site oficial do GLAAD e, posteriormente, no Google. Nesse momento, cada título foi pesquisado seis vezes, acrescentando, a cada pesquisa, os termos ‘LGBT’ (sigla padrão e mais utilizada pela mídia), ‘gay’, ‘lesbian’, ‘pansexual’, ‘trans’ e ‘bisexual’. Assim, foi identificado que entre os anos de 2013 e 2019, a Netflix lançou 81 séries originais de comédia. Em 33 produções desse gênero, localizamos personagens LGBTAs.

Com o levantamento descrito, obtivemos uma primeira lista de personagens LGBTAs que, em seguida, foi ampliada por meio de pesquisa de cada seriado no buscador do Google. Nele, identificamos matérias sobre determinadas personagens, listas temáticas e, ainda, páginas especiais em sites de fã clubes. Esse conteúdo extrapolou a primeira lista, o que aponta para a repercussão das personagens pesquisadas. Ainda que não se possa afirmar que todas as personagens da comunidade estudada tenham sido elencadas para compor o *corpus* de análise, é certo que estamos diante de um conteúdo representativo, considerando que as personagens analisadas foram aquelas que ganharam visibilidade em espaços extrínsecos à própria série, contribuindo para a construção do repertório cultural de espectadores sobre os LGBTAs.

Tendo em vista que se deseja analisar a demografia da população LGBTa nas séries cômicas da Netflix, a segunda etapa da pesquisa contou com o preenchimento das categorias abaixo, as quais serviram para traçar a composição demográfica desse grupo:

Quadro 1 – Guia de Codificação

Categoria	Resultados possíveis
Gênero	Masculino; feminino; não binário.
Minoria sexual e/ou de gênero	Lésbica; gay; bissexual; transexual; assexual.
Cor da pele	Branco; não branco.
Faixa etária	11-18 anos; 19-29 anos; 30-39 anos; 40-49 anos; 50-59 anos; 60-69 anos; 70-79 anos.
Posição no elenco	Elenco principal; elenco de apoio.

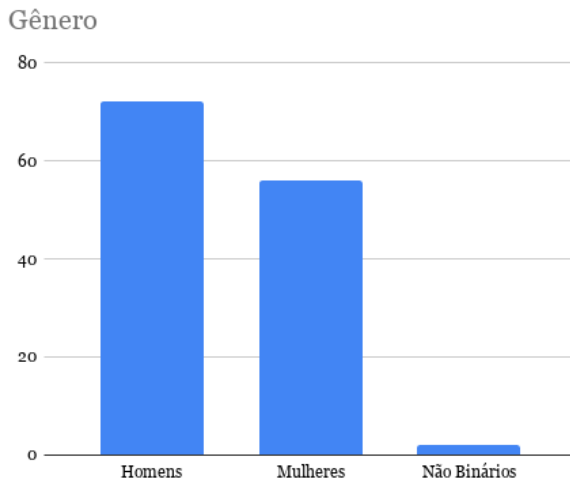
Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

Vale apontar que, para identificar a idade de personagens, quando não localizada, buscamos pela idade do profissional à época da atuação. Essa técnica foi desconsiderada em animações. A cor da pele das personagens foi dividida entre branca e não branca, por esta ser a diferenciação do binarismo da diferença em que o branco está em contexto privilegiado. Em alguns casos, especialmente nas animações, não foi possível identificar a etnia das personagens.

2 INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

A Netflix lançou séries cômicas durante todo o período de atividade na década de 2010; a cada ano, houve ao menos uma produção com representação LGBTA. Em 2013, há registro de *Orange is The New Black* (doravante OITNB) (2013-2019). Já em 2014, *Bojack Horseman* (2014-2020). Em 2015, cinco séries possuíam personagens da comunidade; em 2016, apenas duas; em 2017, nove; em 2018, seis. Em 2019, nove séries apresentavam personagens dentro das minorias de sexo e de gênero aqui estudadas. Ao decorrer das temporadas lançadas entre os anos de 2013 e 2019, localizamos 130 personagens LGBTAs. A sua divisão no tocante a gênero foi de 72 homens, 56 mulheres e duas pessoas não binárias.

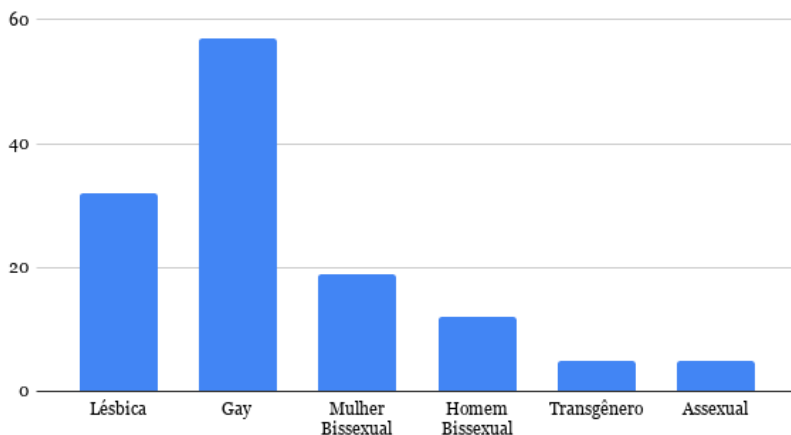
Gráfico 1 – Gênero das Personagens



Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

Gráfico 2 – Condição de Gênero e Sexualidade das Personagens

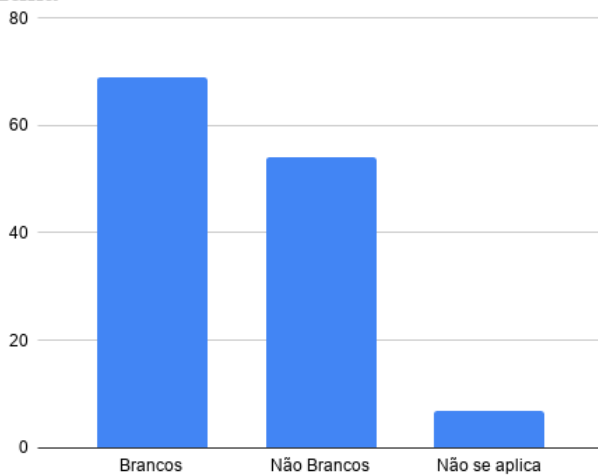
Minoria sexual e/ou de gênero



Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

Gráfico 3 – Etnia das Personagens

Etnia



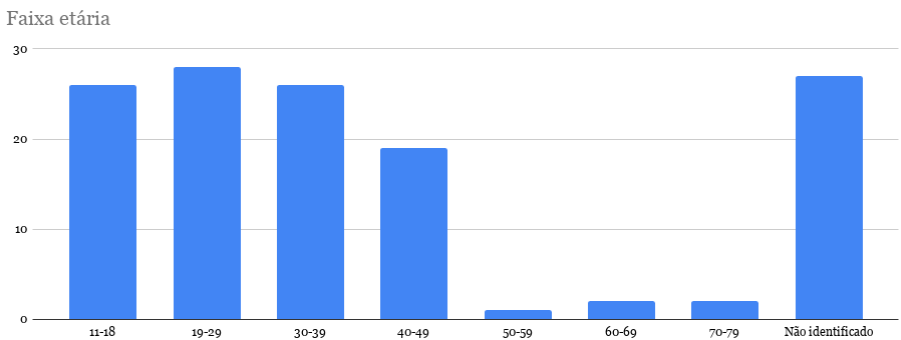
Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

Em relação às minorias sexuais, foram identificados 57 gays, 32 lésbicas, 19 mulheres bissexuais e 12 homens bissexuais. Ainda, localizamos cinco assexuais e cinco pessoas trans, todas as dez figurando como héteros ou sem sexualidade definida. Esse número de representações está fora da realidade populacional da comunidade LGB, em que bissexuais compõem a maior população, com 52%, seguido por gays, com 31% e lésbicas, com 17%, segundo o Movement Advancement Project (2016).

No total, 69 das personagens identificadas eram brancas e 54 eram não brancas; sete personagens não se enquadram nessa categoria. A referida percentagem faz com que as séries de comédia originais da Netflix estejam próximas da equidade étnica posta por Sara Kate Ellis, CEO da GLAAD (2020), como objetivo para as empresas de entretenimento até 2022.

No que tange à faixa etária, há uma concentração de LGBTAs menores de idade (26), entre 18-29 (28) e entre 30-39 anos (26). A partir daí, há uma queda: entre 40-49 anos, são 19 personagens; acima de 50 anos, apenas cinco, o que nega à comunidade a possibilidade de envelhecer na tela. Essa proporção é uma questão histórica da mídia, conforme observado por Kim Vickers (2007) em uma análise de seriados desde a década de 1970 até meados dos anos 2000. A pesquisadora aponta que o espaço destinado aos jovens reforça a ideia de que “os melhores anos da vida são reservados à nossa juventude” (VICKERS, 2007, p. 103, tradução nossa). Nesse sentido, os seriados estudados não fogem à regra.

Gráfico 4 – Faixa Etária das Personagens



Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

Em nosso levantamento, os shows com maior quantidade de personagens LGBTAs foram *Bojack Horseman* (18), “OITNB” (13), *Sex Education* (2019-atualmente) e *Super Drags* (2018) (ambas com 9). Se considerarmos apenas o elenco principal, a maior concentração se dá em OITNB (8), *A Casa das Flores* (7), *The Politician* (2019-2020) (ambas com 7) e *Super Drags* (6). Ao todo, 65 personagens foram identificadas no elenco principal, exatamente metade do quantitativo desse levantamento.

2.1 LÉSBICAS

Ao todo, foram localizadas 32 lésbicas distribuídas em 16 seriados. Dessas, 13 participavam do elenco central em ao menos uma temporada de oito séries. Do total de lésbicas encontradas neste estudo, 13 eram brancas e 19 não brancas. A quantidade de pessoas não brancas nessa relação não reflete a realidade das plataformas de *streaming*, segundo os relatórios da GLAAD. Conforme lemos nos documentos citados, a proporção de brancos na temporada de 2019-2020 é de seis a cada 10 personagens (GLAAD, 2020), enquanto na temporada de 2017-2018, a proporção era próxima de oito a cada 10 (GLAAD, 2017). É importante observar que, quando analisamos apenas o elenco principal, as lésbicas brancas são maioria: oito contra cinco não brancas. Assim, personagens brancas estão potencialmente em mais cenas, em mais materiais de divulgação e mais em voga no imaginário coletivo, quando se pensa em mulher lésbica.

Quanto à idade, a maior concentração de lésbicas está na faixa etária de 30-39 anos, com 10 personagens, seguida pelas faixas 19-29, com nove, e 11-18 anos, com cinco. Chama atenção que há apenas quatro mulheres acima dos quarenta anos. Esse dado faz coro a críticas sobre etarismo e sexismo dentro da indústria do entretenimento, pautado por diversas atrizes que alegam começar a ser trocadas por profissionais mais jovens, passando, desde então, a fazer papel de mãe de homens pouco mais jovens, não mais sendo seu par romântico, algo que não ocorreria com homens (HANDY, 2016).

2.2 GAYS

A homossexualidade masculina é a identidade sexual mais representada, com 57 personagens no total, quase metade do *corpus* de análise, sendo distribuída em 20 títulos. No tocante à cor de pele, a condição é inversa a das personagens lésbicas: 36 personagens gays são brancos, 18 são não brancos e três não se aplicam a essa conta-

gem. Nesses shows, 27 personagens se encontram no elenco principal de 13 tramas. Desses protagonistas, 15 são brancos, 11 são não brancos e um não se aplica a essa contagem.

Uma melhor análise da questão etária dos gays ficou prejudicada por 19 personagens não terem a idade localizada. Sobre os casos em que foi possível analisar a idade, identificamos 11 personagens entre 19-29 anos, nove menores de idade, nove entre 30-39 anos, sete entre 40-49 anos e apenas o casal Sol e Robert, do seriado *Grace and Frankie* (2015-2022), aparece listado com mais de 70 anos. A faixa dos quarenta anos é o dobro em relação às lésbicas, fazendo pensar sobre o tratamento diferenciado entre gêneros no tocante à idade. Ainda em relação à década de 1980, foi realizado um levantamento nos 40 seriados mais populares do horário nobre. Constatou-se que personagens femininas eram retratadas mais jovens, além de mais magras, do que homens em papéis equivalentes (SILVERSTEIN *et al.*, 1986 *apud* BAZZINI *et al.*, 1997), demonstrando que o culto à juventude observado por Vickers (2007) atinge as mulheres de maneira ainda mais intensa, algo que se reflete na comunidade LGBTQIA.

2.3 BISSEXUAIS

Personagens bissexuais foram localizadas em 13 produções, 19 mulheres e 12 homens, com 31 representações no total. A maior parte das pessoas bissexuais está em papéis principais: 12 mulheres e sete homens. Menor contingente da pesquisa, bissexuais são o grupo menos representado entre LGBTQs, enquanto, na realidade, eles são 52% dessa comunidade (MAP, 2016). A baixa representatividade é uma realidade apontada em outras pesquisas (COOK, 2018; GUAJARDO, 2018), bem como no relatório do GLAAD (2020), que apresenta proporção de um bissexual para cada quatro LGBTQs em serviços de *streaming*, durante a temporada de 2019-2020.

Como observado entre lésbicas, a representação étnica das mulheres bissexuais é equilibrada, com nove mulheres brancas e nove não brancas. Essa equidade também aparece no elenco principal, com seis personagens brancas e seis não brancas. Quanto aos homens bissexuais, a maioria é de brancos (oito, contra cinco não brancos); já no elenco principal, são cinco brancos e quatro não brancos.

Na questão etária, são cinco mulheres na faixa de 11-18 anos, cinco entre 40-49 anos, quatro com 19-29 anos e quatro entre 30-39 anos, não havendo nenhuma com mais de 50 anos. Esse é mais um dado que reforça as pesquisas anteriormente citadas sobre o cerceamento da representação de mulheres mais velhas. Quanto aos homens bis-

sexuais, foram localizadas cinco faixas etárias: quatro personagens menores de idade, três entre 40-49, duas com 19-29 anos, duas na faixa 30-39 anos e outras duas com mais de 50 anos.

2.4 TRANSGÊNEROS

Em quatro seriados foram localizadas cinco personagens transgêneros: um homem, duas mulheres e duas pessoas não binárias. Dessas, três eram de personagens principais de dois seriados. Observamos que essas personagens foram desenvolvidas de forma diferente dos seriados exibidos na TV estadunidense entre 2002 e 2012, segundo levantamento da GLAAD (2012). O estudo mostra que, nesse intervalo, 20% das personagens trans eram profissionais do sexo, 40% eram vítimas e 21% eram vilãs ou assassinas. Ou seja, 54% dessas representações eram negativas.

Curiosamente, em 2013, apareceu Sophia Burset em “OITNB”, primeira personagem trans de um seriado da Netflix que realiza o processo de redesignação enquanto trabalhava no corpo de bombeiros e morava com esposa e filho. Essa mudança de perspectiva do âmbito social da representação trans é importante, tendo em vista que “existe uma necessidade de reconhecimento e pertencimento por seu contexto social, por isso é possível afirmar que o senso de identidade de cada sujeito é inerente à sua interação com o outro” (SILVA *et al.*, 2017, p. 135-136).

No total, são três personagens não brancas e duas brancas. A equidade na representação trans é notada no relatório do GLAAD (2020) referente à temporada de 2019-2020 dos serviços de *streaming*, que diferiam das produções da TV a cabo por esta representar, em sua maioria, mulheres trans e nenhuma pessoa não binária.

Quanto à idade, uma mulher trans encontra-se entre 30-39 anos e outra entre 40-49 anos. Chamou-nos atenção que três personagens (duas não binárias e um homem) estão em idade escolar, jogando luz sobre a transgeneridade ainda em tenra idade, apesar de, para determinada parcela, ela “ocorrer tardiamente pelas mais diferentes razões, em especial por motivos sociais” (JESUS, 2012 *apud* SILVA *et al.*, 2017, p. 133). Assim, mesmo os jovens trans podem compreender que essa é uma realidade possível; os demais podem compreender e apoiar a população utilizando essas narrativas como um espaço de aprendizado. De forma geral, se algum dos 84% dos estadunidenses passarem a conhecer pessoas trans a partir de seriados cômicos da Netflix, eles vão perceber que não há uma fórmula simples para a transgeneridade, a qual pode estar presente em diversas etnias e idades, bem como fora da binaridade de gênero.

2.5 ASSEXUALIDADE

Todd Chavez, do elenco central de *Bojack Horseman*, tem certa relevância nos estudos de representação da assexualidade na mídia, visto ter dado visibilidade às pessoas assexuais (WHITE, 2020; SINWELL, 2021). A fala mais emblemática de Todd sobre o assunto está no final da terceira temporada, mostrando à audiência uma forma de pensar a construção dessa identidade: “Eu não sou gay. Quero dizer, eu não penso que sou, mas... eu não acho que sou hétero também. Eu não sei o que eu sou. Acho que posso não ser nada”. A menção direta à sua assexualidade acontece apenas na temporada seguinte, quando passam a aparecer outras quatro personagens assexuais. Assim, em *Bojack* há dois homens e três mulheres assexuais, a maioria representada por seres antropomorfizados; portanto, com etnia indefinida dificuldade em apontar idade.

3 CONCLUSÃO

Judith Butler (2013, p. 200) disserta sobre a repetição performática enquanto ritual de legitimação da compreensão de uma identidade, podendo resultar na produção de um fato sobre ela. Não focamos nossas atenções à questão identitária, mas sim à presença e ausência de identidades dissidentes. No entanto, entendemos que a importância de uma representação plural concerne justamente à possibilidade de dar visibilidade a identidades não hegemônicas. Este artigo salienta, dentre seus resultados, um meio termo entre essas possibilidades de repetição: *Bojack Horseman*, que exibiu a única personagem assexual da TV e do *streaming* estadunidense em 2020 (GLAAD, 2020), dando visibilidade a essa minoria sexual. Enquanto isso, localizamos que a maior parte das personagens LGBTAs em séries cômicas originais da Netflix, de 2013-2019, eram homens brancos, dando forma à representação de uma identidade cujos marcadores de gênero e etnia estão ligados a um contexto hegemônico na sociedade, mesmo que dentro de um grupo não hegemônico.

Roy Wagner (2012, p. 68) aponta a problemática dos exógenos de uma cultura que a inventam, fazendo “com que outros se tornem parte de uma ‘realidade’ que inventamos sozinhos, negando-lhes sua criatividade ao usurpar seu direito de criar, usamos essas pessoas e seu modo de vida e as tornamos subservientes”. Assim, um passo importante é dar espaço à comunidade no processo de criação de conteúdos. No entanto, mesmo quando isso ocorre, há a repetição da representação de homens e pessoas brancas dentro da comu-

nidade LGBTQIA, como podemos notar em *Special* (2019-2021), cujo mote é a vivência de um jovem gay branco com paralisia cerebral.

O criador dessa série, que tem esta deficiência, é roteirista e protagonista do show, possibilitando-o, em tese, determinar o que será posto em cena, de forma a encontrar simetria à realidade (ou à parte da realidade) de uma pessoa LGBTQIA com alguma deficiência. Porém, na primeira temporada, não há recortes étnicos relevantes, apresentando apenas um gay negro no elenco de apoio, sem outras identidades pertencentes à comunidade, além de *gays*. Apenas um outro gay com deficiência aparece de forma isolada em um único episódio, o qual não apresenta relevância ou qualquer profundidade narrativa. Essa constatação reafirma a necessidade de acesso aos meios de produção audiovisual por pessoas que não estejam necessariamente dentro da parte privilegiada do binarismo da diferença, conforme discutido por Stuart Hall (2003).

No entanto, é notório que a representação avançou quanto ao reconhecimento da diferença cultural. Enquanto na década de 1970, Edie, em *The Jeffersons*, era apenas o alívio cômico por seu corpo ser muito bonito para uma mulher trans, ao final dos anos 2010, Skye, em *The Politician*, é uma pessoa não binária presente no elenco fixo do seriado, tendo um arco narrativo que não limitado ao seu gênero. No entanto, ainda há carência de representações caso queiramos que a repetição citada por Butler (2013) ajude a reforçar identidades para além de estereótipos.

Ademais, este trabalho externa a deficiência representacional de pessoas com mais de 50 anos, sobretudo mulheres, pessoas não brancas, bissexuais e pessoas da comunidade LGBTQIA não localizadas neste artigo, como intersexuais e agêneros, bem como minorias afetivas, como os demirromânticos e os grayromânticos. Esse apagão representacional na comédia, que seria o gênero com mais número de LGBTQIAs, nos faz refletir sobre a provável escassez da pluralidade de interseccionalidades nos outros gêneros audiovisuais.

Tendo em vista que o objetivo deste artigo é localizar a presença e ausência das personagens LGBTQIAs em relação às séries cômicas da Netflix, os aspectos sociais do binarismo da diferença são importantes para o debate acerca de quem está sendo representado. A partir dele, podemos observamos a distância entre os LGBTQIAs e o *status quo*, embora compreendamos que essa perfilação não é suficiente para observar todas as nuances que a comicidade pode exercer na representação desse grupo. Existem outros aspectos que merecem ser estudados, os quais serão desenvolvidos em artigos futuros a partir desta pesquisa, tais como a forma pela qual estão sendo represen-

tadas essas personagens, sobretudo, no tocante à comicidade citada por Propp (1992) e como ela acontece em cada um dos grupos elencados no corrente artigo. Assim, será possível compreender como o risível se instala dentro da representação da população LGBTQA em diferentes nuances.

Este artigo é o primeiro escrito resultante da pesquisa de dissertação *Do que dá pra rir, dá pra chorar: O padrão representacional das personagens LGBTQAs das sitcoms originais da Netflix na década de 2010*, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe e que busca compreender as nuances da representação da comunidade de desviantes do sistema heterocentrado no gênero cômico da sitcom.

REFERÊNCIAS

AMENDOLA, B. Personagens ajudam na aceitação de pessoas LGBTQ+, diz pesquisa da Netflix. **UOL**, 10 jun. 2020. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/06/10/personagens-ajudam-na-aceitacao-de-pessoas-lgbtq-diz-pesquisa-da-netflix.htm>. Acesso em: 13 ago. 2020.

AROUCA, M. **O QUE ESTÁ ACONTECENDO COM A NETFLIX??** 1 vídeo [10m51s]. Youtube, Canal Série Maníacos. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iChXD0se2VY>. Acesso em: 30 abr. 2020.

BAZZINI, D. *et al.* The aging woman in popular film: Underrepresented, unattractive, unfriendly, and unintelligent. **Sex Roles**, n. 36, p. 531-543, 1997.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

COOK, C. **A Content Analysis of LGBT Representation on Broadcast and Streaming Television**. 2018. Honors Theses (Degree of Bachelor of Arts) – Universidade do Tennessee, Knoxville, 2018.

CORFIELD, J. **Network vs. Netflix: a comparative content analysis of demographics across prime-time television and Netflix Original Programming**. 2017. 87f. Dissertation (Master of Arts in Journalism) – College of Information and Communications, University of South Carolina, Columbia, 2017.

DEXL, C.; HORN, K. “Beef Jerky in a Ball Gown”: The Camp Excesses of Titus Andromedon in Unbreakable Kimmy Schmidt. **Open Cultural Studies**, v. 1, n. 1, p. 442-453, 2017.

GAY & LESBIAN ALLIANCE AGAINST DEFAMATION (GLAAD). **Number of Americans who report knowing a transgender person doubles in seven years, according to new GLAAD survey**. 17 set. 2015. Disponível em: <https://www.glaad.org/releases/number-americans-who-report-knowing-transgender-person-doubles-seven-years-according-new>. Acesso em: 5 ago. 2020.

GAY & LESBIAN ALLIANCE AGAINST DEFAMATION (GLAAD). **Victims or Villains: Examining Ten Years of Transgender Images on Television**. 2012. Disponível em: <https://www.glaad.org/publications/victims-or-villains-examining-ten-years-transgender-images-television>. Acesso em: 6 set. 2020.

GAY & LESBIAN ALLIANCE AGAINST DEFAMATION (GLAAD). **Where We Are on TV 2017-2018**. 2017. Disponível em: https://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2017-2018.pdf. Acesso em: 2 maio 2020.

GAY & LESBIAN ALLIANCE AGAINST DEFAMATION (GLAAD). **Where We Are on TV 2019-2020**. 2020. Disponível em: <https://www.glaad.org/sites/default/files/GLAAD%20WHERE%20WE%20ARE%20ON%20TV%202019%202020.pdf>. Acesso em: 2 maio 2020.

GUAJARDO, A. **“You Don’t Exist Unless You’re on TV”**: The Invisible Representation of Female Bisexuality on The L Word and Orange is the New Black. 2018. Dissertation (Master of Arts in Women’s Studies) – San Diego State University, San Diego, 2018.

HALL, S. **Da diáspora**: Identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HANDY, B. An Oral History of Amy Schumer’s “Last Fuckable Day” Sketch. **Vanity Fair**, 3 maio 2016. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/05/amy-schumer-last-fuckable-day>. Acesso em: 31 jul. 2020.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

MOVEMENT ADVANCEMENT PROJECT (MAP). **Invisible Majority: The Disparities Facing Bisexual People and How to Remedy Them.** 2016. Disponível em: <https://www.lgbtmap.org/file/invisible-majority.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2020.

MOREIRA, A. **Racismo recreativo.** São Paulo: Pólen, 2019.

NETFLIX supera expectativas no terceiro trimestre com 4,4 milhões de novos assinantes. **Folha de S. Paulo**, 19 out. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2021/10/netflix-supera-expectativas-no-terceiro-trimestre-com-44-milhoes-de-novos-assinantes.shtml>. Acesso em 9 mar. 22.

PROPP, V. **Riso e comicidade.** São Paulo: Ática, 1992.

SHATTUCK, K. 14 TV Shows That Broke Ground with Gay and Transgender Characters. **The New York Times**, New York, 16 fev. 2017. Disponível em: https://www.nytimes.com/2017/02/16/arts/television/14-tv-shows-that-broke-ground-with-gay-and-transgender-characters.html?_r=1. Acesso em: 28 set. 2019.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73-102.

SILVA, A. *et al.* Transgeneridade: uma análise da representação da identidade do eu e do estigma nas produções audiovisuais recentes. **Revista Ártemis**, v. 24, n. 1, p. 132-142, jul./dez. 2017.

SINWELL, S. E. S. All About that Ace: representing asexuality and queer identity in BoJack Horseman. **Jump Cut: A Review of Contemporary Media**, n. 60, 2021.

SOBRE a Netflix. **Netflix** [n.d.]. Disponível em: https://media.netflix.com/pt_br/about-netflix. Acesso em: 10 ago. 2020.

VICKERS, K. Aging and the Media: Yesterday, Today, and Tomorrow. **Californian Journal of Health Promotion**, v. 5, n. 3, p. 100-105, 2007.

WAGNER, R. A presunção da Cultura. In: WAGNER, R. **A Invenção da Cultura.** São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 37-68.

WHITE, C. I. **Viewer perceptions of and attitudes towards asexuality in response to entertainment media representation.** Capstone Project (Bachelor's Degree in Psychology) – Faculty of Behavioural, Management and Social Sciences (BMS), Positive Psychology and Technology (PPT), University of Twente, Enschede, 2020.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (org.); HALL, S.; WOODWARD, K. **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 7-72.

A VÍTIMA DESACREDITADA E AS LIÇÕES SOBRE A CULTURA DO ESTUPRO NA MINISSÉRIE *INACREDITÁVEL*

Luísa Chaves de Melo

1 INTRODUÇÃO

Na última década, o conceito de cultura do estupro entrou no debate público nacional em decorrência de ações de conscientização para desnaturalizar a violência contra a mulher. Para a pedagoga Iuli do Carmo Melo, especialista em relações de gênero e sexualidades, as redes sociais da internet têm tido um papel fundamental na divulgação de informações a respeito do enfrentamento à violência contra a mulher.

No Brasil, os exemplos mais proeminentes dessa atuação nas redes foram os movimentos #niunamenos (2015), #meuprimeiroassédio (2015) e #MeToo (2017), que denunciam assédios, abusos e feminicídio. A repercussão desses movimentos e de casos hediondos⁷⁰ de estupro ampliou a visibilidade de discussões a respeito do caráter cultural dos assédios e da violência contra a mulher.

Segundo Melo, a circulação do conceito busca conscientizar para o fato de essa ser uma questão endêmica, possibilitando uma pedagogia “sobre o estupro e não para o estupro” (MELO, I. C., 2020, p. 375).

O conceito de cultura do estupro foi criado nos Estados Unidos da América (EUA), na década de 1970, para se referir a “um regime de desejo hegemônico que perpetua e naturaliza o abuso de mulheres e meninas” (ENGEL, 2017, p. 17). Diz respeito, portanto, a comportamentos e discursos que entendem o corpo da mulher como público, na medida em que sua função seria a de servir aos desejos de pra-

⁷⁰ No Brasil, ganharam destaque a agressão seguida de estupro de quatro adolescentes no Piauí, em 2015; e a filmagem e publicação no Twitter de um vídeo com o estupro coletivo de uma adolescente de 16 anos no Rio de Janeiro, em 2016.

zer dos homens. Justificativas biológicas naturalizam uma formação cultural calcada em valores patriarcais, cujos estereótipos de gênero identificam o masculino como racional, ativo, forte e possuidor; e o feminino como emocional, passivo, frágil e possuído, construindo a imagem da mulher como um “(não) sujeito do gênero feminino” (ANDRADE, 2005, p. 85).

Dessa forma, as mulheres são sujeitas a constante ameaça de abuso e de violência (BARBOSA, 2020), pois é subtraído delas o direito de dizer não, uma vez que a negativa é entendida como parte do jogo de sedução (ENGEL, 2017), ou percebida como irrelevante, conforme expresso em piadas como a publicada pelo apresentador Danilo Gentili a respeito do episódio em que um participante do *reality show* Big Brother Brasil foi acusado de estupro por espectadores do programa, em 2012⁷¹: “O cara esperou uma gostosa ficar bêbada pra transar com ela. Todos sabemos o nome que se dá pra um cara desses: Gênio” (FOLHA DE S. PAULO, 2012, n.p.).

A gênese do conceito relaciona-se com o *Women’s Lib Movement* da década de 1960, quando se tornou mais evidente a culpabilização da vítima pelo estupro sofrido, sob o argumento de que ela usava roupas provocantes, tinha vida sexual ativa, era usuária de drogas legais ou ilegais e/ou estava em lugares perigosos em horários em que devia estar a salvo. O estupro era percebido como uma punição às mulheres desviantes, pois as mulheres que se “comportavam adequadamente” não correriam tal risco (OLIVEIRA; RESENDE, 2020, p. 96). Por essa lógica, o agressor seria “vítima” de seus instintos naturais, provocados pela atitude sedutora da mulher.

Estudos feministas realizados a partir da década de 1970 passaram a “compreender os estupros como uma violência heterorreguladora de afirmação da masculinidade pautada em relações de domínio, na anulação e na posse” do corpo de outrem (MELO, I. C., 2020, p. 375). O sentido desse tipo de crime é afirmar o poder de subjugar a mulher (ou um homem que não é identificado com os padrões da virilidade masculina).

O maior interesse no assunto — provavelmente por causa da emergência dos movimentos da sociedade civil que levaram à recuperação do conceito no debate público — é perceptível tanto em publicações científicas⁷² quanto em produções midiáticas, algumas das

71 Na cena, vista por quem assinava o canal exclusivo, uma participante manteve-se inerte, enquanto um outro participante fazia, debaixo do edredom, movimentos próprios ao intercuro sexual.

72 Quando comecei a pesquisar o tema, em 2020, encontrei, nas bases de dados assinadas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), apenas dois textos usando como termo de busca “cultura do estupro”. Foi preciso usar os termos

quais inspiradas em histórias reais⁷³.

A produção científica tem construído um campo profícuo de discussões interdisciplinares, com trabalhos sobre cultura do estupro realizados nas áreas de Educação, Direito, Psicologia, Enfermagem, Sociologia, Antropologia, Linguística, Ciências da Comunicação, Estudos Feministas e Estudos de Gênero.

A indústria de bens simbólicos, por sua vez, tem investido na produção de documentários, filmes, séries documentais e ficção seriada que abordam temas como estupro, abuso e assédio, seja para atingir as audiências pela “commodificação” das pautas feministas (BARBOSA, 2020), seja porque as produtoras, roteiristas, diretoras e atrizes percebem essa pauta como relevante, na medida em que elas mesmas sofreram alguma experiência desse tipo (MELO, L. C., 2020b).

O objetivo deste trabalho é identificar estratégias narrativas usadas pelos roteiristas da minissérie *Inacreditável* (Netflix, 2019) para negar alguns mitos comuns sobre estupro, principalmente aquele que acusa as mulheres de inventarem a agressão para conseguirem atenção, para justificarem as consequências indesejadas de um ato sexual consentido ou para se vingarem de uma rejeição. Para isso, veremos as escolhas feitas na transposição para o universo diegético da série dos acontecimentos narrados no livro *Falsa acusação: uma história verdadeira*, escrito pelos jornalistas T. Christian Miller e Ken Armstrong.

2 PEDAGOGIA MIDIÁTICA

A produção audiovisual midiática ficcional pode realizar uma pedagogia pela empatia (MELO, L. C., 2020a), na medida em que, na ficção, não há a reduplicação do real (ISER, 1996), fazendo surgir uma área intermediária de experiência, na qual o teste de realidade – feito constantemente pelo ego para diferenciar a realidade interna da realidade externa ao indivíduo – pode ser suspenso (WINNICOTT, 1978). Com isso, o espectador não precisa se diferenciar das personagens, podendo “embarcar na trama”, (co)movendo-se com

“violência contra a mulher” e “rape culture” para encontrar um volume maior de artigos e pesquisas acadêmicas sobre o assunto. No ano seguinte, encontrei seis novos artigos, publicados ao longo do ano de 2020, que se referiam diretamente ao conceito. 73 Entre outras, o filme *Escândalo* (2019), distribuído pela Lionsgate, e a série *A Voz Mais Forte: O Escândalo de Roger Ailes* (2019), distribuída, no Brasil, pela Globoplay, contam os abusos na emissora Fox News; a série *Crimes em Déli* (2019) apresenta a investigação sobre o estupro coletivo na Índia e que foi noticiado na imprensa internacional em 2012; *Assédio* (2018), distribuída pela Globoplay, é sobre os estupros cometidos pelo médico Roger Abdelmassih em suas pacientes; *Inacreditável* (2019) é a série objeto deste capítulo.

as alegrias, os medos, as angústias, os ódios, as indignações... por elas experimentados.

Pesquisas empíricas em comunicação confirmaram que a exposição a conteúdos televisivos contribui na modulação de comportamentos e crenças. Partindo da afirmação feita pela teoria social cognitiva de que as pessoas aprendem a se comportar ao observarem comportamentos alheios, argumenta-se que o mesmo ocorre com a audiência de programas de TV, já que as pessoas “podem prestar atenção aos efeitos e às recompensas experimentadas pelas personagens da televisão em decorrência da encenação de um roteiro sexual específico, o que poderia motivar os telespectadores a encenarem ou evitarem o roteiro sexual modelado”⁷⁴ (HUST *et al.*, 2015, p. 1371, tradução nossa).

Esses estudos mostram que pessoas expostas a conteúdos com a ética sexual hegemônica tendem a endossar estereótipos românticos, como a percepção de que homens são movidos por impulsos sexuais, enquanto mulheres são objetos de desejo (WARD, 2002). Aferiu-se, também, uma relação entre a maior visualização de conteúdos televisivos e uma maior percepção de que denúncias de estupro são alegações falsas, assim como uma maior aceitação dos mitos sobre estupro (KAHLOR; EASTIN, 2011). Entre esses mitos, os mais comuns são a atribuição de responsabilidade à vítima e a negativa em caracterizar como estupro relações não consentidas entre casais — ou quando a mulher estava permitindo carícias sexuais momentos antes do ato (HUST *et al.*, 2015).

Por outro lado, estudos realizados com as audiências do início do século XXI apontam a suposta efetividade de uma pedagogia sobre a cultura do estupro por séries policiais: a exposição ao gênero policial teria diminuído a aceitação dos mitos comuns sobre estupro (LEE; HUST; ZHANG, 2001) e aumentado a intenção manifesta de se interferir em situações de violência sexual (HUST *et al.*, 2013). No entanto, haveria diferenças entre um programa e outro. Em pesquisa tipo *survey* realizada com 313 estudantes universitários, a equipe liderada por Hust concluiu que espectadores(as) de *Lei & Ordem* se preocupam mais com a negociação de consentimento do que os(as) de *CSI* e *NCIS*. Isso se daria pelo fato de a narrativa da primeira se dividir entre a investigação e o julgamento, exibindo cenas de tribunal nas quais a discussão sobre consentimento é fundamental para a determinação da sentença.

74 Do original: “Viewers of a television program may pay attention to the rewards and consequences television characters experience as a result of enacting a particular sexual script, and this subsequently could motivate viewers to enact or avoid the modeled sexual script”.

Destaco que, por serem pesquisas quantitativas, tipo *survey*, realizadas com universitários nos Estados Unidos, essas conclusões são questionáveis, na medida em que os motivos para a maior consciência a respeito da necessidade de negociação do consentimento podem se dever a outros fatores que não as séries policiais, ou a questão pode estar invertida: as pessoas que têm uma consciência maior sobre o que configura estupro preferem assistir a seriados policiais que não simplificam esse tipo de crime. Seria preciso, portanto, a realização de pesquisas qualitativas, mais aprofundadas, para confirmar a efetividade da pedagogia sugerida.

No entanto, sendo ou não efetiva, é possível perceber, na construção narrativa, uma proposta de pedagogia. A pesquisadora brasileira Karina Gomes Barbosa destaca duas estratégias narrativas de *Lei & Ordem: Unidade de Vítimas Especiais*: a) a revelação feita, pela policial para a vítima, de que ela foi estuprada, e b) episódios inspirados em fatos que tiveram repercussão nos veículos noticiosos nos Estados Unidos.

3 REPRESENTAÇÕES DO ESTUPRO E REIVINDICAÇÕES FEMINISTAS

Foi na década de 1980 que a violência sexual passou a ser, mais explicitamente, tema de tramas televisivas (CUKLANZ, 1998). Para Lisa M. Cuklanz, as representações mudaram ao longo do tempo, incorporando, em alguma medida, pautas feministas.

Até meados dos anos 80, as vítimas eram sempre mulheres inocentes, submetidas a um ato brutal. Sua participação no enredo era restrita. O protagonista era o detetive, viril e competente, que fazia justiça ao matar, na captura, o estuproador, retratado como uma figura monstruosa (CUKLANZ; MOORTI, 2006).

No segundo momento, as discussões feministas sobre a cultura do estupro e a luta pela redefinição desse tipo crime fizeram surgir enredos mais complexos, que muitas vezes discutiam a negociação do consentimento, na medida em que apresentavam casos de estupro em encontros amorosos ou perpetrados por conhecidos. Os detetives expressavam, ainda, uma masculinidade violenta, mas os estuproadores passaram a ser retratados como pessoas que levavam uma vida normal. As vítimas ganharam mais destaque na trama, assim como as consequências da violação sofrida na vida delas.

Por fim, no início do século XXI, o gênero policial passou a dar voz a personagens vitimadas, questionando a tendência à culpabilização, afirmando a grande incidência de casos de violência doméstica e dis-

cutindo a influência da pornografia nesse contexto, pela objetificação que faz da mulher. Contudo, permanecem duas críticas relevantes sobre as representações audiovisuais: a misoginia na caracterização de mulheres criminosas, que costumam ser movidas por razões fúteis ou extremamente cruéis (CUKLANZ; MOORTI, 2006), e o fato de a exposição da violência sobre o corpo feminino retroalimentar esse regime de desejo hegemônico (VIDAL JÚNIOR; BRAGANÇA, 2020).

4 A ADAPTAÇÃO DO LIVRO PARA O FORMATO AUDIOVISUAL SERIADO

Inacreditável (Unbelievable) é uma produção original da Netflix, lançada em setembro de 2019. A minissérie tem oito episódios, com duração variável, entre 43 e 58 minutos. Segundo dados fornecidos pela plataforma de *streaming*, 32 milhões de pessoas haviam assistido à série um mês após o lançamento. Foi indicada como Melhor Minissérie em várias premiações, entre elas Globo de Ouro, Emmy e Bafta. Recebeu também indicações para Melhor Roteiro, Elenco e Atriz, e, em mais de uma premiação, as três atrizes principais, Merritt Wever, Toni Collette e Kaitlyn Dever, foram indicadas, simultaneamente, a Melhor Performance.

O enredo é inspirado nos fatos narrados na reportagem “Uma história inacreditável de estupro”, escrita por T. Christian Miller e Ken Armstrong, agraciada com o Prêmio Pulitzer (2015), cujas discussões foram ampliadas no livro *Falsa acusação*, publicado em 2018 pelos mesmos autores⁷⁵. Conta a história de uma jovem de 18 anos estuproada em seu apartamento, em 2008, por um invasor desconhecido.

Marie Adler (Kaitlyn Dever) participava de um programa de adaptação para a vida adulta destinado a jovens em situação de risco e morava sozinha. Ela é desacreditada pela mãe adotiva e pelos investigadores por não se comportar de acordo com o esperado e não haver rastros do estuprador na cena do crime. É levada a voltar atrás na denúncia e torna-se ré do Estado de Washington, por denúncia caluniosa. Três anos — e alguns estupros — depois, um homem é preso no Colorado, e a equipe responsável pela investigação consegue recuperar fotos do estupro de Marie no cartão de uma câmera fotográfica usada pelo criminoso.

⁷⁵ Os autores contam que o livro surgiu para entenderem as “raízes históricas do ceticismo com que tantas vítimas de estupro se deparam” (MILLER; ARMSTRONG, 2018, p. 288), apresentar o contexto que faz com que existam muitas outras mulheres que passam pelo que Marie passou, apresentar o perfil dos profissionais da rede de investigadores dos casos de 2008 e 2001, e traçar o perfil do estuprador, com base em entrevista aos autores e depoimento dado à Justiça.

A minissérie é bastante fiel aos relatos e às discussões apresentados no livro, seguindo a sua estrutura narrativa, cuja sequência de capítulos alterna três diferentes linhas temporais, que permanecem em paralelo até o desenlace da segunda investigação. A decisão dos jornalistas em compor o livro dessa maneira tem como efeito a indignação crescente do(a) leitor(a) com a condução da investigação em Washington.

O primeiro recurso da adaptação para a TV é excluir da narrativa a linha temporal que versa sobre a vida do criminoso. A alternância dá-se apenas entre as cenas que se passam em 2008, em Washington, e as que se passam em 2011, no Colorado. Intensifica-se, assim, o contraste entre a atuação das investigadoras do Colorado com os investigadores de Washington, o que contribui para a pedagogia empreendida.

Na minissérie, aquela indignação do(a) leitor(a) se torna angústia crescente, pela forma como a credibilidade de Marie Adler é construída, de modo que a audiência não tenha dúvida a respeito de seu relato. A série começa com o primeiro depoimento de Marie, ainda em casa, envolta em um edredom. Um policial uniformizado faz perguntas. Antes de Marie responder, há pequenas pausas, em que vemos *flashes* do estupro, como se ela estivesse procurando a resposta em sua memória. Os enquadramentos reproduzem, sempre, o ponto de vista de Marie, com imagens de um homem branco, todo vestido de preto, encapuzado, de quem só se veem os olhos claros. Em grande parte das vezes, vemos essas imagens por brechas entre porções pretas de tela, simulando as frestas da venda que é colocada nos olhos da personagem. Esses *flashes* acompanham Marie ao longo da minissérie, surgindo em seu pensamento sempre que há um gatilho, tal qual ocorre com vítimas de estupro (SILVA; VAGOSTELLO, 2017). À medida que, ao longo dos episódios, entram na narrativa outras vítimas, a edição alternada da fala com lembranças repete-se, tornando claro para a audiência ser o mesmo estuprador.

Vemos, também como cenas intercaladas — dessa vez em plano geral, rompendo o enquadramento pelo ponto de vista da personagem —, a forma como ela conseguiu se desamarrar sozinha e telefonar para a amiga: um dos pontos considerados inconsistentes pelo investigador responsável, Robert Parker (Eric Lange).

Com os recursos de edição, criamos um laço de empatia com a personagem. O *close* e a trilha sonora fazem-nos perceber o sofrimento de Marie, coisa que as outras personagens parecem não ver, por interpretarem as ações e expressões da vítima com base em suas

próprias experiências, como ocorre com as duas mães adotivas⁷⁶, Judith (Elizabeth Marvel) e Colleen (Bridget Everett), ou, como ocorre com Parker, por olhar pouco para ela. Vemos, também, a dor da personagem em cenas em que ela está sozinha.

Temos, portanto, mais informações do que as outras personagens têm. Assim, não nos parece estranho, como pareceu a Colleen, que ela quisesse comprar um lençol exatamente igual ao que estava em sua cama no momento do estupro: ela não quer apenas repor o objeto perdido, quer que as coisas voltem a ser como antes.

Outro recurso de roteiro que se realiza na edição da série ocorre no Episódio 7. Nesse episódio, todas as cenas da linha temporal de Marie são de uma única sessão de terapia, exigência do acordo obtido pelo advogado no processo de denúncia caluniosa. Na outra linha temporal, a força-tarefa prende o suspeito e apreende objetos de sua casa. Enquanto a ação de 2008 se passa no intervalo de 50 minutos da sessão, em 2011 o lapso é bem maior, pois vai da prisão à descoberta das fotos, semiapagadas, no cartão de memória de uma câmera digital.

As duas situações correm em paralelo até o momento em que Marie baixa suas resistências e conta para a terapeuta o que de fato aconteceu. Nesse momento, a trilha incidental faz a ligação entre as cenas do desabafo de Marie e a fala do especialista em computadores, dizendo ter encontrado, na câmera, a foto de mais uma vítima. A música leva de volta para o consultório, onde a terapeuta reage ao que Marie contou, dizendo que ela foi violentada duas vezes, uma pelo estuprador, outra pela polícia. Por fim, a trilha prossegue para 2011, quando Rasmussen e Duvall veem a foto e os espectadores identificam que a vítima desconhecida é Marie.

É interessante observar que a reflexão sobre Marie ter sofrido um duplo estupro foi feita, segundo o livro, como autocrítica de um policial que estava presente no interrogatório que a incriminara em Washington. Se o roteiro seguisse o livro, a fala teria de ser dita em momento posterior, prejudicando a pedagogia empreendida pela minissérie, na medida em que a descoberta da foto não seria simultânea à legitimação feita pela psicóloga ao sofrimento de Marie.

Outra diferença em relação ao livro é a personalidade das duas investigadoras principais da força-tarefa do Colorado, Karen Duvall (Merritt Wever) e Grace Rasmussen (Toni Collette). Na série, elas têm

76 Marie Adler teve várias famílias, desde que entrara no sistema social, aos 3 anos de idade. A série mostra duas das mães com quem viveu por um breve período. No período temporal coberto pela série, ela não mora mais com nenhuma das duas, mas elas mantinham contato com Marie e entre si.

temperamentos distintos, diferentemente do que é relatado no livro. Assim, se no relato dos jornalistas há uma simpatia imediata entre as duas, na ficção audiovisual as diferenças causam uma tensão inicial. Essa construção narrativa contribui, no meu entender, para a questão de gênero que a série insinua: a competência em lidar com o caso não se deve a nenhum traço de personalidade, mas estaria ligada ao fato de serem mulheres — elas podem dimensionar o que é ser estuprada.

O cuidado de Duvall e Rasmussen com as vítimas é extremado. Os episódios reforçam o empenho em chegar ao criminoso antes de ele agir novamente. Duvall, por exemplo, repreende um policial de sua equipe dizendo que, embora policiais sejam passíveis a erros, não podem errar quando há um estuprador em série à solta, pronto para invadir a casa de outra pessoa, pois estupro é uma experiência insuperável. Por outro lado, o investigador de Lynnwood, em Washington, em ligação telefônica, reclama para um agente do programa de reparação a vítimas de estupro que o caso de Marie havia sido uma grande amolação, um gasto desnecessário de tempo e de recursos, já que havia sido arquivado por se tratar de falsa alegação. A resposta do agente denuncia a falta de empatia do investigador e chama-o à consciência, como faz Duvall com seu subordinado. Ele diz que, no fim das contas, é uma boa notícia, pois significa que não há um estuprador à solta. O contraste entre os dois diálogos intensifica a condenação à conduta dos policiais de Washington em tratar a vítima como suspeita e suspender as buscas por um criminoso: quantos casos teriam sido evitados, se eles tivessem se dedicado ao seu trabalho e seguido os procedimentos recomendados pela própria política nesse tipo de investigação?

Nessa mesma linha de enfatizar a competência e a dedicação das investigadoras do Colorado, outro recurso dos roteiristas é atribuir a elas ações e boas ideias que, nos relatos dos jornalistas, foram realizadas por outras pessoas da força-tarefa.

A escolha do elenco é outra estratégia da pedagogia sobre o estupro. Não há um tipo específico de vítima. Marie é uma jovem ruiva, franzina, sardenta de pele bem clara; Amber (Danielle Macdonald) é jovem, loira, branca e obesa; Sarah (Vanessa Bell Calloway) tem em torno de 50 anos e é negra; Doris (Jayne Taini) tem 72 anos, é branca, também obesa e anda com dificuldade; Lilly (Annaleigh Ashford) é branca, esguia, tem cabelos tingidos de loiro e cerca de 40 anos. A única semelhança visível é morarem sozinhas, o que facilita o planejamento por parte do estuprador. A variedade física e etária das vítimas, na série e no livro, reitera o fato de o estupro não ser sobre atração física, mas sobre poder. Afirma, também, que elas não

“mereciam” nem “estavam pedindo” para ser estupradas: não usavam roupas provocantes, não estavam em locais perigosos, não se comportavam de modo inadequado.

A série também usa o recurso de a investigadora explicar o que tipifica o crime de estupro, como ocorre em *Lei & Ordem* (BARBOSA, 2020). Para isso, os roteiristas fazem algumas adaptações à sequência de fatos que levou a descartarem um dos suspeitos. No livro, um estudante responde a um cartaz espalhado pela polícia pedindo informações sobre um homem com uma mancha de nascença na panturrilha esquerda, mancha que havia sido vista por Amber. Na série, o rapaz também chega à delegacia respondendo a um cartaz, mas não fala da mancha, e sim do comportamento do colega. Duvall pergunta por que ele acha que o colega é um estuproador. O rapaz tenta suavizar a afirmação da investigadora dizendo não ser bem isso que ele disse, ao que Duvall responde: “foi sim, você disse que ele força mulheres a fazerem sexo” (Episódio 4).

Em seguida, vemos todo o depoimento do suspeito, no qual ele apresenta um comportamento misógino e alega que a denúncia de abuso havia sido feita por uma mulher rejeitada. No livro, a pessoa que respondeu ao cartaz não chegou a ir à delegacia, tendo apenas telefonado para a força-tarefa. Pouco se diz, também, sobre o universitário denunciado pelo colega. Os jornalistas contam apenas que, convocado a depor, mostrou que não era uma mancha de nascença, mas uma tatuagem. Percebe-se, então, que o destaque maior dado a essa pista falsa permitiu, pelos diálogos empreendidos, ensinar o que é estupro, colocando em questão um dos mitos da falsa alegação: o de que a mulher rejeitada mente para se vingar.

O último recurso é comum — e necessário⁷⁷ — em ficções audiovisuais: colocar os dados apurados pela reportagem nas falas das personagens. Como, por exemplo, quando o defensor público que assume o caso de Marie estranha o processo e o enquadramento dado ao crime, pois a polícia quase não move esse tipo de ação e ela não tinha apontado um suspeito. Ou quando, por desconfiar que o estuproador seja um policial, Rasmussen lê, e comenta com Duvall, artigos científicos sobre a grande incidência de violência doméstica entre policiais. Os dados lidos por Rasmussen não aparecem de forma isolada, vão sendo sedimentados com a repetição dessa fala em outros episódios. Ou ainda quando parte considerável das

⁷⁷ Nas categorizações dos gêneros literários (poesia, prosa e drama), destaca-se o fato de o gênero dramático se constituir pela ação das personagens. Dos textos clássicos que tratam diretamente dessa questão, destaco *Poética*, de Aristóteles, e *Conceitos fundamentais da poética*, de Emil Staiger.

ferramentas e dos bancos de dados disponíveis para investigações desse tipo é explicada pelas investigadoras e pelas analistas para um estagiário que integra a força-tarefa.

5 AS LIÇÕES DA MINISSÉRIE

Para encerrar, destaco quatro ensinamentos desenvolvidos ao longo dos episódios, para desconstruir mitos sobre estupro e, ao mesmo tempo, indicar como deve ser conduzida a investigação. Esta última é a questão central do livro, que apresenta um percurso histórico dos procedimentos policiais e do desenvolvimento de técnicas para melhor analisar evidências, ao contar os fatos ocorridos em Lynnwood, Golden, Westminster, Aurora e Lakewood.

Lição 1: Não desacreditar a vítima, a não ser que haja evidência material incontestável de que ela está mentindo.

Essa é uma afirmação da policial que inspirou a personagem Grace Rasmussen. O contexto em que essa observação aparece no livro é o modo como ela lidou com um caso de falsa acusação.

Nesse ponto, a “serialização” cumpre um papel importante na pedagogia que se desenvolve. O primeiro episódio é todo dedicado à investigação do estupro de Marie, que termina com sua retratação, levando ao arquivamento do caso. A história de Amber só surge no segundo episódio, e, a partir daí, vemos os desdobramentos da investigação do Colorado, em cenas alternadas com os efeitos nefastos, na vida de Marie, do despreparo e do equívoco dos investigadores de Washington. Como em cada episódio se abre uma frente de investigação, fica cada vez mais evidente o contraste entre as duas equipes, assim como o modo como cada uma tratou as vítimas.

Para começar a comparação, vamos observar os primeiros 18 minutos da série: Marie presta depoimento para o policial que atendeu ao chamado, para o investigador responsável, que chegou depois em seu apartamento, e para a enfermeira no hospital. Depois de horas fazendo exames médicos, sentindo forte dor de cabeça, ela vai para a delegacia para mais um depoimento, e, quando acaba de falar tudo de novo, o investigador pede que ela escreva com suas próprias palavras o seu testemunho. São cinco depoimentos feitos no dia em que, poucas horas após ter caído no sono, ela foi acordada para ser violentada por um invasor desconhecido e ter ficado por horas amarrada em sua cama.

Dias depois, ela é chamada para depor novamente, pois Parker, seguindo a suspeita levantada por Judith, entrevista pessoas para quem

Marie contou sobre o estupro e encontra incoerências nos detalhes da história. Pesquisas apontam que incongruências são comuns em relatos de vítimas de estupro, pois suas lembranças são confusas (MILLER; ARMSTRONG, 2018). Além disso, as cenas mostram Marie sendo interrompida seguidamente, desde seu primeiro depoimento, cortando sua linha de raciocínio e deixando-a insegura a respeito dos fatos. Tratada como suspeita nesse novo depoimento, os investigadores usam a Técnica Reid — condenada no livro como método pouco científico — e inventam mentiras para fazer Marie confessar ter inventado o estupro.

No segundo episódio, quando Duvall chega ao condomínio de Amber, a primeira coisa que faz é buscar um lugar sossegado para as duas conversarem. Duvall começa a entrevista fazendo perguntas gerais sobre a vida dela para, ao mesmo tempo, deixá-la confortável e conhecer os seus antecedentes. Pergunta se ela pode falar sobre o que aconteceu e explica que, quanto antes tomar o seu depoimento, melhor será para a investigação, pois pesquisas indicam que as vítimas se lembram de mais detalhes nos momentos seguintes ao crime. Ela é firme, mas delicada. Empodera a vítima explicando cada movimento que toma, pedindo licença e deixando claro que respeita as suas decisões sobre se quer ou não companhia para o exame, se quer ou não contar para as pessoas sobre o que aconteceu, se quer ou não voltar para casa. Chama atenção, também, o fato de que Amber presta o seu depoimento sorrindo, já que, por menos do que isso, Marie foi desacreditada.

Nos outros episódios, à medida que Duvall se une a Rasmussen para encontrar casos de estupro com o mesmo *modus operandi*, as falas e situações apresentadas reforçam que vítimas de estupro não reagem do mesmo jeito, e que nenhum comportamento é de todo estranho. As investigadoras também tomam cuidado para não fazer as vítimas repetirem o que já disseram: elas leem os relatórios antes de as procurarem e dizem que não vão perguntar nada que elas tenham contado para outro policial.

Pelo que é apresentado, a confiança do policial na vítima é fundamental para o sucesso da investigação. Quando, no Episódio 5, as protagonistas descobrem a tentativa frustrada de estupro a Lilly, Duvall vai conversar com o investigador responsável, que faz uma autocrítica a respeito de sua atuação. Ele conta que, embora tenha seguido todas as pistas e sugestões levantadas pela vítima, ela havia perdido sua confiança, quando ele dera a entender que desconfiava da veracidade de seu relato ao perguntar, diretamente, se ela havia feito uso de alucinógenos.

Lição 2: Todas as informações estão aí, é só fazer as perguntas certas.

Essa fala de Lilly para Rasmussen aponta a diferença entre as linhas de investigação seguidas pelas duas equipes. Perante a falta de evidências, Parker abraça a suspeita de ser um falso testemunho. As investigadoras do Colorado, por sua vez, pensam que o estuprador pode ser um policial. Ele conheceria os procedimentos investigativos, sabendo como os burlar, o que explicaria a limpeza nas cenas do crime.

Enquanto Parker ignora os hematomas nos pulsos de Marie, que tinham sido amarrados pelo estuprador, Duvall explica para Amber que o corpo da vítima também é cena do crime e, depois de pedir permissão, começa, ela mesma, a procurar vestígios do DNA do agressor, passando um *swab* em seu rosto. Consegue, assim, recolher algumas poucas células de material genético, suficientes para identificar a linhagem familiar de alguém.

Não vemos os policiais de Washington fazendo nada além do óbvio: entrevistar os vizinhos e coletar evidências no apartamento onde o crime aconteceu. No Colorado, a força-tarefa vai somando pessoas e buscando novas possibilidades de encontrar algo relevante. Para citar algumas das ações da equipe, que nem sempre levam a uma pista real, Duvall pede o levantamento de todos os casos de invasão e de violência doméstica ocorridos no condado nos últimos cinco anos e assiste a imagens filmadas por uma câmera de vigilância de uma loja, anotando a hora e o modelo de todos os carros que passaram na rua de Amber. Rasmussen levanta o antecedente criminal de pessoas próximas a Sarah, chegando a um ex-marido acusado por estupro, com quem ela fora casada por poucos anos na juventude. A analista RoseMarie (Dale Dickey) passa horas buscando uma marca semelhante à descrita por Amber em um desorganizado banco de dados de marcas corporais (tatuagens, cicatrizes e manchas de nascença). A outra analista, Mia (Liza Lapira), vai atrás dos padrões de uma marca em um vidro e de uma pegada parcial para descobrir os modelos de luva e de tênis que o agressor usava. O estagiário Elias (Omar Maskati) procura denúncias de objetos desaparecidos, já que o estuprador levava “troféus” das futuras vítimas ao invadir a casa delas para fazer reconhecimento do terreno. Ao se darem conta de que os(as) policiais não preenchiam todas as entradas de um formulário em um banco de dados criado pelo FBI, Duvall e Rasmussen telefonam para os(as) investigadores responsáveis por todos os casos de estupro semelhantes buscando saber se havia outro caso em que o estuprador tivesse vendado a vítima, a mantido amarrada por horas, feito penetrações sucessivas, tirado fotos, mandado que ela tomasse banho para limpar as evidências e ameaçado publicar as fotos, caso ela denunciasse o

crime. Finalmente, chegam ao estuprador, quando abrem outra frente de buscas: denúncias ao 911 sobre carros suspeitos nas redondezas dos locais dos crimes nos meses anteriores e posteriores ao estupro.

Lição 3: Não são os esquisitões, são os caras legais.

Quem diz isso é a mãe de um morador do condomínio de Amber, apontado como suspeito por seus vizinhos. Duvall vai ao seu apartamento, no Episódio 2, para ver se o morador tinha um álibi. Depois de ouvir a frase dita pela mãe, fica claramente constrangida por ter de fazer o seu trabalho. A fala, por si só, não teria tanto peso, pois a personagem não está no topo da hierarquia de credibilidade⁷⁸, não sendo afirmação de uma especialista. No entanto, a já mencionada cena do interrogatório com o estudante suspeito, no Episódio 4; a postura do estuprador durante sua prisão e seu julgamento nos episódios finais; e a surpresa de seu irmão ao saber que ele era um estuprador em série nos fazem refletir sobre a afirmação.

Lição 4: O que eu fiz para você me escolher? Tenho medo de fazer de novo.

É a indagação de Doris, a vítima de 72 anos, para o criminoso na cena julgamento. Não há o que responder. Ela não fez nada de errado. A culpa nunca é da vítima. Não há nada que a vítima faça que a coloque nessa situação. Nem mesmo trancar a porta, conselho dado pelo próprio criminoso para Amber, e por Marie para suas vizinhas. Os estupros acontecem dentro de casa, podem ser cometidos pelo marido, por familiares, por amigos, por estranhos. E continuarão acontecendo enquanto a mulher for considerada um não sujeito, tendo seu corpo visto como objeto, e sua vontade percebida como irrelevante.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendi, neste capítulo, fazer uma breve contribuição aos estudos sobre a representação da cultura do estupro e sobre a pedagogia que pode ser desenvolvida em programas televisivos, no sentido de derrubar seus mitos comuns. Entendo que produtores(as) de ficção seriada integram um complexo sistema no qual estão em jogo vários interesses, sobretudo os comerciais. *Inacreditável* não é uma série revolucionária. É uma produção norte-americana, que reproduz os

⁷⁸ Conceito usado por Howard Becker (1977) para dizer que, em pesquisas sociológicas empíricas, costuma-se dar mais relevância ao que as pessoas que têm altos cargos dizem sobre uma instituição do que ao que pessoas que estão na base da hierarquia falam sobre a mesma instituição.

preconceitos expressos em inúmeras representações hegemônicas, corroborando visualidades vigentes.

No entanto, precisamos ter em mente que roteiristas, diretoras(es), produtoras(es), atrizes e atores são pessoas, cujas vivências, cujos valores, causas e engajamentos são expressos em seus trabalhos. Pesquisas aqui apresentadas mostram ser possível identificar uma pedagogia feita com o objetivo de conscientizar os(as) espectadores(as) sobre as duas violências impostas às mulheres: a física, que a viola, e a psicológica, que mina a sua credibilidade (OLIVEIRA; RESENDE, 2020). Mesmo que se diga ser impossível a dissolução da cultura do estupro na ordem patriarcal capitalista, é preciso reconhecer que há avanços, quando se tenta, em uma produção audiovisual *mainstream*, criar empatia para com dissidentes.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, V. R. P. A soberania patriarcal: o sistema de justiça criminal no tratamento da violência sexual contra a mulher. **Revista Sequência**, n. 50, p. 71-102, jul. 2005.

BARBOSA, K. G. Lei e Ordem: Unidade de vítimas especiais e regimes de visibilidade acerca do estupro na cultura pop. **Revista Tropos: Comunicação, sociedade e cultura**, v. 9, n. 2, p. 1-23, dez. 2020.

BECKER, H. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

CUKLANZ, L. M. The masculine ideal: rape on prime-time television. **Critical Studies in Media Communication**, v. 15, n. 4, p. 423-448, dez. 1998.

CUKLANZ, L. M.; MOORTI, S. Television's "new" feminism: prime-time representations of women and victimization. **Critical Studies in Media Communication**, v. 23, n. 4, p. 302-321, 2006.

ENGEL, C. L. **As atualizações e a persistência da cultura do estupro no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2017.

FOLHA DE S. PAULO. **Danilo Gentili diz que Daniel do BBB 12 foi gênio**. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/1035489-danilo-gentili-diz-que-daniel-do-bbb12-foi-genio.shtml>. Acesso em: 11 jul. 2022.

INACREDITÁVEL. Roteiro: Ayelet Waldman, Becky Mode, Jennifer Schurr, Michael Chabon e Susannah Grant. Produção: John Vohlers, T. Christian Miller, Ken Armstrong, Kate Dimento, Chris Leanza. Direção: Lisa Cholodenko, Michael Dinner e Susannah Grant. Com Kaitlyn Dever, Merritt Wever e Toni Collette. Policial. 8 episódios. EUA, Netflix, 2019.

HUST, S. J. T. *et al.* Health promotion messages in entertainment media: Crime drama viewership and intentions to intervene in a sexual assault situation. **Journal of Health Communication**, n. 18, p. 105-123, 2013.

HUST, S. J. T. *et al.* Law & Order, CSI, and NCIS: The Association Between Exposure to Crime Drama Franchises, Rape Myth Acceptance, and Sexual Consent Negotiation Among College Students. **Journal of Health Communication**, v. 20, p. 1329-1381, 2015.

ISER, W. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

KAHLOR, L. A.; EASTIN, M. S. Television's role in the culture of violence toward women: A study of television viewing and the cultivation of rape myth acceptance in the United States. **Journal of Broadcasting & Electronic Media**, n. 55, p. 215-231, 2011.

LEE, M. J.; HUST, S. J. T; ZHANG, L. Effects of violence against women in popular crime dramas on viewers' attitudes related to sexual violence. **Mass Communication and Society**, n. 14, p. 25-44, 2001.

MELO, I. C. Um estupro de sessenta mil: feminismos 2.0 e a circulação do conceito de cultura do estupro. **CSONline - Revista eletrônica de Ciências Sociais**, n. 31, p. 362-384, 2020.

MELO, L. C. Desvitimização: a cultura do estupro na série *The morning show*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 43., 2020. **Anais [...]**. São Paulo: INTERCOM, 2020a.

MELO, L. C. Ficção seriada e pedagogia pela empatia: política de representação em *The morning show*. In: ENCONTRO COMPOS, 29., 2020, Campo Grande. **Anais [...]**. Campo Grande: Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2020b.

MILLER, T. C.; ARMSTRONG, K. **Falsa acusação**: uma história verdadeira. Rio de Janeiro: LeYa, 2018.

OLIVEIRA, K. S.; RESENDE, G. S. L. de. Violência sexual: uma análise social da cultura do estupro. **Perspectivas em diálogo**: Revista de Educação e Sociedade, Naviraí, v. 7, p. 81-110, jan./jun. 2020.

SILVA, E. P.; VAGOSTELLO, L. Intervenção psicológica em vítimas de estupro na cidade de São Paulo. **Arquivos Brasileiros da Psicologia**, v. 69, n. 3, p. 183-198, 2017.

VIDAL JÚNIOR, I. F.; BRAGANÇA, M. de. Masculinidade em vertigem: a revolução será contra o patriarcado ou não será. In: ENCONTRO COMPÓS, 29., 2020. **Anais** [...]. Campo Grande: Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2020.

WARD, L. M. Does television exposure affect emerging adults' attitudes and assumptions about sexual relationships? Correlational and experimental confirmation. **Journal of Youth and Adolescence**, n. 31, p. 1-15, 2002.

WINNICOTT, D. W. **Da pediatria à psicanálise**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

POLARIDADE E CONVERGÊNCIAS ENTRE OS GRUPOS DE MULHERES EM GILEAD: O ALERTA DE PERIGO EM O CONTO DA AIA

Érica R. Gonçalves

Nos últimos anos, o consumo de ficção distópica se mostra em ascensão no Brasil. Em 2017, ano que marca a estreia da série de TV *O conto da aia*, pela plataforma Hulu, o livro de Margaret Atwood, no qual se baseia a série, entrou na lista de mais vendidos no Brasil ocupando a discreta 16^a posição. Além dessa obra, *A revolução dos bichos*, de George Orwell, outro clássico do gênero, ficou com a 13^a posição.

No ano seguinte, quando a série estreou na TV brasileira, a obra de Atwood subiu cinco posições, vendendo mais de 60 mil exemplares naquele ano. Em 2019, o livro conseguiu sua melhor colocação no *ranking* anual de mais vendidos, alcançando o quarto lugar, com vendas de cerca de 61 mil exemplares. Em 2020, *O conto da aia* foi desbancado por dois clássicos de Orwell, *A revolução dos bichos* na terceira colocação e *1984* na quarta, mas figurava entre os dez livros mais vendidos de ficção, na sexta posição e outros quase 24 mil exemplares vendidos⁷⁹.

Além da escalada de popularidade entre leitores, as ficções distópicas ganharam também as telas e, principalmente, as plataformas de *streaming*. Precursora do formato de exibição e maior *player* em assinaturas no mundo⁸⁰, a Netflix também vem investindo em produções originais do gênero, incluindo a distopia nacional, 3% que já está em sua quarta temporada, reforçando essa tendência.

79 Dados coletados nas listas de livros mais vendidos de ficção publicadas pelo portal Publishnews, especializado em mercado editorial.

80 No início de 2021, a empresa anunciou que havia batido o número de 204 milhões de assinantes em 2020. Para comparação, a plataforma Disney +, grande concorrente da Netflix, tinha na mesma época 87 milhões de assinaturas (FOLHA DE S. PAULO, 2021).

Apesar da popularidade das ficções distópicas, gênero que comemorou o centenário da publicação de sua obra basilar, *Nós* de Evgeni Zamiatin, em 2020, poucos estudos foram feitos a fim de estabelecer parâmetros e características das distopias modernas, bem como suas funções sociais e ideológicas. Neste sentido, nosso objetivo neste trabalho é analisar como as personagens femininas são estabelecidas em *O conto da aia* e como algumas características são usadas para a criação de tensionamentos na trama.

Essa interpretação de características simbólicas bem como sua função social e ideológica, se faz necessária para a compreensão dos motivos que levam as ficções distópicas, mesmo as mais clássicas, tornarem-se relevantes e formarem uma tendência de consumo atualmente.

Teóricos da literatura entendem esse gênero como um exercício de futuro, um alerta para um perigo, que assolará a sociedade, caso regimes políticos totalitários sejam fortalecidos e estabelecidos como um padrão. Essa análise será nosso ponto de partida para a investigação do contexto social e histórico, no qual a obra em questão se insere e é consumida pela audiência.

A delimitação de elementos para a análise em um objeto tão vasto quanto um gênero ficcional é sempre o primeiro desafio a ser transposto. Delimitamos como *corpus* deste artigo o primeiro episódio da série e determinamos que o livro servirá apenas como apoio para verificação dos elementos em análise. Essa escolha foi feita, pois verificamos, que a perspectiva das mulheres em Gilead nos forneceria, índices e indicadores suficientes para uma análise do potencial de relevância social e ideológico que buscamos entender com a obra.

Nossa principal hipótese é que a separação das mulheres em grupos determinados por sua função naquela sociedade é uma forma de tensionar as relações de poder entre elas, ao mesmo tempo, que algumas privações, formas de opressão e retirada de suas identidades configuram elementos de união entre todas. Dentro da categoria mulheres em Gilead, isolamos dois índices: doutrina religiosa e desconstrução da identidade individual. Os indicadores principais serão a aplicação de medidas diferenciativas entre grupos ou a unificação do critério de opressão.

1 O EFEITO NETFLIX NAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS

Estamos designando como *efeito Netflix* as mudanças percebidas nas produções audiovisuais decorrentes da consolidação das plataformas de *streaming* e a oferta de conteúdo *on-demand*. Além de

alterar a forma de disponibilização de conteúdo audiovisual, antes realizada em uma grade horizontal de programação, a Netflix também consolidou o formato seriado, na ficção, como uma tendência de seu tempo, movimentando ainda a proliferação de produtos nesse formato (CASTELLANO; MEIMARIDS, 2016).

Essa tendência pode ser entendida em referência a Umberto Eco, sobre as transformações sofridas pelas gramáticas de oferta e consumo, bem como a incidência e interações nas tramas narrativas, afetadas pelas transformações sócio-técnicas-discursivas. Ao alterarem seu formato para alcançar a tendência de consumo da audiência contemporânea, as narrativas ficcionais acompanham as estruturas, as influências estéticas e as técnicas de seu tempo e contexto histórico-cultural (PICCININ, 2016).

Se por um lado a globalização tecnológica promove diversidade de narrativas, por outro implica na massificação de suas estruturas, ou, como referencia Moraes (2018, p. 21) “concretiza-se conceitualmente tão somente em torno de uma pulsão ou fetiche planetário pelos mesmos bens e serviços de consumo”. Com isso, apesar dos diferentes locais de produção e suas heranças culturais próprias, as narrativas contemporâneas ganham cada vez mais uma unidade estrutural e são demarcadas por uma cultura única.

2 ENTRANDO NO UNIVERSO DISTÓPICO DE GILEAD

Gilead é nome do universo criado por Margaret Atwood em seu livro *O conto da aia*, lançado em 1985 e depois transportado para o audiovisual na série homônima produzida pela plataforma Hulu que estreou em 2017. No Brasil, a série de TV, chegou em 2018 com transmissão pelo canal pago Paramount e posteriormente pela Rede Globo.

Esse território fictício tomou conta de parte dos Estados Unidos da América, dividindo esse país entre uma parte que ainda é independente e luta contra o totalitarismo e outra que foi transformada em um novo país, com regime patriarcal, baseado em preceitos religiosos cristãos, mas que não segue uma doutrina tradicional como conhecemos⁸¹.

Como o próprio nome da obra já denuncia, a narrativa tem como protagonista uma aia, conhecida como Offred, designada para a casa de um dos comandantes mais poderosos e um dos fundadores de Gilead, Fred Waterford e sua esposa, Serena Joy, famosa por ser uma das idealizadoras do que se tornou esse novo país. Antes de Gilead ser instituída, Serena era uma escritora e palestrante, defensora dos

81 Na série, esse fato fica claro no segundo episódio, quando é mostrada uma igreja católica dedicada ao apóstolo São Paulo, sendo demolida, já sob o domínio de Gilead.

valores adotados pelo novo regime. Na série, conhecemos o nome da aia antes de Gilead, June. No livro essa identidade permanece oculta.

O Estado totalitário de Gilead é dividido em classes, que funcionam como castas, das quais seus integrantes geralmente não podem sair, a não ser para grupos inferiores, especialmente as mulheres. Se para os homens a divisão se dá entre os comandantes, a elite do poder estatal e ideológico e os trabalhadores; as mulheres estão classificadas em cinco grupos: as esposas, casadas com os comandantes; econoesposas, mulheres designadas para o casamento com subalternos; as marthas, que são as serviçais da casa; as tias, mulheres que atuam como doutrinadoras nos Centros Vermelhos de treinamento destinadas ao último grupo, as aias. Mulheres que integram essa casta estão destinadas a produzir as crianças de Gilead, uma vez que as esposas não conseguem gerá-las de forma natural, embora, muitas vezes, sejam os comandantes a parte estéril do casal, porém esse fato permanece sempre velado, sendo a aia penalizada por não gerar frutos como esperado.

Além dessas classes, existem ainda as denominadas não mulheres. Àquelas que não se adequam a nenhuma posição anterior e são geralmente enviadas às colônias, que atuam como campos de trabalhos forçados, ou, são transformadas em Jezebéis, ou seja, destinadas à prostituição em locais fora da vista da sociedade.

M. Keith Booker (1994, p. 78, tradução nossa) descreve o livro como:

[...] uma distopia feminista escrita em reação direta ao crescente poder político da direita religiosa norte-americana nos anos 1980, projeta um futuro de pesadelo, no qual tais forças se estabeleceram no controle do governo⁸².

Além da determinação de sua função na sociedade, que define também a cor de suas roupas (FIG. 1) e até mesmo seus nomes, as mulheres em Gilead são proibidas de ler, sob penas que vão desde castigos físicos e mutilação, até a morte. Por esse motivo e, visto que são elas que fazem as compras da casa, lojas e rótulos de produtos não exibem mais palavras, apenas desenhos e ilustrações compatíveis com seu uso.

82 Do original: "*The handmaid's tale, a feminist dystopia written in direct reaction to the growing political power of the American religious right in the 1980's, projects a nightmare future in which such forces have established control of the government*".

Figura 1 – Obelisco de *Washington* trocado por uma cruz



Fonte: *The Handmaid's Tale* Brasil (2019).

Figura 2 – Vestimentas de cada grupo



Fonte: Teoria Geek (2021).

A série de TV, objeto de estudo deste artigo, se mantém bastante fiel ao livro em sua primeira temporada, imprimindo apenas alguns elementos à narrativa, como, por exemplo, ao fornecer os nomes originais das aias antes de Gilead, ou a determinação de um período temporal que não fica claro na obra literária.

3 DISTOPIA FICCIONAL COMO UM ALERTA DE FUTURO DESASTROSO

O súbito interesse por obras distópicas coincide com o crescimento de movimentos políticos e manifestações de grupos de extrema-direita. Isso pode ser visto como uma identificação do público com essas narrativas por meio da familiaridade do tema, já que o gênero tem como uma de suas principais características refletir a sociedade na qual está inserido (MOISÉS, 2016).

A distopia, transcendendo aqui as linhas entre a ficção e a vida real, pode ser um desdobramento de uma utopia, que tem como principal objetivo criar uma sociedade ideal, mesmo que para isso liberdades sejam tolhidas. Uma vez colocadas em práticas, essas utopias não mais podem ser controladas, podendo se transformar em pesadelos coletivos (MATOS, 2017).

O dialogismo entre as situações impostas como ideais, em contrapartida, ao autoritarismo e privação de liberdade geradas por elas encontrado nas ficções distópicas é uma parte importante para o processo semiótico envolvido nessas obras (LOTMAN, 1996).

Uma análise mais detalhada das narrativas medievais revela semelhanças entre essas obras e as ficções distópicas. Enquanto o primeiro tipo de narrativa trabalha a moralidade e a obediência popular colocando em cena questões entre o paraíso e o inferno num conflito espiritual entre salvação da alma ou danação eterna, o segundo grupo usa esses medos no âmbito social, transportando-os para a arena do Totalitarismo x Liberdade (GOTTLIEB, 2001).

Em Gilead não é diferente. O uso de passagens e dogmas bíblicos, entre eles a passagem que conta a história de Raquel, que ao se reconhecer como estéril deu sua serva Bila como concubina ao marido Jacó, para que esses gerassem filhos que seriam do casal. Essa mitologia serve de gênese para o uso das aias na ficção, incluindo a leitura dessa passagem durante as cerimônias, nas quais os comandantes mantêm relações sexuais com as aias sob o olhar das esposas.

Traçando um paralelo entre a Igreja medieval e o Estado totalitário moderno podemos destacar o medo como principal elemento para a obediência sem questionamentos. Os estudos do imaginário

também se propuseram a entender a formação de movimentos totalitários na Europa do século XX, e um dos postulados dessa corrente teórica é que o fascismo seria uma forma exacerbada do misticismo religioso, dando ao fenômeno uma visão coletiva. Nesse contexto, entram em cena as utopias que ganham nova força numa tentativa de respirar um mundo ideal (LEGROS *et al.*, 2007).

Esses mitos, fundadores ou criados através dos tempos, por vezes, se misturam com a própria literatura.

O mito literário tem, então, como “matéria-prima”, o mito etno-religioso, e, tirando o valor de verdade que a religião dá ao mito, o mito literário é aquele elemento que se torna recorrente dentro da literatura, seja uma personagem, seja um lugar (WOLCJEKOWSKI, 2009, p. 20).

Sob a luz da semiótica da cultura, mais especificamente das teorias sobre a semiosfera de Lotman (1996), podemos pensar nesses mitos religiosos como um elemento que transita entre a narrativa medieval e a ficção distópica. No segundo gênero, o paradoxo entre fé e terror é a forma encontrada na literatura para modelizar os textos religiosos medievais em narrativas modernas.

O teórico também destaca a memória como uma das funções do texto, já que esse não é apenas um gerador de novos significados, mas também um condensador de memória cultural, à medida que adquire interpretações que a ele se incorporam, gerando um espaço de significado criado pelo texto em torno de si mesmo, relacionando-se com a memória cultural e adquirindo vida semiótica.

Pode-se esperar que um texto, ao longo dos séculos, se torne desbotado e perca as informações nele contidas. Já os textos que preservam sua atividade cultural revelam uma capacidade de acumular informações, ou seja, uma capacidade de memória⁸³ (LOTMAN, 1990 p. 18, tradução nossa).

Em *O conto da aia* os dogmas religiosos com origem nas narrativas medievais e cristãs são um elemento que perpassa todos os grupos de mulheres. Nesse sentido, o uso de tais narrativas é um elemento que as coloca no mesmo patamar de opressão, uma vez que todas estão submetidas a eles.

83 Do original: “A text has the capacity to preserve the memory of its previous contexts. Without this function, there could be no science of history, since the culture of preceding ages (and more broadly speaking, its picture of life) inevitably comes down to us in fragments”.

4 DESCONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

Em Gilead não há identidades individuais, apenas as que diferenciam um grupo do outro. Verificamos esse fato, por exemplo, na caracterização dos nomes pessoais das aias, que são designadas pelo nome do comandante a quem servem, com o prefixo Of, por exemplo, Offred como é chamada June.

Já no primeiro episódio da série de TV essa despersonalização fica clara, quando Offred, ao encontrar outra aia no lugar de sua habitual companheira de compras Ofglen, é informada que aquela é a nova Ofglen. Marthas e esposas, bem como as econoesposas têm um nome pessoal, porém, dificilmente são chamadas por eles. Em geral, uma martha será assim chamada, enquanto as esposas ganham designação pelo sobrenome do marido. As tias também são chamadas por um nome, por exemplo, tia Lydia, porém esse nome também é dado pelo Estado.

Ainda mais marcante que a nomenclatura são as vestimentas designadas para cada grupo. Em comum podemos destacar o desenho antiquado e conservador, com vestidos longos, de mangas compridas e algum tipo de cobertura para a cabeça, deixando pouco ou nenhuma parte do corpo à mostra.

Mais do que uma tendência de moda, o vestuário é um dos itens que compõem a identidade individual e transmite mensagens sobre quem os usa, a qual grupo pertence, classe social e outros elementos de *status*. Ao ser privado de escolha, o indivíduo passa por um processo de massificação e controle.

Esse movimento de controle do que o indivíduo pode ou não usar não é uma construção puramente ficcional, mas sim uma ferramenta de controle usada já na Idade Média, quando a identidade na parte ocidental da Europa obedecia a normas rígidas que definiam a vestimenta de cada classe social. A sociedade moderna, a partir do século XVIII, começa a quebrar essas regras e a proliferar diferentes formas de vestir, bem como novas identidades em torno disso.

A moda oferece modelos e materiais para a construção da identidade. As sociedades tradicionais tinham papéis sociais e códigos suntuários relativamente fixos, de tal modo que o traje e a aparência indicavam instantaneamente a classe social, a profissão e o status da pessoa (KELLNER, 2001, p. 336).

A forma de se vestir constitui mais que uma construção estética, ela é também um elemento de comunicar rebeldia e desejo de quebrar barreiras, sair do óbvio e, muitas vezes, desafiar a sociedade,

impondo por meio das roupas uma ideologia e uma forma de pensar (KELLNER, 2001).

Se por um lado o modelo de vestimenta das mulheres é bastante similar, por outro cada grupo recebe uma cor que o caracteriza (Figura 2). Marthas recebem roupas de um tom opaco verde, quase cinza, cor que caracteriza as roupas das econoesposas, enquanto as tias usam marrom escuro. Às esposas dos comandantes é destacado o tom azul, com algumas variações entre os mais suaves até os mais marcados. Aias usam roupas vermelhas.

No livro, Offred descreve dessa forma suas vestes:

Tudo, exceto a touca de grandes abas ao redor da minha cabeça, é vermelho: da cor do sangue, que nos define. A saia desce à altura de meus tornozelos, rodada, franzida e presa a um corpete de peitilho liso que se estende sobre os seios, as mangas são bem largas e franzidas. As toucas brancas também seguem o modelo padronizado; são destinadas a nos impedir de ver e também de sermos vistas (ATWOOD, 2017, pos. 10).

Figura 3 – Traje completo das aias



Fonte: Teoria Geek (2021).

A escolha das cores designadas a cada grupo denota o lugar que cada uma dessas mulheres ocupa na sociedade. Se as marthas e econoesposas podem quase desaparecer no ambiente opaco de Gilead,

tias usam roupas que remontam a uniformes militares, enquanto esposas e aias travam o simbólico duelo entre azul e vermelho.

Segundo o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2009), enquanto o azul se caracteriza como a cor mais pura e imaterial; o vermelho oscila entre a representação da vida e da morte. A imaterialidade da irrealidade emanada pelo azul do céu, em contrapartida, à super-realidade da vida e da morte emanada pelo vermelho do sangue.

Por essa perspectiva da psicologia, desenha-se também um antagonismo entre azul e vermelho, sendo o primeiro utilizado para a descrição das vestes divinas, na mitologia cristã o manto da Virgem Maria, por exemplo; enquanto ao vermelho reserva-se o sinal de alerta, o pecado carnal, como no uso de luzes dessa cor para sinalizar os antigos bordéis (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009).

Levando-se em consideração essa descaracterização da individualidade por meio do uso de uniformes designados pelos grupos, reforçada pela distinção de cores, verificamos que esse índice da narrativa se caracteriza como um fator de tensionamento entre os grupos, o que é reforçado pelo estímulo à vigilância intra e entre grupos de mulheres. Esse fator se caracteriza, por exemplo, pela proibição feita às aias de andarem sozinhas. Ao estabelecer duplas, o Estado impõe também que, em caso de infração de uma, a outra deve delatá-la ou também sofrerá punições.

No caso das aias, as vestimentas na cor vermelha também enfatizam a vigilância, uma vez que, apesar do modelo de roupas adotado para que elas não sejam notadas enquanto mulheres, a cor forte funciona quase como um farol para sua localização em caso de fuga ou de desvio dos caminhos a elas designados.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as análises realizadas neste artigo, percebemos que a obra de Margaret Atwood carrega consigo um importante histórico de sua época de produção, mas se mantém atual por conta do movimento cíclico de retorno de movimentos autoritários e de extrema-direita, com grande foco em pautas de costumes e viés religioso que assola o mundo atualmente.

Essa atualidade da obra, quando combinada com a tendência de produtos audiovisuais seriados, em oferta via *streaming*, que possibilita a fruição desses produtos de uma forma diferente da televisão convencional, seja aberta ou paga, também permite trazer para o presente essa narrativa.

Verificamos também a presença de características bastante marcadas das ficções distópicas modernas na obra. Parte importante dessa discussão, que consideramos como uma chamada à consciência do que pode vir pela frente, são as pautas de costumes desenhadas em *O conto da aia* pela opressão e retirada da identidade individual das mulheres, bem como a imposição de valores relacionados ao Velho Testamento das religiões cristãs tradicionais.

A relação entre distopias modernas e as narrativas religiosas é algo poderoso na construção simbólica e do alerta de perigo, uma vez que são de fácil entendimento da audiência que há séculos observa esse movimento.

Ao longo dos séculos, verificamos o uso da mitologia religiosa para a construção de pautas de costumes e doutrinação popular, por meio da coerção psicológica, e até pela força física à obediência. Já nas ficções distópicas conseguimos identificar o uso desses índices como uma tentativa de sinalizar um porvir, em caso de estabelecimento de governos totalitários, de forma que, nesse gênero ficcional podemos verificar o uso de elementos simbólicos de medo para a subversão de um discurso hegemônico em construção, fato que se contrapõe ao uso convencional de tais narrativas.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, M. **O conto da aia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. E-book Kindle.

BOOKER, M. K. **Dystopian literature: a theory and research guide**. Londres: Greenwood Press, 1994.

CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M. Netflix, discurso de distinção e os novos modelos de produção televisiva. **Contemporânea: Comunicação e Cultura**, Bahia, v. 14, n. 2, p. 193-209, maio/ago. 2016.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2009.

FOLHA DE S. PAULO. **Netflix ultrapassa marca de 200 milhões de assinantes**. jan. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2021/01/netflix-ultrapassa-marca-de-200-milhoes-de-assinantes.shtml>. Acesso em: 10 jul. 2022.

GOTTLIEB, E. **Dystopian fiction east and west: Universe of terror and trial**. Canadá: McGill-Queen's University Press, 2001.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

LEGROS, P. et al. **Sociologia do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LOTMAN, I. **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

LOTMAN, I. **The universe of the mind: a semiotic theory of culture**. London; New York: Tauris, 1990.

MATOS, A. S. M. C. Utopias, distopias e o jogo da criação de mundos. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 24, n. 1-2, p. 40-59, 2017.

MOISÉS, L. P. **Mutações da literatura no século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MORAES, A. L. C. Culturas e identidades: conceitos plurais. In: PERSICHETTI, S.; MORAES, A. L. C.; CIOCCARI, D. **Comunicação, cultura e visualidades**. São Paulo: Cásper Libero, 2018. p. 18-27.

OFFRED. [Episódio 1, 1ª Temporada]. **O conto da aia**. [seriado]. Direção: Reed Morano. EUA: Produtora Hulu, 2017.

PICCININ, F. Estratégias narrativas no contemporâneo: o caso das séries televisivas. In: SOSTER, D. A.; PICCININ, F. **Narrativas do ver, do ouvir e do pensar**. Santa Cruz do Sul: Catarse, 2016. p. 12-31. E-book.

THE HANDMAID'S TAIL BRASIL. **The Handmaid's Tale S03E06**: Fotos promocionais e sinopse. 2019. Disponível em: <https://www.handmaidsbrasil.com/2019/06/the-handmaids-tale-s03e06-fotos-promocionais-e-sinopse.html>. Acesso em: 4 jul. 2022.

TEORIA GEEK. **Resumo The Handmaids Tale 1 Temporada**. 2021. Disponível em: <https://teoriageek.com.br/resumo-the-handmaids-tale-1-temporada/>. Acesso em: 4 jul. 2022.

WOLCJEKOWSKI, M. M. **Utopia/Distopia e Discurso Totalitário**: uma análise comparativo-discursiva entre *Admirável mundo novo*, de Huxley, e *A república*, de Platão. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.



- EIXO 4 -

Questões metodológicas



ANÁLISE DE SENTIMENTOS COMO MÉTODO DE PESQUISA EM FICÇÃO SERIADA

Raquel Evangelista
Cristiano Santana

Com o aumento da concorrência entre as plataformas de *streaming* no Brasil e a intensificação do uso de redes sociais como plataformas de sociabilidade, as estratégias de monitoramento ganharam ainda mais relevância mercadológica. Dentre elas, destaca-se a análise de sentimentos, cujas técnicas permitem conhecer e agir sobre momentos mediados pelas emoções expressas por uma linguagem comum, ao que Mauss (1974) chama de gramática dos sentimentos.

Para as plataformas de *streaming*, utilizar técnicas que tratam de emoções e de sentimentos, e caracterizar a relação destes com os consumidores, pode ser fundamental como estratégia de diferenciação e criação de uma reputação organizacional positiva. A Netflix, por exemplo, percebeu isso tão logo iniciou suas atividades no Brasil e, desde então, é tida como um bom exemplo de gestão de relacionamentos em sites de rede social. Sua performance na produção sistemática de conteúdo e na moderação é objeto de estudo recorrente de pesquisadores nas áreas de publicidade, ficção seriada e cultura digital.

É justamente nesse contexto que se insere a problemática desta pesquisa. Qual seria a aplicabilidade da análise de sentimentos como método de pesquisa em um estudo de recepção na área de ficção seriada? Seria possível prever os sentimentos dos seguidores da Netflix Brasil no Twitter com base no uso de uma *machine learning*? Qual a relação entre a proporção de sentimentos identificados e as categorias de conteúdo das postagens da plataforma de *streaming*? Portanto, nosso objetivo principal é classificar as postagens dos

usuários do Twitter em relação ao conteúdo produzido pelo perfil @NetflixBrasil ao longo do mês de fevereiro de 2021 no Twitter. Como objetivos secundários, tem-se a categorização do conteúdo coletado e o eventual estabelecimento de relações entre sentimentos apontados e categorias de postagens. Considerando fatores limitantes como tempo, acesso à *Application Programming Interface* (API) e volume de dados coletados, optou-se por se trabalhar apenas com as análises de estado emocional⁸⁴ (BENEVENUTO; RIBEIRO; ARAÚJO, 2015), que serão descritas mais detalhadamente a seguir.

1 EMOÇÕES, SENTIMENTOS E POLARIDADE

É possível perceber uma forte relação entre emoção e sentimento. Por mais que o senso comum aponte que sejam sinônimas, são, na verdade, distintas, mas complementares. A emoção é responsável pela existência do sentimento. A primeira é originada pelo impulso neural em resposta a estímulos externos, tal como choro ou riso; já o sentimento é fruto da consciência dele (CVV, 2018).

A tentativa de classificar emoções em vez de sentimentos, como em pesquisas que incluem felicidade, tristeza, raiva, ódio etc. (SUBASIC; HUETTNER, 2001; TURNEY, 2002; GREFFENSTETTE *et al.*, 2004; MISHNE *et al.*, 2005), é um dos problemas intimamente relacionados ao monitoramento. Isto porque existem muitas palavras que podem ser associadas com qualquer emoção determinada, outras palavras que podem ser associadas com mais de uma emoção, e porque também é possível transmitir emoção sem a utilização de palavras óbvias (subjetividade).

Assim, a análise de sentimentos lida com a identificação da polaridade⁸⁵, ou seja, determina se um texto é subjetivo ou objetivo, se um texto subjetivo contém sentimentos positivos ou negativos, em vez de emoções distintas, como alegria e tristeza, por exemplo. Kontopoulos *et al.* (2013) e Mostafa (2013) inserem a opinião neutra dentro da polaridade, ao concordarem que se trata de um processo que tem como objetivo determinar a polaridade de um *corpus* textual. É fundamental esclarecer que há critérios para o estabelecimento de positividade

84 Ferramentas com esse foco permitem às empresas acompanhar a satisfação pós-venda de seus usuários, caracterizar e prever experiências de depressão pós-parto em mães de recém-nascidos (CHOUDHURY; CHOWDHURY, 2014) por meio de dados compartilhados no Facebook ou em outros sites de rede social (SRS).

85 Aqui entendida como “o grau de positividade e negatividade de um texto, [...] um resultado discreto binário (positivo ou negativo) ou ternário (positivo, negativo ou neutro). Por exemplo, a frase ‘Como você está bonita hoje’ é positiva e a frase ‘Hoje é um péssimo dia’ é negativa, já a frase ‘Hoje é 21 de Outubro’ não possui polaridade e normalmente é classificada como neutra” (BENEVENUTO; RIBEIRO; ARAÚJO, 2015, p. 3).

de, negatividade e neutralidade. Uma possibilidade de análise é levar em conta a polaridade da postagem como um todo. Outro critério seria apenas “considerar as opiniões por referente em todo o corpus de pesquisa, e contar, a partir daí, a polaridade da opinião sobre os referentes identificados” (AFONSO, 2017, p. 8). Nesse segundo caso, é preciso especificar quais referentes interessam ao levantamento e até que ponto eles podem interferir na identificação de sentimentos.

Deste modo, colocando como objeto de estudo as mensagens geradas pelos usuários do Twitter no perfil da Netflix Brasil, estas se apresentam extremamente polarizadas. A polaridade representa o grau de positividade e negatividade de um texto e caracteriza-se pela escala de: positivo, negativo e neutro. Esse formato de pensar o monitoramento como composto apenas por três vieses é o mais usual, pois avalia que um produto ou uma experiência de consumo expressam puramente um desses sentimentos (MULLEN; COLLIER, 2004; WHITELAW; GARG; ARGAMON., 2005), sem levar em consideração as variáveis e emoções que podem estar presentes dentro de uma única frase (WILSON *et al.*, 2005).

Importante observar que as frentes de pesquisa nessa área são divididas em diferentes níveis de granularidade e conforme a detecção de sentimentos nos textos das postagens. Com o levantamento bibliográfico realizado, conclui-se que seis perspectivas são as mais usuais (NIELSEN, 2011; FELDMAN, 2013; CHOUDHURY; CHOWDHURY, 2014; BENEVENUTO; RIBEIRO; ARAÚJO, 2015):

Estado emocional: é aquela cujo foco reside na compreensão dos índices de satisfação ou insatisfação com base no texto publicado pelo usuário.

Análise comparativa de sentimentos: frequentemente, a comparação é o recurso textual utilizado pelo usuário (não há uma expressão direta do sentimento); então, identificam-se termos superlativos e comparativos que deem pistas do sentimento.

Nível de documento: trata da análise de um texto como um todo em que um determinado assunto apresenta nível X de polaridade. Embora, na maior parte dos documentos haja divergências de opiniões e emoções, há casos em que é possível inferir um sentimento único, como, por exemplo, *reviews* de filmes ou de produtos.

Nível de sentença: nesta frente de pesquisa, divide-se um texto em sentenças curtas, de forma que a opinião expressa seja identificada e contextualizada, evidenciando assim o sentimento.

Nível de palavra/dicionário: é a proposta em que se otimizam os léxicos de sentimentos existentes na literatura para fins de elaboração de um dicionário. Nesta estratégia, deve-se observar que existem variações entre as formas com as quais as palavras são avaliadas: binária (positivo/negativa) ou proporcional à força do sentimento (-1 a 1) (NIELSEN, 2011).

Nível de aspecto: é a estratégia em que uma mesma sentença pode conter uma dupla polaridade (positiva e negativa) ao mesmo tempo. Um exemplo seria “esta blusa é linda, porém seu tecido não parece de boa qualidade”. Há dois atributos de valores opostos: beleza e qualidade. Este método é particularmente útil no Twitter, uma vez que este SRS tem um número de caracteres limitados em suas postagens, criando no usuário uma necessidade de expressar suas opiniões e sentimentos de forma concisa.

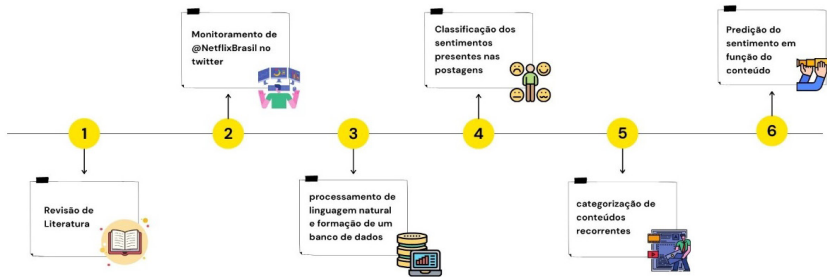
A revisão bibliográfica também aponta que os métodos de identificação de sentimentos em sentenças podem ser realizados valendo-se de dois caminhos: baseados em aprendizado de máquina e métodos léxicos. Os primeiros dependem de uma base de dados rotulada para treinar classificadores (PANG *et al.*, 2002). Já os léxicos utilizam a análise de *corpus*, listas e dicionários de palavras associadas a sentimentos específicos. Benevenuto, Ribeiro e Araújo (2015, p. 5) acrescentam que, “apesar de não dependerem de dados rotulados para treinamento, a eficiência dos métodos léxicos está diretamente relacionada a generalização do vocabulário utilizado, para os diversos contextos existentes”. A seguir, encontram-se as estratégias adotadas especificamente para esta pesquisa.

2 METODOLOGIA

Esta pesquisa tem caráter aplicado, exploratório-descritivo e adota abordagens quantitativa e qualitativa em relação à problemática apresentada (Figura 1).

Até o momento de finalização deste capítulo, os autores concluíram a categorização de conteúdo (item 5), sendo os próximos os passos uma análise mais aprofundada sobre as categorias de conteúdo, a sua relação com os sentimentos identificados e a predição destes em função de novas postagens da Netflix no Twitter.

Figura 1 – Percurso metodológico



Fonte: Elaborada pelos autores (2021).

É preciso destacar que a revisão bibliográfica indicou que a produção acadêmica brasileira ainda é bastante restrita, tendo apenas Silva (2016), Benevenuto, Ribeiro e Araújo (2015), Afonso (2017) e Rodrigues (2018) como referências. Além disso, Choudhury e Chowdhury (2014), Pang *et al.* (2002) e Kontopoulos (2013) são autores estrangeiros que também contribuíram nesta fase. Trata-se de uma área transdisciplinar que, ao mesclar conceitos e abordagens da Ciência de Dados com *Marketing Digital*, ainda demanda significativo desenvolvimento conceitual e sistematização de suas práticas metodológicas. Finda esta fase exploratória, deu-se início à descrição do fenômeno comunicacional de nosso interesse: as interações entre os usuários do Twitter que seguem o perfil @NetflixBrasil, nosso objeto de estudo. Deve-se observar que, entre todas as plataformas de *streaming* atuantes no Brasil e com presença digital no Twitter, a Netflix é aquela que conta com o maior número de seguidores: 14,2 milhões⁸⁶.

Gil (1999) e Selltiz *et al.* (1965) concordam que a pesquisa de cunho descritivo tem como finalidade a exposição de uma situação corrente em detalhe, de forma que se possa abranger as características e os comportamentos dos indivíduos e de grupos com exatidão. Assim, a segunda etapa metodológica foi o monitoramento da produção de conteúdo do perfil @NetflixBrasil no Twitter, permitindo quantificações métricas e uma maior aproximação do objeto de estudo com os pesquisadores.

A terceira etapa foi constituída pelo processamento de texto com uso de algoritmos da linguagem de programação Python, que envol-

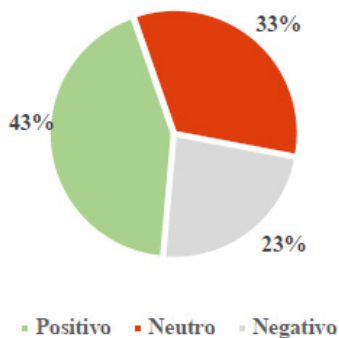
86 Dado registrado em 3/8/2021 (16h02), em <https://twitter.com/NetflixBrasil>.

veu a coleta, limpeza, manipulação, análise exploratória e estatística dos sentimentos presentes nos *tweets*. Um código de coleta e análise de dados exclusivamente pensado para esta pesquisa e objeto de estudo foi elaborado por Nascimento, em 2021. Este recurso permitiu a criação de um banco de dados com as postagens que permitiram a análise de sentimentos. Finalmente, foram mapeadas as palavras mais comuns aos sentimentos positivos, neutros e negativos. A quarta e última etapa conclui a descrição do fenômeno analisado, evidenciando possíveis categorias de classificação do conteúdo produzido e sua relação com os sentimentos despertados nos seguidores da página @NetflixBrasil.

3 APRESENTAÇÃO E EXPLORAÇÃO DE DADOS

Uma vez que o objeto de estudo e a metodologia desta pesquisa foram apresentados, faz-se necessário dar detalhes sobre essa amostra. Foi coletado um total de 128 postagens do perfil @NetflixBrasil, no Twitter, entre os dias 1 e 28 de fevereiro de 2021 – uma média de 4,5 diárias. Esse conjunto de postagens rendeu 1.236.318 curtidas, 156.659 reações entre usuários, dos quais 75.787 são comentários (*replies*) e 80.872 são *retweets*. Nesse universo, destaca-se a postagem do dia 1 de fevereiro em que a plataforma de *streaming* apresenta o catálogo do mês (lançamentos e renovações). Deste universo, 17% das reações (26.692) foram classificadas manualmente em negativas, positivas ou neutras pelos autores (Gráfico 1).

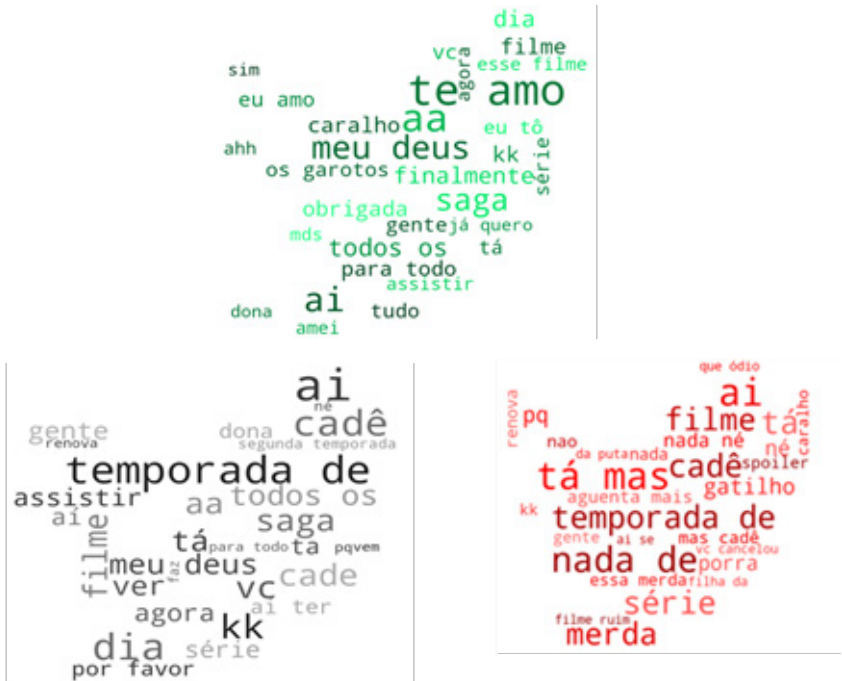
Gráfico 1 – Distribuição de sentimentos da amostra



Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

O passo seguinte foi a identificação dos termos mais comuns em tweets positivos, negativos e neutros. Interessante notar que alguns deles são comuns a mais de uma categoria, como, por exemplo, temporada, série e um conjunto de palavras e gírias típicas da linguagem dos seguidores do @NetflixBrasil. Tal comunalidade torna-se mais perceptível na comparação das três nuvens de palavras que compõem a Figura 2:

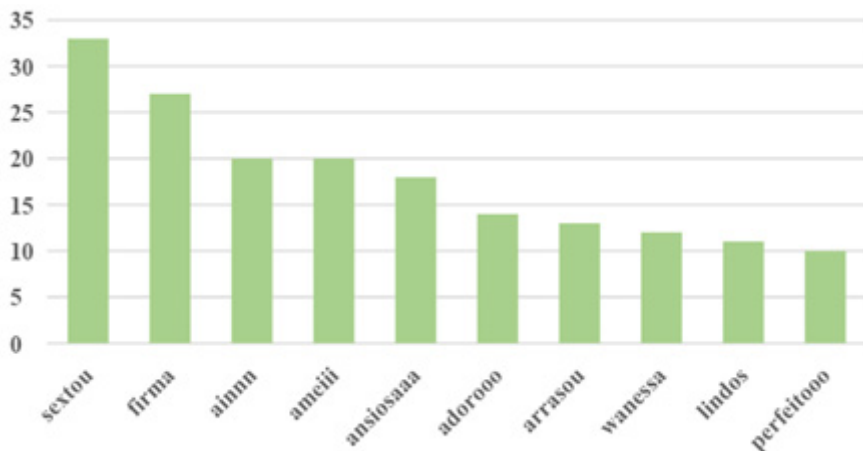
Figura 2 – Nuvens de palavras positivas, neutras e negativas



Fonte: Elaborada pelos autores (2021).

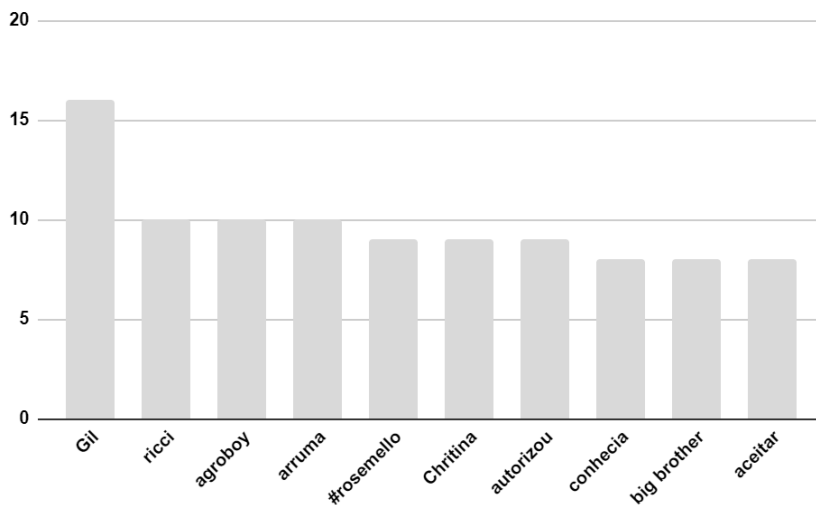
Desta forma, optou-se por selecionar apenas as palavras mais frequentes dentro de cada classificação, começando por aquelas que despertam sentimentos positivos (Gráfico 2), neutros (Gráfico 3) e finalizando com o ranking das palavras negativas (Gráfico 4).

Gráfico 2 – Palavras mais comuns em *tweets* positivos



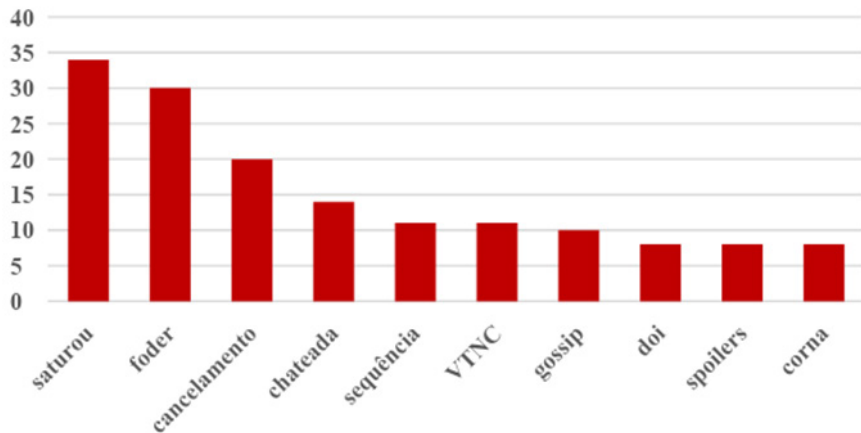
Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

Gráfico 3 – Palavras mais comuns em *tweets* neutros



Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

Gráfico 4 – Palavras mais comuns em *tweets* negativos



Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

A análise de sentimentos e identificação de palavras comuns permitiu a organização do conteúdo produzido pelos usuários em torno de seis categorias: personificação da marca, *fandoms*, comunidade *gamer*, concorrência, xingamentos e descontextualizados.

As publicações e as reações dos seguidores do perfil da Netflix Brasil em sua página no Twitter demonstram que há uma estratégia de personificação da marca, que busca sempre se relacionar de forma humanizada. Durante essa análise, o texto foi codificado para a realização de uma análise discursiva exploratória. O intuito foi identificar os termos e formatos de fala que indicassem uma personificação da marca Netflix e uma antropomorfização feita pelos seguidores ao interagirem com a plataforma. Foram observados comentários redigidos em primeira pessoa feitos diretamente pelo perfil da Netflix Brasil, bem como os comentários que demonstram seu gênero, suas emoções e sua empatia pelos seguidores. Em contrapartida, os seguidores interagem aderindo aos mais diversos vocativos, adotando termos que demonstram emoções ou afeto à Netflix e cobrando respostas e ações típicas de uma relação de amizade de longo tempo. A seguir, apresenta-se uma pequena mostra das postagens e reações que exemplificam essa categoria:

Quadro 1 – Personificação da marca

Data	Reação
1/2	“Demorou mas apareceu né bonita”
1/2	“To muito chateada com voc netflix.... quando é que vc vai renovar fate Saga Winx?”
1/2	“Vc tirou friends do catálogo, agora nada mais q for colocado vai ser bom pra mim. Apenas te odeio”
1/2	“Eu quero meus power rangers de volta dona Netflix”
14/2	“Netflix não acredito que vc vai colocar crespúculoوو Já disse que te amo hoje?”
16/2	“Netflix filme era o que menos se via minha amiga”
19/2	“oi netflix, como tá sendo o seu dia??”

Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

A categoria *fandom* diz respeito à atuação forte que as comunidades de fãs demonstram em suas postagens. “Darkezinhas”, “lucifans” e “crepusculettes” são neologismos interessantes, criados organicamente pelos fãs das séries *Lúcifer* e da saga *Crepúsculo*. Em sua grande maioria, os fãs pedem a divulgação de datas e a confirmação de renovações de temporadas, além dos constantes elogios às narrativas, aos personagens e às interpretações (Quadro 2). No mês de fevereiro, a Netflix Brasil anunciou a oferta da saga completa de *Crepúsculo* em seu catálogo, o que poderia explicar o aumento significativo de reações na postagem do dia 1 daquele mês (hipótese que carece de mais análise das métricas coletadas).

Quadro 2 – *Fandoms*

Data	Reação
16/2	“Oii dona tu dum, já colocou os ícons dos vampirinhos brilhantes? As crepusculettes estão pedindo por isso!”
16/2	“ai dona Netflix obrigada por esse mimo, minha alma de crepuslete está finalmente alimentada”

16/2	“Entrega logo a nova temporada de One Piece que está pronta! Erro feio com os fãs!”
16/2	“voce não tem vergonha de não dar sequer uma notícia para os fãs de jatp? 6 meses!!! estamos aflitos! se foi cancelada fala logo diacho”
17/2	“@NetflixBrasil demonstra seu amor pelos lucifans soltando a data de lucifer”

Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

A terceira categoria relaciona-se com as reações produzidas pela comunidade *gamer*. No dia 19 de fevereiro, a plataforma divulgou que o *anime* DOTA: *Dragon's Blood* entraria no catálogo. Baseado no *videogame* DOTA2, o *anime* movimentou bastante o perfil da Netflix no Twitter, chegando a acumular 2.537 curtidas, 353 *retweet* e 280 comentários em dois dias. Deve-se observar que, na verdade, o sucesso nas métricas justifica-se também pela briga com os jogadores de *League of Legends* (LOL), que se sentiram desprestigiados. Reações como “Tá mas cadê Arcane do lol?” e “Oloco @RiotGamesBrasil vai deixar por isso mesmo?” (Quadro 3) demonstram uma cobrança pelo lançamento de uma produção ligada a LOL e, eventualmente, uma sensação de nostalgia, já que DOTA foi lançado em 2013.

Quadro 3 – Comunidade *gamer*

Data	Reação
17/2	“Parece interessante, finalmente uma séria animada neste universo de DOTA.”
17/2	“Netflix, muito, muito obrigado por essa declaração de amor a todos os fãs de Dota. Eu espero há anos por uma série sobre esse jogo, que é o maior Moba do mundo. Obrigado mais uma vez”
17/2	“Olá @NetflixBrasil vi o trailer que colocou e espero que entenda que o LOL é mais interessante e estou de boa por enquanto.”
17/2	“Tá mas e o anime do @LeagueOfLegends ??????????”
19/2	“h serio q vai sair um anime de dota antes do de lol vtnc”

Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

Outra categoria interessante são as reações que, de alguma forma, mencionam as plataformas concorrentes da Netflix no Brasil. Seja em casos em que o usuário cobra a inclusão de uma série ou um filme no catálogo, seja naqueles em que a narrativa não é a esperada pelo fã (especialmente em produções próprias), a plataforma é ameaçada (Quadro 4).

Quadro 4 – Concorrência

Data	Reação
1/2	"@NetflixBrasil vou cancelar a Disney e a globoplay e vou assinar a Netflix dnv só pq vcs colocaram crepúsculo"
1/2	"Netflix coloca garota conhece o mundo dnv! TA TODO MUNDO PEDINDOOOO não tenho dinheiro pra Disney +"
17/2	"Bom. Graças a Deus. HBO MAX tá chegando. E lá teremos animes. Como ONE PIECE. E que ele tenha total respeito lá. Algo que eu estou vendo que aqui na Netflix não terá. Somente série romântica eles valorizam mais..."
19/2	"Assinatura minha acaba esse mês, se não colocar os EPs do one piece esse mês no catálogo, Amazon me espera, ah tempos já se mostram mais empenhados em ter um catálogo melhor que o de vocês, ah fds uma assinatura a mais ou a menos não faz falta neh."
19/2	"se o final n for como eu espero, juro q assino o amazon prime"

Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

O uso de palavras obscenas ou grosseiras é, sem dúvida, um elemento que merece estudos futuros. Entre as dez palavras mais comuns em *tweets* com sentimento negativo, três enquadram-se nesta categoria. Abreviados ou não, os termos exemplificam um novo gênero discursivo caracterizado por um certo grau de anarquia linguística (a despeito das recentes tentativas de censura e controle do Twitter). Importante observar que os xingamentos confirmam a personificação da marca, enquanto alguns palavrões demonstram também grande satisfação, como em “essa merda é muito boa”, “ptqp enfim DOTA” ou “agora fudeu vou maratonar!” (Quadro 5).

Quadro 5 – Xingamentos

Data	Reação
16/2	“Foda-se vou assistir”
17/2	“ Kd one piece kralho”
17/2	“Tanta coisa com história foda pra adaptar, E OS CARA ME ADAPTAM DOTA VAI TOMAR NO CU”
18/2	“vtnc netflix para de fazer merda pelo amor de Deus cara”
18/2	“Netflix filha da puta não me iluda mais”

Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

Por fim, a sexta categoria é composta por reações cujo texto reflete os mais variados assuntos. De pedidos de emprego, passando por referências ao trabalho de gestão de rede social da própria Netflix, chegando ao bots produtores de conteúdo sobre o Big Brother Brasil, neste grupo se enquadram postagens que não se relacionam nem com séries nem com filmes (Quadro 6).

Quadro 6 – Descontextualizados

Data	Reação
1/2	“Gilberto Carla Diaz Caio Arcebiano Fiuk Lumena Globo Big Brother Projota Victor Hugo juliette Lucas thais Rodolfo Camilla sarah agroboy Viih Tube Karol Pocah Tiago Boninho Big fone”
1/2	“o social media mal pago por trás dessa conta com ctz precisa de férias”
1/2	“@NetflixBrasil me arruma um trampo ai”
19/2	“Weverse #hoseokday BBB Lumena Anitta fiuk Carla Diaz Projota Probosta Boninho Kurama Big Brother follow trick thread Naruto Karol Conka #BBB211 Viih Tube paredão líder Lucas Sarah #Paredão #VoteBTS”
20/2	“@NetflixBrasil E eu preciso de trabalho vcs tem vaga ai?”

Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

É preciso ainda tratar sobre alguns aspectos importantes que resultam da classificação de sentimentos e da análise exploratória em torno do conteúdo. O primeiro deles é o uso da análise de sentimentos como metodologia de pesquisa aplicada aos estudos de recepção na área de ficção seriada. Por se tratar de uma área de conhecimento “plataformizada” e significativamente dependente da economia afetiva (JENKINS, 2019), torna-se fulcral desenvolver métodos de coleta e análise que unam estes dois elementos.

Um segundo aspecto é o fato de que a classificação de sentimentos feita de forma manual resultou em um *dataset* que, posteriormente, foi utilizado como base para o treinamento de um modelo de *machine learning* (rede neural) para classificação automática de textos. Os autores pretendem que, em artigo futuro, uma comparação entre a classificação manual e a automatizada seja apresentada.

A terceira observação a ser feita versa sobre a relação entre a classificação de sentimentos e as categorias de conteúdo aqui apresentadas. Ao contrário do que o senso comum imaginaria, categorias como xingamentos e descontextualizados não podem ser associadas diretamente a sentimentos negativos, uma vez que os calões se mostram ambíguos e postagens com pedidos de emprego, por exemplo, geram curtidas, comentários e *retweets* em função da moderação irônica, bem-humorada e informal da Netflix Brasil. A mesma lógica é válida para os sentimentos positivos, que poderiam ser relacionados às categorias de personificação e *fandoms*. O entendimento da marca como uma mulher, sarcástica e ágil pode ser prejudicial, como, por exemplo, quando os usuários cobram respostas em curto prazo de tempo e “politicamente corretas”; ou, ainda, quando exigem detalhes das atividades cotidianas da empresa Netflix.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando a indagação sobre a aplicabilidade da análise de sentimentos nos estudos de recepção de ficção seriada, podemos afirmar que se trata de um método de pesquisa complexo, porém com alto nível de acurácia, nos moldes de Benevenuto, Ribeiro e Araújo (2015, p. 21): “A acurácia indica o percentual de sentenças corretamente classificadas, isto é, a soma acertos de todas as classes dividido pelo número total sentenças classificadas”. Os mais de 26 mil *tweets* classificados constituíram uma amostra substancial, gerando um conjunto de dados para teste e aprendizado de máquina que se pretende realizar em breve.

A classificação manual de postagens em positivas, neutras e negativas exige critérios específicos e um discernimento conceitual das diferenças entre sentimentos e emoções. Seguindo ainda o pensamento de Benevenuto, Ribeiro e Araújo (2015, p. 6), temos que:

Esta é uma das grandes dificuldades do aprendizado de máquina especialmente no que diz respeito à análise de sentimentos por dois motivos principais: a alta subjetividade envolvida na tarefa e a demanda de tempo necessária para que especialistas definam a polaridade de muitas sentenças. Muitas sentenças são altamente ligadas a algum situação ou evento específico e a definição da polaridade pode ser extremamente difícil por quem não esteja inserido no contexto em questão.

Superados tais obstáculos, foi possível verificamos que há uma preponderância de sentimentos positivos ao longo do mês de fevereiro; há destaque para a postagem do dia 2 em que a Netflix anuncia um *reality show* baseado no dia a dia de Zezé Di Camargo e sua filha, Wanessa⁸⁷; e uma do dia 11, em que a plataforma pergunta “qual é aquela série que faz você esquecer até como se escreve o próprio nome?”⁸⁸. Além disso, foi elaborado um *ranking* com os termos mais utilizados nos três tipos de postagens, e os resultados apontam que o uso de palavras é comum em postagens consideradas positivas ou negativas.

Ressaltamos também que a análise de conteúdo de foco referencial adotada nesta pesquisa se refere a um conjunto de técnicas de estudo das relações entre os conteúdos e conceitos, destacando as coocorrências e a estrutura da rede (BARDIN, 2011). Este direcionamento foi particularmente adequado para a extração das relações entre as mais de 150 mil reações coletadas (LINDGREN; LUNDSTROM, 2011) do Twitter, permitindo a organização do conteúdo em seis categorias: personificação da marca, *fandoms*, comunidade *gamer*, concorrência, xingamentos e descontextualizados.

Por fim, observa-se que esta pesquisa não esgota o assunto e que um aprofundamento em torno dos critérios para classificação manual dos sentimentos, das técnicas de análise de conteúdo para fins de categorização e da acurácia inerente à predição dos sentimentos por parte de uma *machine learning* é essencial.

87 Disponível em: <https://t.co/EudVF6oBUK>. Acesso em: 4 ago. 2021.

88 Disponível em: <https://t.co/KThfymHN5g>. Acesso em: 4 ago. 2021.

REFERÊNCIAS

AFONSO, A. A referenciação em textos do YouTube: um estudo com vistas à análise de sentimentos. **LIINC em Revista**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 357-370, 2017.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BENEVENUTO, F.; RIBEIRO, F.; ARAÚJO, M. Métodos para análise de sentimentos em mídias sociais. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE SISTEMAS MULTIMÍDIA E WEB. MINICURSOS, 21., 2015. **Anais [...]**. Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Computação, 2015. p. 31-59.

CENTRO DE VALORIZAÇÃO DA VIDA (CVV). Disponível em: www.cvv.org.br. Acesso em: 18 jul. 2022.

CHOWDHURY, S.; CHOWDHURY, W. Performing sentiment analysis in Bangla microblog posts. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON INFORMATICS, ELECTRONICS & VISION (ICIEV), 2014. **Proceedings [...]**. [s.l.], IEEE, 2014. p. 1-6.

FELDMAN, R. Techniques and applications for sentiment analysis. **Communications of the ACM**, v. 56, n. 4, p. 82-89, 2013.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GREFENSTETTE, G. *et al.* Coupling niche browsers and affect analysis for an opinion mining application. In: RECHERCHE D'INFORMATION ASSISTÉE PAR ORDINATEUR (RIO), 7., 2004. **Proceedings [...]**. Avignon: University of Avignon, 2004. p. 189-194.

JENKINS, H. **Participatory culture: interviews**. Medford: John Wiley & Sons, 2019.

KONTOPOULOS, E. *et al.* Ontology-based sentiment analysis of twitter posts. **Expert Systems with Applications**, v. 40, n. 10, p. 4065-4074, 2013.

LINDGREN, S.; LUNDSTRÖM, R. Pirate culture and hacktivist mobilization: The cultural and social protocols of# WikiLeaks on Twitter. **New Media & Society**, v. 13, n. 6, p. 999-1018, 2011.

MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EDU/EDUSP, 1974.

MISHNE, G. *et al.* Experiments with mood classification in blog posts. In: ACM SIGIR: WORKSHOP ON STYLISTIC ANALYSIS OF TEXT FOR INFORMATION ACCESS, 2005. **Proceedings** [...]. [s.l.], 2005. p. 321-327.

MOSTAFA, M. M. More than words: Social networks' text mining for consumer brand sentiments. **Expert Systems with Applications**, v. 40, n. 10, p. 4241-4251, 2013.

MULLEN, T.; COLLIER, N. Sentiment analysis using support vector machines with diverse information sources. In: CONFERENCE ON EMPIRICAL METHODS IN NATURAL LANGUAGE PROCESSING, 2004. **Proceedings** [...]. Barcelona: Association for Computational Linguistics, 2004. p. 412-418.

NIELSEN, F. Å. A new anew: Evaluation of a word list for sentiment analysis in microblogs. 2011. In: ESWC2011: WORKSHOP ON "MAKING SENSE OF MICROPOSTS": BIG THINGS COME IN SMALL PACKAGES, 2011. **Proceedings** [...]. p. 93-98.

PANG, B. *et al.* Thumbs up? sentiment classification using machine learning techniques. In: CONFERENCE ON EMPIRICAL METHODS IN NATURAL LANGUAGE PROCESSING (EMNLP), 2002. **Proceedings** [...]. Association for Computational Linguistics, 2002. p. 79-86.

RODRIGUES, J. **Uma abordagem sistêmico-funcional da Análise de Sentimentos em português brasileiro orientada para aplicações multilíngues**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

SELLTIZ, C. *et al.* **Métodos de pesquisa nas relações sociais**. São Paulo: Heder, 1965.

SILVA, N. **Análise de sentimentos em textos curtos provenientes de redes sociais**. Tese (Doutorado em Ciências de Computação e Matemática Computacional) – Instituto de Ciências Matemáticas e Computação, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2016.

SUBASIC, P.; HUETTNER, A. Affect analysis of text using fuzzy semantic typing. **IEEE Transactions on Fuzzy Systems**, v. 9, n. 4, p. 483-496, 2001.

TURNEY, P. D. Thumbs up or thumbs down? Semantic orientation applied to unsupervised classification of reviews. **arXiv preprint cs/0212032**, 2002.

WHITELAW, C.; GARG, N.; ARGAMON, S. Using appraisal groups for sentiment analysis. In: ACM INTERNATIONAL CONFERENCE ON INFORMATION AND KNOWLEDGE MANAGEMENT, 4., 2005. **Proceedings** [...]. [s.l.], 2005. p. 625-631.

WILSON, T. *et al.* Opinion Finder: A system for subjectivity analysis. In: HLT/EMNLP 2005 INTERACTIVE DEMONSTRATIONS, 2005. **Proceedings** [...]. [s.l.]: Association for Computational Linguistics, 2005. p. 34-35.

ANÁLISE CRÍTICA E TÉCNICA SOBRE AS SÉRIES AUDIOVISUAIS NA CONTEMPORANEIDADE: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA

Luiz Guilherme de Brito Arduino

1 INTRODUÇÃO

Segundo uma pesquisa realizada pela plataforma de *streaming* Netflix, em janeiro de 2020, com mil jovens brasileiros entre 16 e 25 anos, foi revelado que 79% desse público se vê representado nas séries (MALAR, 2020). Além dessa informação, 49% dos jovens disseram que situações que acontecem em uma série também ocorrem com frequência em suas vidas, e 57% já se perguntaram “o que o meu personagem favorito faria nesta situação?” (MALAR, 2020, n.p.). Assim, tais dados apontam que, na atualidade, há grande influência das séries nos jovens.

Em complemento a essa influência, dois dos fatores principais que colaboram para o sucesso de audiência de uma série são a ampliação e a possibilidade de sua veiculação e circulação, uma vez que, hoje, elas podem ser assistidas em aparelhos como *notebook*, *smartphone* e *tablets*, por meio das plataformas de *streaming*, com abrangência mundial. Outros dados, como os da pesquisa TIC Kids Online Brasil 2018, aplicada para 2.964 crianças e adolescentes, constataam que oito a cada dez dos entrevistados usam a internet para assistir série, e 83% dos entrevistados a utilizam para atividades multimídias (CGI.BR, 2019). Conforme aponta os resultados, os jovens fazem uso constante das tecnologias digitais.

Esses indivíduos estão conectados com as redes sociais, além de consumirem menos conteúdos televisivos e mais conteúdos por *streaming*, de forma transmidiática⁸⁹. Considerando os dados das

⁸⁹ Segundo Jenkins (2009), uma história que se desenvolve por meio de múltiplas plataformas de mídia que interagem entre si, possibilitando a contribuição de cada novo

pesquisas mencionadas, percebe-se a relevância dos estudos de ficção seriada na contemporaneidade. Desse modo, o presente trabalho pretende responder ao seguinte questionamento: como proporcionar uma análise de séries de forma técnica e crítica? A fim de dar resposta à questão, este estudo objetiva propor uma metodologia para análise geral de séries.

Como procedimento metodológico, optou-se pela pesquisa bibliográfica, de caráter interpretativista, com abordagem qualitativa. O estudo propõe uma estrutura metodológica para analisar séries, a partir de uma dissertação de mestrado e de outros estudos científicos. Trata-se de uma pesquisa interdisciplinar, abrangendo as áreas da Comunicação e da Linguística Aplicada. Para tanto, fundamenta-se teoricamente em Arduino (, 2020, 2021a, 2021b), Duarte, Coelho e Sol (2020), Jenkins (2009), Seabra (2016) e Silva (2014).

A divisão deste artigo contempla duas seções: na primeira, buscar-se-á definir as séries, descrevendo características, técnicas de roteiro, narrativa, consumo e relações culturais; na segunda, será apresentada uma estrutura metodológica para analisar séries, de forma técnica e crítica.

2 AS SÉRIES⁹⁰

De acordo com Seabra (2016, p. 19), entre as mais diversas definições sobre as séries, ela pode ser considerada como um programa de TV diferenciado, no qual as histórias são desmembradas em episódios que compõem uma ou mais temporadas.

A primeira coisa é esclarecer o que é uma série de televisão. É fácil e tentador pensar que a definição é óbvia, mas, afinal, a série da qual queremos falar é um programa de TV que se diferencia da minissérie e da telenovela, não é um especial, não é um *soap opera*, não é um *reality show*, *game show* ou *talk show* e não tem caráter jornalístico.

texto de maneira distinta e valiosa para a composição da narrativa em sua totalidade, é uma narrativa transmidiática. O consumo pode ser exemplificado a partir de uma série audiovisual, que se complementa com conteúdo de fãs nas redes sociais, livros, documentários, roupas, jogos, entre outros.

90 Segundo Duarte, Coelho e Sol (2020), diversas séries já ultrapassaram as fronteiras que definem a televisão contemporânea, como é o caso das plataformas *online* e de *streaming*. Nesse sentido, as séries circulam nas mais diversas mídias, “estendendo-se às redes sociais e a comunidades de fãs cada vez mais comuns, com atores e outros intervenientes a interagirem diretamente com o público” (DUARTE; COELHO; SOL, 2020, p. 2). Dessa forma, entende-se que o termo “série de TV” pode permitir uma concepção sobre a série que a vincula a um meio de comunicação, no caso, a TV. Opta-se, portanto, apenas pelo uso do termo “série”.

Para o autor, de modo similar ao cinema – que passou por um processo de desenvolvimento no que diz respeito à produção, às características, aos formatos, aos conteúdos, à linguagem e aos conceitos propagados –, as séries também apresentaram grandes mudanças na forma como são produzidas, permitindo uma evolução e uma reintegração em sua importância. Logo, elas passaram por um grande desenvolvimento, adaptando-se às mais diversas situações e aos mais diversos públicos, até chegarem ao contexto atual, em que existe uma variedade de produções nas plataformas de *streaming* ao redor do mundo.

Em relação à sua origem e, principalmente, ao modelo de consumo de séries por episódios, esse processo faz lembrar a construção do romance na História da Literatura, que, segundo Lajolo e Zilberman (2019), era constituído por publicações em folhetins. Esses folhetins eram capítulos que os escritores publicavam semanalmente na imprensa, em especial, nomes célebres do Romantismo no Brasil em meados do século XIX.

Já a primeira exibição cinematográfica com estrutura de seriado ocorreu na obra audiovisual *Fantômas*, dirigida por Louis Feuillade, cuja estreia ocorreu em abril de 1913; a produção foi dividida em cinco episódios. Como resultado dessa primeira aparição, houve uma migração do cinema para a televisão, e, a partir desse momento, as séries ficaram conhecidas como séries de TV. Em 1946, ocorreu a estreia da primeira série de TV, nomeada *Pinwright's Progress*, uma comédia britânica que foi ao ar pelo canal de televisão BBC.

A partir dos anos 2000, segundo Seabra (2016, p. 15), ocorreu a Renascença da TV, o que possibilitou uma evolução e o ganho da importância na produção desse gênero, sendo considerada a Era de Ouro das séries:

É realmente um privilégio poder acompanhar a programação de séries em anos mais recentes. Mudanças reais e objetivas no modo de se pensar a produção televisiva, ocorridas em torno da virada do século, permitiram um enorme salto evolutivo e uma conseqüente reintegração da importância da série de televisão, um fenômeno às vezes apelidado pela imprensa especializada como a Renascença da TV (*TV Renaissance*), uma nova era de ouro em comparação a outros momentos que ganharam qualificação parecida.

Com o avanço da tecnologia e das mudanças sociais, a distribuição e o consumo de conteúdos mudaram a maneira de assistir a séries.

Assim, massificadas por meio da televisão, passaram a ser absorvidas de forma seletiva, uma vez que as pessoas realizam os *downloads* dos conteúdos desejados e o acessam quando querem. Posteriormente, com o *streaming*, as séries acabaram se tornando mais acessíveis, permitindo ao público consumi-las quando, onde e como quiserem, em diversas plataformas e aparelhos, tais como *smart TV*, *tablet*, *smartphone* ou *notebook*. Isso pode ser observado na imagem a seguir:

Figura 1 – Mudanças na forma de consumo de séries



Fonte: Arduino (2018, p. 59).

A utilização do *streaming*, no entanto, possibilita ao usuário o controle e a acessibilidade em relação ao conteúdo desejado. Assim, Jenkins (2008) ressalta três grandes conceitos que refletem esse novo cenário midiático: a cultura da convergência, a cultura participativa e a inteligência coletiva.

Com a cultura da convergência, os conteúdos midiáticos migram, com frequência, para interfaces e plataformas de maneira sincronizada. Para Jenkins (2009), a Narrativa Transmídia surge nesse cenário, uma vez que há uma crescente demanda dos usuários em relação ao consumo de conteúdo em diferentes mídias. A convergência midiática reflete “uma transformação cultural à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos midiáticos dispersos” (JENKINS, 2009, p. 28).

Em relação à cultura participativa, Jenkins (2009, p. 28) disserta que tal expressão confronta as noções antigas quanto à passividade dos receptores perante os meios de comunicação, haja vista que eles interagem fortemente, participando do cenário atual e modificando-o constantemente:

Em vez de falar sobre produtores e consumidores de mídia como ocupantes de papéis separados, podemos, agora, considerá-los como participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras, que nenhum de nós entende por completo.

Por último, se apresenta a inteligência coletiva, que pode ser considerada uma fonte diferenciada de poder midiático, ou seja, uma base de conhecimento pertencente a um grupo, permitindo que determinados conteúdos possam convergir, oportunizando a troca e a complementação de informações, tornando o mundo mais conectado e usando esse poder coletivo para a unificação de habilidades e de conhecimento. “A inteligência coletiva pode ser vista como uma fonte alternativa de poder midiático. Estamos aprendendo a usar esse poder em nossas interações diárias dentro da cultura da convergência” (JENKINS, 2009, p. 28).

A partir dos conceitos apresentados, de grande relevância para a discussão das séries na contemporaneidade, vale lembrar que as produções ficcionais vêm se adaptando ao novo cenário midiático, uma vez que, com o *streaming*, as séries, os filmes e as músicas fazem parte de um fluxo de conteúdos por meio de múltiplas plataformas. A TV dividiu o espaço com a internet, e, dessa forma, os serviços de *streaming* têm se destacado nesse novo cenário mercadológico. Podemos citar a Netflix, que acabou ganhando espaço e participando desse novo modelo, que, com o tempo, foi aderido pela sociedade. Além de disponibilizar séries e filmes para consumo como entretenimento, a empresa passou a produzir os próprios filmes e séries, aumentando sua participação no mercado e competindo com diversos canais de TV norte-americanos, que, até alguns anos atrás, detinham a exclusividade na produção de séries audiovisuais.

O motivo principal do êxito desse novo modelo adotado pela Netflix se refere ao padrão de consumo dos telespectadores, que não querem se ajustar aos horários definidos pelos canais convencionais, ou seja, querem consumir o conteúdo onde, quando e como quiserem. Nesse sentido, a empresa conseguiu entender a conjuntura e se adaptar, participando fortemente de uma revolução digital na indústria do entretenimento.

Além da Netflix, outras plataformas de *streaming* ganharam relevância e audiência, como Amazon Prime Video, HBO Go, Disney+, Globoplay, Looke, Apple TV+ e Telecine Play. Segundo uma pesquisa realizada pela Kantar, empresa de mídia e medição de audiência, no final de 2020, seis em cada dez brasileiros com acesso à internet têm

algum tipo de assinatura de *streaming*. O isolamento social de 2020 e 2021 acelerou o número de pagantes nas plataformas, o que incentivou a chegada de novos concorrentes ao Brasil.

Essas informações apresentadas estão em consonância com Silva (2014), para quem o cenário atual se configura na ampliação das formas de produção e no consumo de produções audiovisuais, já que elas vêm se tornando o resultado das dinâmicas dos telespectadores, ou seja, com a convergência e novas formas de consumo, elas acabaram se destacando dentro e fora dos modelos tradicionais de televisão.

2.1 CARACTERÍSTICAS DAS SÉRIES

As séries apresentam características que as diferenciam de telenovelas, filmes e documentários. Seabra (2016) aponta quatro características importantes a serem mencionadas: a primeira é que a série deve ser roteirizada, de modo a contar uma história de um grupo pequeno de personagens, não havendo uma previsão para encerramento, ao contrário das novelas e minisséries. A segunda característica é o fato de ela não ser exibida de modo único e exclusivo, como um filme. Na série, a história é dividida em episódios que possibilitam, dependendo do roteirista e diretor, uma continuidade, contando um enredo único ou apresentando elementos que encerrem cada episódio com uma pequena história. Além disso, os episódios em canais pagos acabam se repetindo, tirando a possibilidade de serem exclusivos e únicos.

O terceiro ponto está relacionado com o período de exibição, que quase sempre é semanal. Na TV, essa característica pode ser observada com mais facilidade, uma vez que, a cada semana, é transmitido um novo episódio. Entretanto, com o oferecimento das séries por meio das plataformas de *streaming*, tal característica não se torna única. Um exemplo disso é a Netflix, que, a partir de um lançamento, disponibiliza a temporada completa para consumo imediato na plataforma.

A quarta e última característica diz respeito aos valores estéticos e econômicos de uma produção. São considerados o custo por episódio gravado, o tempo de cada episódio – de 40 minutos a 80 minutos –, além de toda a parte relacionada ao cenário, ao figurino, às locações, à maquiagem, à mão de obra, à pesquisa, ao nível de exigência de atores, à contratação, ao roteiro, ao planejamento de comunicação, à direção, à fotografia, à edição e à iluminação.

2.2 TÉCNICAS E ROTEIRO DAS SÉRIES

Um dos aspectos mais importantes na construção de uma série de TV é o roteiro, que necessita de um conjunto de técnicas e de conhecimentos específicos para ser elaborado. Segundo Seabra (2016), a primeira e grande técnica para construir o roteiro de uma série de TV é a *franchise*, que significa premissa ou molde. Ela tem a finalidade de direcionar o esforço criativo planejado, de modo que a série como um todo possa ter um sentido a ser seguido, determinando seu rumo e tornando-a única e diferente das demais.

A premissa é o que faz da série o que ela é. Ela dá a direção ao esforço criativo e faz um programa ser único e diferente, aquele em particular, e não uma outra coisa qualquer que seria para nós irreconhecível sob aquele nome (SEABRA, 2016, p. 30).

Dessa forma, ela pode ser encontrada, geralmente, nas aberturas das séries, podendo estar no título, na música-tema e, principalmente, na narração da abertura. Uma vez estabelecida a premissa de determinada série, não se pode alterar, devido ao que foi proposto no início da produção, pois há grandes riscos de perda de público e de audiência. Nesse sentido, pode ser observado que a premissa é fundamental para o trabalho do roteirista, em virtude de sua função ser a de delimitar e direcionar o sentido do seriado proposto.

A segunda técnica para a construção de um roteiro de uma série é estabelecer uma assinatura única para a produção audiovisual, sendo nomeada como *signature scene*, responsável por apresentar um papel importante, que está relacionado ao visual.

Ora, se o molde não muda e não mudam os personagens, nada mais natural que também vejamos, ao longo da série, uma mesma cena recriada com frequência. Não é um acaso nem uma coincidência, claro. Em inglês, isso é chamado de *signature scene*, ou cena que serve como assinatura única da série. [...] Sempre há uma cena-chave que se repete e ajuda a dar uma feição muito particular a um programa (SEABRA, 2016, p. 35-36).

Assim, uma cena-chave é aquela que, ao se repetir, traz um aspecto particular e uma exclusividade intrínseca à série, além de manter a identificação, permitindo uma fixação melhor na mente do telespectador.

Por último, a terceira técnica para a elaboração de uma série é a determinação de seu foco.

[...] consiste no seguinte: de um lado, existem aquelas que jogam seu foco nos personagens, em quem eles são, quão complicados, como se manifestam e aprendem com a vida; de outro, estarão os seriados que têm mais preocupação em dar seguimento a história, seja serializada, seja episódica, deixando o desenvolvimento dos personagens em segundo plano. Não é uma divisão taxativa; o foco em um dos lados ainda permite que o outro aflore em ocasiões, só que de forma bem mais lenta se comparada com a intenção principal (SEABRA, 2016, p. 42-43).

Assim, o roteirista pode definir se o ponto central da série está em sua história (preocupando-se com o desenrolar da série e centralizando a atenção no desencadear da vida e dos momentos dos personagens, com o intuito de chegar ao final da história), nos personagens (com maior foco na evolução e nos aprendizados dos personagens) ou em ambos. Portanto, a diversidade de técnicas aplicáveis a um roteiro de uma série de TV permite que a mensagem seja transmitida de diferentes maneiras.

2.3 NARRATIVAS NAS SÉRIES

Segundo Gancho (2002), a narrativa é estruturada por seis elementos que são fundamentais para a sua existência: o enredo; os personagens; o tempo; o espaço; o ambiente; e o narrador. A história só acontece se existir um fato vivido por alguém, em determinado tempo e em determinado lugar.

Assim, para o autor, o enredo pode ser considerado o conjunto de fatos ou ações vivenciadas pelos personagens, sendo nomeado como ação, trama ou história. Já os personagens são seres fictícios responsáveis pelo desempenho do enredo, ou seja, fazem acontecer a história. Outro elemento a ser considerado é o tempo, o qual pode ser construído pelos seguintes níveis: a época que se passa a história; a sua duração; o tempo cronológico, constituído pelo enredo linear (que segue a ordem cronológica dos fatos que ocorreram); e, por último, o tempo psicológico, que consiste em uma lembrança ou memória de um momento já ocorrido, podendo ser nomeado como *flashback*.

O lugar onde se passa a história é considerado como espaço, cuja função é situar as ações dos personagens na trama. O último elemento é o narrador, que pode estar em terceira pessoa (o narrador

está fora dos fatos narrados, não se envolve na história e é chamado observador); ser onisciente (quando conhece toda a história e está presente em todos os lugares e momentos); ou ser de primeira pessoa, também conhecido como narrador-personagem (ele participa diretamente da história, mas não a conhece integralmente; além disso, não está presente em todos os lugares da trama). Esses elementos que compõem a narrativa podem ser observados nas mais diversas narrativas, tais como novela, histórias em quadrinhos, livros, filmes, séries e cinema.

Partindo desse princípio, a narrativa, ou seja, a história de uma série, pode ser caracterizada de três formas diferentes de acordo com Seabra (2016): a primeira delas é a série episódica, na qual uma história se inicia e se finda em um mesmo episódio. Aqui, os episódios não têm uma relação de continuidade uns com os outros, proporcionando ao espectador acompanhar a série fora de uma ordem pré-determinada.

A série episódica permite que cada história se feche ao fim do episódio e não se relacione à trama da semana seguinte, a não ser por conter os mesmos personagens centrais e uma mesma mitologia geral que paire sobre o conjunto (da qual faz parte a própria *signature scene*) (SEABRA, 2016, p. 36).

A segunda é a série serializada, ou seja, aquela cujos episódios dependem uns dos outros, o que confere um aspecto de continuidade, de modo que podem ser considerados capítulos de uma história mais abrangente.

A série com trama serializada representa um passo adiante com relação à historicamente prevalente estrutura episódica, pelo menos no que se diz respeito ao formato considerado mais típico. Ela conta uma história que tende a ser contínua, ou seja, os episódios dependem uns dos outros e poderiam ser considerados como capítulos de uma história maior (SEABRA, 2016, p. 37).

E a terceira é a série mista, que inclui características de ambas as categorias mencionadas anteriormente. Os episódios funcionam separadamente e ao mesmo tempo, de maneira integrada, contribuindo para um olhar amplo sobre a série; é o caso da série *Modern Love*, da Amazon. Tal narrativa é uma forma de atrair os espectadores dos dois formatos.

2.4 CONSUMO DE SÉRIES NA ATUALIDADE

A partir das características apresentadas, nota-se que as séries são consumidas de novas formas, pois não são obtidas apenas por meio da televisão, mas também pela internet. A Netflix pode ser considerada um exemplo desse novo modelo, uma vez que a plataforma digital oferece filmes e séries, possibilitando que o público assista quando, onde e como quiser, sem um horário fixo, permitindo ao espectador que sinta um bem-estar maior assistindo a determinado conteúdo. Além disso, a série de TV na internet acaba utilizando estratégias audiovisuais que permitem uma interação maior com o público.

O cenário atual, nesse caso, é de ampliação das formas de produção e consumo audiovisual, e, embora a TV ainda esteja consolidada no modelo tecnológico de transmissão de sinal, o que implica uma experiência predominantemente nacional e em fluxo, o que chamamos aqui de cultura das séries é resultado dessas novas dinâmicas espectatoriais em torno das séries de televisão, destacadamente, as de matriz norte-americana (SILVA, 2014, p. 243).

Nesse contexto, Silva (2014) ressalta que, para entender esse fenômeno cultural, propõem-se três condições centrais a fim de promover o cenário em que as séries se encontram, destacando-se nos mais diversos modelos de consumo de conteúdo. A primeira condição são as formas narrativas, ou seja, o desenvolvimento de novos modelos narrativos, linguagens e composição, sem deixar abrir mão de modelos de narrativas clássicas. Já a segunda condição diz respeito ao contexto que permitiu novas formas de consumir esse conteúdo. A terceira condição refere-se ao aumento da participação do público por meio da cultura participativa das comunidades de fãs e do engajamento destes, abordada por Jenkins (2008).

2.5 RELAÇÕES CULTURAIS DA SÉRIE

Com as definições, as características e a relação do gênero série com a atualidade, vale ressaltar que, para Seabra (2016, p. 303), há uma evidência sobre vínculo da série com a cultura inserida. Para o autor, a série pode ser considerada um “alicerce cultural de primeira grandeza dentro do modo de se pensar norte-americano”. Considera-se que as séries ainda proporcionam aos espectadores a possibilidade de formarem novas visões de mundo cada vez que se deparam com as narrativas dos personagens.

Seabra (2016) discorre, ainda, que séries são efêmeras por serem retratos da cultura de sua época, adequando-se à moda, à linguagem – com novos termos e gírias –, às referências, à trilha sonora, ao roteiro e às temáticas que estão presentes no contexto de sua produção e podem assumir a função de mudança da cultura contemporânea.

Praticamente tudo envelhece mal em um seriado: as roupas e cabelos, as gírias, as referências, a articulação do roteiro, os temas, a trilha sonora e mesmo a própria fotografia e os enquadramentos. Talvez por essa exata razão, que poderia ser vista como negativa, as séries (de maneira geral, mas muito mais em alguns casos e bem menos em outros) devam ser vistas como decisivamente influenciadas por seu tempo e, ao mesmo tempo, alteradoras de cultura vigente (SEABRA, 2016, p. 304).

Assim, segundo Seabra (2016), podem ser citados alguns exemplos de séries que foram utilizadas para impactar culturalmente a sociedade. O primeiro caso evidenciado pelo autor trata-se da inserção de um beijo inter-racial na série norte-americana *Star Trek*; isso confrontava o contexto social da época (1968), já que a sociedade americana era extremamente racista.

Figura 2 – Cena de beijo inter-racial na série *Star Trek*



Fonte: Observatório do Cinema (2016, n.p.).

Outro exemplo que podemos citar é referente à série *L.A. Law* (1991), que apresentou o primeiro beijo *gay* na televisão norte-americana, iniciando o rompimento de preconceitos e abrindo portas para que outras séries, como *Queer As Folk*, *Looking* e *Will & Grace*, fossem introduzidas na sociedade.

Figura 3 – Cena de primeiro beijo *gay* na série *L.A. Law*



Fonte: Observatório do Cinema (2018, n.p.).

Nesse sentido, o papel das séries deve ser observado não apenas do ponto de vista do entretenimento, mas também da reflexão, discussão e marcação do contexto social da época em que foram produzidas. Outro ponto importante referente às séries é que elas podem ser utilizadas para embasar disciplinas universitárias, conforme salienta Seabra (2016). A seguir, podem ser observadas algumas séries e as respectivas áreas profissionais abordadas:

Quadro 1 – Relação de séries e respectivas áreas profissionais que abordam

Séries	Áreas profissionais
Dr. House	Medicina
Grey's Anatomy	Medicina
Mad Men	Publicidade e Propaganda
The Crazy Ones	Publicidade e Propaganda
The Morning Show	Jornalismo
Suits	Advocacia
How to Get Away with Murder	Advocacia
The Good Wife	Advocacia
The Crown	História
Downton Abbey	História
The Tudors	História
Extreme Enginering	Engenharia
CSI	Investigação criminal
NCIS	Investigação criminal

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

As narrativas presentes nas séries podem proporcionar, aos consumidores, uma reflexão a partir de situações e vivências dos personagens ficcionais. Nessa premissa, segundo um levantamento realizado pela Netflix e pelo GLAAD⁹¹, constatou-se que a presença de personagens LGBTQIA+ nas séries presentes em plataformas de *streaming* está ajudando pessoas heterossexuais a vencerem seus preconceitos e a sentirem mais empatia com a comunidade LGBTQIA+. Conforme a pesquisa mencionada, 80% dos brasileiros que não se identificam como LGBTQIA+ afirmaram que as séries *Elite*, *Stranger Things* e *Sex Education* – produzidas pela Netflix – os ajudaram a se relacionar com pessoas LGBTQIA+.

91 O relatório *Onde estamos na TV (Where we are on TV)* analisa a diversidade geral de séries regulares de horário nobre em redes de transmissão e analisa o número de caracteres LGBTQIA+ em redes a cabo e serviços de *streaming* para a temporada de TV de 2019-2020 (GLAAD, 2021).

Após essa contextualização, que diz respeito às séries e suas relações culturais, a seguir, será apresentada uma proposta metodológica para análise geral de séries.

3 PROPOSTA METODOLÓGICA PARA ANÁLISE GERAL DE SÉRIES

A presente proposta para a análise de séries parte de estudos dos últimos anos (ARDUINO, 2018, 2020, 2021a, 2021b), em especial, de uma dissertação de mestrado que estabelece uma interseccionalidade entre áreas de Comunicação e Linguística Aplicada. Como metodologia de análise, divide-se em etapas: apresentação da série e contexto sócio-histórico.

Na primeira categoria, a **apresentação da série** selecionada, busca-se compreender os seus aspectos técnicos de produção e de circulação. Além disso, propõe-se a apresentação da descrição sobre a série e das informações técnicas, como aspectos gerais, roteiro, narrativa e leitura compartilhada das cenas.

Apresentação geral da série: nessa primeira etapa, há uma descrição da série selecionada, com o objetivo de mostrar para o leitor que não a assistiu a compreensão da narrativa e dos personagens do produto audiovisual.

Informações técnicas: com o intuito de explorar o levantamento das características gerais da série, há também um quadro com algumas sugestões de itens que poderão ser levantados no que diz respeito às informações técnicas de uma série, como aspectos gerais, roteiro, narrativa e leitura das cenas.

Quadro 2 – Informações técnicas sobre a série selecionada

ASPECTOS GERAIS	
Gênero	Identificar qual é o gênero: comédia, drama, ação, aventura, ficção científica, documental...
Temporada	Quantas temporadas a série possui?

ROTEIRO	
Premissa (franchise)	Segundo Seabra (2016), a premissa é o que faz da série o que ela é. Assim, ela direciona o esforço criativo e faz com que a série seja única e diferente, tornando-se conhecida pelo que ela é. Ela pode ser encontrada, geralmente, nas aberturas das séries, podendo estar no título, na música-tema e, principalmente, na narração da abertura. Conforme Arduino (2018), uma vez estabelecida a premissa de determinada série, não se pode alterá-la, devido ao que foi proposto no início da série, trazendo grandes riscos de perda de público e de audiência. Assim, nesse tópico de análise, deve ser identificada a técnica da premissa na série analisada.
Signature scene	A <i>signature scene</i> é a assinatura da série, responsável por marcá-la visualmente. Ao olhar essa cena, as pessoas conseguem identificar a que série ela pertence. Nesse tópico, é importante que seja identificada a <i>signature scene</i> da série analisada.
Foco da série	Nesse tópico de análise, deve ser identificado o foco central da série, podendo estar na história (centraliza a atenção no desencadear da narrativa), nos personagens (centraliza mais na evolução e aprendizados dos personagens) ou em ambos.
Composição estrutural do roteiro da série	<p>Em relação à composição da estrutura do roteiro, a análise pode ser feita a partir do Roteiro Clássico, conforme Seabra (2016), que é formado por atos que compõem cada episódio, os quais podem ser variados, devido ao seu molde ou à sua natureza. Segundo Seabra (2016), os atos apresentam suas divisões marcadas por blocos de comerciais, que se caracterizam como uma quebra no texto do episódio, técnica oriunda de peças teatrais e óperas, proporcionado ao espectador um descanso. Esse Roteiro Clássico apresenta a seguinte estrutura:</p> <p>Cold Open: consiste em mostrar o problema daquele episódio. Geralmente, é possível identificar no início, pois se trata de uma cena de caráter introdutório, que apresenta, para o espectador, os obstáculos da trama.</p> <p>Primeiro Ato: apresenta as primeiras tentativas de solução do problema evidenciado na etapa anterior, desencadeando a história e criando alternativas para superar os obstáculos, até chegar ao momento de tensão do episódio.</p> <p>Segundo Ato: após mostrar os personagens tentando resolver o problema do episódio, é exibida uma situação que faz o espectador ficar apreensivo em relação ao destino deles.</p> <p>Terceiro Ato: mostra a convergência de todas as situações anteriores e a resolução do elemento que se remeta ao próximo episódio, dependendo da narrativa da série analisada.</p>

NARRATIVA	
ELEMENTOS DA NARRATIVA	
Enredo/história	Relatar a trama.
Personagens	Identificar quem são os personagens e quais são as suas características pessoais.
Tempo	Evidenciar em qual época se passa a história e qual é a sua duração. Em relação ao tempo cronológico, apresenta um enredo linear (que segue a ordem cronológica dos fatos que ocorreram)? Em relação ao tempo psicológico, existe uma lembrança ou memória de um momento já ocorrido (<i>flashback</i>)?
Espaço	Lugar onde se passa a história.
Narrador	A série apresenta narrador? Qual é o seu estado: o último elemento? Está em terceira pessoa ou em primeira pessoa?
Característica da narrativa	Em relação às características das narrativas das séries, Seabra (2016) as caracteriza em três tipos: a série episódica (a qual apresenta uma história que se inicia e se finda em um mesmo episódio); a serializada (seus episódios dependem uns dos outros, possuindo um aspecto de continuidade, de modo que cada um deles pode ser considerado capítulo de uma história mais abrangente); a mista (os episódios funcionam separadamente e, ao mesmo tempo, fazem parte de uma narrativa contínua e serializada). Portanto, nesse tópico, deve-se identificar se a série é episódica, serializada ou mista.

LEITURA DAS CENAS	
Ponto de vista	Apresentar, de forma geral, os enquadramentos principais da série e as intenções desses enquadramentos.
Luz e cores	Apresentar a paleta de cores usada na série (cenário e tonalidade das luzes).
Trilha sonora	Trilhas e sons utilizados na série.

Fonte: Arduino (2020, p. 68-70).

A segunda categoria de análise trata do **contexto sócio-histórico** em que a série é criada e circulada. Parte-se da concepção de Bakhtin (2003), para quem os enunciados concretos estabelecem uma relação intrínseca com o contexto em que circulam. Para essa categoria, é proposta uma estrutura de análise que considere aspectos socio-comunicativos, como condições de produção e circulação, propósito comunicativo, temáticas políticas/sociais abordadas e elementos composicionais de linguagem verbal e não verbal. Ressalta-se que esse modelo de análise não se finda no presente estudo; no entanto, outros tipos de análise podem ser aprimorados a partir dessa proposta.

Quadro 3 – Contexto sócio-histórico de uma série

CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO
Aspectos sociocomunicativos
Sobre as condições de produção e de circulação
Propósito (finalidade) comunicativo
Temáticas políticas/sociais abordadas
Elementos composicionais de linguagem – verbais e não verbais

Fonte: Arduino (2020, p. 70).

Após o estudo do contexto sócio-histórico, uma análise pode ser aprofundada em uma terceira etapa, fundamentada em uma teoria específica que pode complementar as etapas anteriores. Essa proposta metodológica tem o objetivo de proporcionar uma análise crítica e técnica sobre as séries audiovisuais. Assim como os filmes, que podem ser analisados por estudantes dos Ensinos Fundamental, Médio ou Superior a partir de metodologias como a apresentada neste estudo, as séries também podem ser analisadas a partir de suas características, contextos e relações culturais na atualidade. Este trabalho se direciona a contribuir para uma metodologia de análise específica para as séries audiovisuais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme foi verificado nesta pesquisa, as séries podem abordar temáticas que proporcionem, aos espectadores, a reflexão, a discussão e a formação de novas visões de mundo cada vez que eles se depararem com enredos e características dos personagens presentes

em determinada narrativa, o que demonstra as relações culturais que as séries estabelecem. Dessa forma, a discussão torna-se relevante mediante as informações de consumo na atualidade, sobretudo, nas plataformas de *streaming*. Logo, a metodologia de análise apresentada demonstra a aplicabilidade por meio de alguns outros estudos do pesquisador, publicados em capítulo de livro e periódicos científicos da área de Educação, Linguagem e Comunicação.

O primeiro estudo diz respeito a uma dissertação de mestrado em que, inicialmente, o autor faz uma análise da série *La Casa de Papel* seguindo a presente estrutura metodológica de análise – análise geral da série e contexto sócio-histórico (ARDUINO, 2021a). Em um segundo momento, é realizada uma análise das relações dialógicas e transmidiáticas a partir da série.

A segunda pesquisa é uma análise da série *Elite*, uma das produções não inglesas mais vistas na Netflix (ARDUINO; MORAES, 2021). Discute-se, criticamente, a representação, a significação e a diversidade em alguns personagens da série *Elite*, articulando com o cenário brasileiro na atualidade.

Além das pesquisas mencionadas, em um outro estudo, é proposto um roteiro de análise de séries no Ensino Médio por uma perspectiva dialógica e transmidiática, uma vez que se baseia na premissa de que compete aos educadores propor o trabalho para a compreensão do funcionamento dos fenômenos multi e transmidiáticos (ARDUINO, 2021b).

REFERÊNCIAS

ARDUINO, L. G. B. Análise da série *La Casa de Papel* por uma perspectiva dialógica e transmidiática. **Tropos**: Comunicação, Sociedade e Cultura, v. 10, n. 1, p. 1-24, 2021a.

ARDUINO, L. G. B. Análise de séries no Ensino Médio: uma proposta de um roteiro dialógico e transmidiático. **Revista Querubim**: Revista Eletrônica de Trabalhos Científicos nas Áreas de Letras, Ciências Humanas e Ciências Sociais, a. 17, n. 45, v. 3, out. 2021b.

ARDUINO, L. G. B. **Análise de séries por uma perspectiva dialógica e transmidiática**: uma proposta para o Ensino Médio. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) –Departamento de Pós-Graduação e Pesquisa, Universidade de Taubaté, Tamaté, 2020.

ARDUINO, L. G. B.; MORAES, V. Leitura crítica da série Elite: uma discussão sobre representação, significação e diversidade na cultura pop. In: COSTA, E. (org.). **Torre de Babel**: créditos e poderes da comunicação 2. Ponta Grossa: Atena, 2021. p. 93-111.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL (CGI.BR). **Pesquisa sobre o uso da internet por crianças e adolescentes no Brasil**: TIC kids online Brasil 2018. São Paulo: CGI.BR, 2019. Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/20211125083634/tic_kids_online_2020_livro_eletronico.pdf. Acesso em: 23 maio 2020.

DUARTE, J.; COELHO, A. D.; SOL, H. A Nova Era Dourada da Televisão: As Séries Contemporâneas. **Tropos**: Comunicação, Sociedade e Cultura, v. 9, n. 1, p. 1-10, 2020.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.

GAY & LESBIAN ALLIANCE AGAINST DEFAMATION (GLAAD). **Where we are on TV**: 2019-2020. 2021. Disponível em: <https://www.glaad.org/whereweareontv19>. Acesso em: 15 mar. 2022.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ed. UNESP, 2019.

MALAR, J. P. Pesquisa indica que jovens brasileiros buscam representatividade em séries. **Estadão**, jan. 2020. Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,pesquisa-indica-que-jovens-brasileiros-buscam-representatividade-em-series,70003171603>. Acesso em: 20 jul. 2021.

OBSERVATÓRIO DO CINEMA. **7 séries que sofreram boicote por incluir personagens gays**. 2018. Disponível em: <https://observatorio-docinema.uol.com.br/listas/2018/06/7-series-que-sofreram-boicote-por-incluir-personagens-gays>. Acesso em: 27 jul. 2021.

OBSERVATÓRIO DO CINEMA. **Star Trek**: William Shatner fez questão de dar primeiro beijo inter-racial da TV, diz atriz da série original. 2016. Disponível em: <https://observatorio.docinema.uol.com.br/filmes/2016/10/star-trek-atriz-da-serie-original-diz-que-william-shatner-fez-questao-de-dar-primeiro-beijo-inter-racial-da-tv>. Acesso em: 27 jul. 2021.

SEABRA, R. **Renascença**: a série de TV no século XXI. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

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



- EIXO 5 -

Qualidade



A QUALIDADE NA FICÇÃO SERIADA INFANTOJUVENIL: UMA ANÁLISE DE *JULIE E OS FANTASMAS*

*Leony Lima
Mariana Meyer
Gabriela Borges*

1 A QUESTÃO DA QUALIDADE

O que se pode considerar como qualidade televisiva? Essa é uma pergunta ampla, considerando que a ideia de qualidade é subjetiva. Os estudos sobre a qualidade televisiva tiveram início na Grã-Bretanha na década de 1980. Autores como Pujadas (2013, p. 236) consideram que “não há nenhuma definição da qualidade televisiva que seja neutra ou objetiva nem existe tampouco um conjunto de variáveis e indicadores neutros para avaliá-la”. Sendo assim, não existe uma fórmula perfeita e constante para definir o que é a qualidade na televisão. Lopes e Mungiolli (2013, p. 5) defendem a importância de ter em mente que o conceito de qualidade, além de ser subjetivo, pode depender de diversos fatores, como

[...] quem está analisando o programa; quais as referências culturais de quem o analisa; em que contexto está sendo analisado; em que cultura o programa se insere; quando foi produzido e quando foi transmitido; qual aspecto está sendo analisado (técnico, estético, pedagógico); se a análise se ancora no ponto de vista do receptor, do realizador ou da emissora.

Portanto, as análises acerca do conceito de qualidade não definem, categoricamente, se o serviço televisivo é bom ou ruim. Borges (2014a, p. 5) afirma que as diversas abordagens “enriquecem a discus-

são e apontam ideias que podem servir como parâmetro teórico para estimular a prática e a construção de um repertório de qualidade sobre a televisão”.

Machado (2000, p. 23) declara que “a discussão sobre a qualidade em televisão está longe de ser uma matéria de consenso”, mas que o debate sobre a qualidade da televisão é imprescindível. Borges (2014a, p. 27) afirma, também, que:

[...] a televisão tem um papel institucional e age na comunidade muitas vezes promovendo debates e resolvendo problemas que em outras instâncias institucionais seriam mais difíceis de serem resolvidos.

Nesse contexto, podemos considerar que a TV possui um papel de formação social, partindo do ponto de que ela, como fruto dos atores de diversos núcleos da sociedade, atua no enriquecimento dos processos de socialização.

2 QUALIDADE EM PROGRAMAS INFANTOJUVENIS

Dentro do contexto da qualidade televisiva, chamamos atenção ao aspecto da qualidade, nos programas infantojuvenis, que, para Pereira (2005, p. 6), vai além da ausência de violência e “dissimula questões mais amplas relacionadas com a qualidade, a diversidade, a identidade cultural e a regulamentação da televisão para crianças”. A autora reconhece que a qualidade da programação infantojuvenil, ainda,

[...] requer não só um conjunto de valores e de princípios ao nível dos conteúdos, mas também um sentido de responsabilidade para com o público infantil, baseado no cumprimento da legislação existente, na adesão a normas profissionais específicas, bem como no reconhecimento e no respeito de valores e práticas sociais mais amplas da sociedade em que se inserem (PEREIRA, 2005, p. 9).

O Manual da Nova Classificação Indicativa, elaborado no Brasil em 2006, determinou uma série de deveres a serem seguidos na produção de um material audiovisual infantojuvenil. Sendo eles: os desenvolvimentos dos comportamentos cooperativos, solidários e de ajuda aos demais; os comportamentos que denotam responsabilidade; a valorização da honestidade e o respeito aos demais; a valorização da capacidade de resolução de conflitos; a valorização das habilidades cognitivas da criança; a valorização do conhecimento; a valorização dos conteúdos que incentivam os cuidados com o corpo e as habili-

dades manuais/motoras; a valorização ao estímulo à diversidade e à cultura de paz; o desenvolvimento de habilidades sociais e emocionais; a menção aos direitos humanos de forma positiva; as opiniões/informações divergentes/plurais; e a regionalização da programação e produção independente (ROMÃO; CANELA; ALARCON, 2006).

Os estudos desenvolvidos por Borges (2014a, p. 63) apontam parâmetros para análise da qualidade na área infantojuvenil, pautando-se no “papel desempenhado pela televisão na educação e na produção de sentido pelas crianças”. Nesse sentido, a análise e a crítica dos conteúdos emitidos pela televisão contribuem para que “as crianças tenham acesso a programas de qualidade para que desenvolvam suas competências e habilidades de leitura das imagens e dos discursos televisivos e possam criar conteúdos criativos e inteligentes” (BORGES, 2014b, p. 60).

3 PERCURSO METODOLÓGICO

Para elaboração da análise a seguir, partimos da metodologia semiótica de Borges (2014a), com contribuições do aprofundamento realizado por Borges e Sigiliano (2021), que considera a criação, a circulação e a experiência estética dos produtos comunicacionais.

A análise se divide em três momentos: Planos da Expressão, Planos do Conteúdo e Mensagem Audiovisual. Também é considerado o papel dos telespectadores, uma vez que a compreensão da experiência estética é fundamental para o entendimento dos contornos transmidiáticos e da cultura participativa.

Os indicadores do Plano da Expressão consideram a produção de sentido a partir da: ambientação; caracterização dos personagens; trilha sonora; fotografia; e edição (BORGES, 2014a).

No Plano do Conteúdo, discute-se a qualidade em relação aos temas abordados pelos programas e se abrange: a ampliação do horizonte do público; a diversidade de pontos de vista; a promoção da identificação do espectador; o apelo à imaginação; o conflito; e os personagens do programa (BORGES, 2014a). O indicador ampliação do horizonte do público se refere à abordagem de temas pouco conhecidos e que contribuem para ampliar o repertório cultural do telespectador. A análise da diversidade de pontos de vista pretende identificar se há uma pluralidade dos temas abordados e dos indivíduos representados na narrativa. O indicador relacionado à promoção da identificação do espectador diz respeito aos mecanismos que o programa adota para que o público se identifique com as narrativas abordadas. O apelo à imaginação pretende entender os estímulos ao

público a partir da série para a produção criativa. Por sua vez, a análise dos indicadores conflito e personagens do programa pretende abordar a forma como os conflitos são estabelecidos na narrativa, bem como traçar o perfil dos personagens do programa.

Por fim, os indicadores da Mensagem Audiovisual atuam no intuito de refletir sobre os dados obtidos na análise do Plano da Expressão, em conjunto com o Plano do Conteúdo, compreendendo: inovação/experimentação; originalidade/criatividade; apelo à curiosidade; e solicitação da participação ativa do público (BORGES, 2014a). Esses indicadores estão relacionados tanto à criação do audiovisual de forma original e criativa quanto à experiência estética do público, o que se inicia na televisão e pode se desdobrar em outras mídias.

A partir desse escopo, nosso objetivo é compreender as formas de expressão presentes em *Julie e os fantasmas*, como propostas estéticas de qualidade, e sua relação com o público, considerando a época de sua exibição.

4 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DE JULIE E OS FANTASMAS

Julie e os fantasmas é uma série de televisão infantojuvenil produzida pela Mixer, em parceria com a Band e o canal Nickelodeon, da programadora Viacom. A produção foi premiada com o Troféu da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de melhor programa infantojuvenil de 2011 e foi indicada ao Emmy Kids Awards em 2012.

Composta de 26 episódios de 22 minutos, a série acompanha a história de Juliana Spinelli (Mariana Lessa). Apelidada por Julie, ela é uma adolescente de 15 anos, tímida e sonhadora, que se muda com o pai Raul (Will Prado) e o irmão Pedrinho (Vinícius Mazzola) para uma nova casa. Em um quatinho nos fundos, Julie encontra um disco dos anos 1980 e, ao colocá-lo na vitrola, acaba libertando três fantasmas: Daniel (Bruno Sigrist), Félix (Fábio Rabello) e Martim (Marcelo Ferrari), integrantes da Apolo 81, uma banda esquecida da década de 1980, mortos há mais de 30 anos em um misterioso acidente.

Os fantasmas acabam se tornando amigos de Julie, ao identificarem a paixão da garota pela música. Tornando-se visíveis para Pedrinho e a melhor amiga de Julie, Bia (Samya Pascotto), o quarteto cria a banda Os Insólitos.

Os três espíritos começam a fazer parte do cotidiano da garota e a ajudá-la com suas inseguranças, medos e aflições. Esses sentimentos estão muito relacionados com sua vida escolar e seu primeiro amor Nicolas (Michel Joelsas), rapaz que nunca olhou para ela até então.

Nicolas também namora Thalita (Milena Martines), uma patricinha, que, ao perceber que Julie está se tornando popular e despertando o interesse de seu namorado, começa a fazer de tudo para atrapalhá-la. A existência dos fantasmas também é ameaçada por Demetrius (Edu Guimarães), chefe da Polícia Espectral, que começa a persegui-los ao saber que eles estão visíveis para os vivos.

É importante frisar que *Julie e os fantasmas* foi produzida no contexto que contemplava a aprovação da Lei n. 12.485 (BRASIL, 2011), que significava o “primeiro marco regulatório convergente para a comunicação audiovisual no Brasil” (MASSAROLO *et al.*, 2015, p. 160). A conjuntura da época buscava dinamizar a produção de conteúdos audiovisuais por meio de políticas públicas e incentivos governamentais, como o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), e pela obrigatoriedade de cota de veiculação de produções brasileiras de produtora em canais por assinatura. Segundo Massarolo *et al.* (2015), o número de ficções seriadas veiculadas em TV paga saltou de 2, em 2008, para 27 em 2011. Dessa forma, a produção contou com o financiamento das leis de incentivo da Ancine e do Fundo Setorial do Audiovisual, aprovados em 2010, e gravações realizadas no Polo Cinematográfico de Paulínia e na cidade de Campinas.

Tratando-se de uma coprodução entre TV aberta e paga, a série foi exibida pela Band, entre 17 de outubro de 2011 e 4 de maio de 2012, e pela Nickelodeon, entre 20 de outubro de 2011 e 29 de abril de 2012. Apesar de ser composta apenas de uma temporada, ambas as exibições tiveram um hiato de três meses após o décimo episódio. Além das exibições originais, os episódios foram reprisados pela TV Brasil em 2014. Na América Latina, foi distribuída de forma panregional, pela Viacom, em seus canais Nickelodeon, sob o título *Julie y los fantasmas*.

Na Band, onde ocorreu sua *premiere*, as exibições foram realizadas às segundas-feiras, em horário nobre, às 20h25, iniciando-se em 17 de outubro de 2011. Na época, a emissora não dedicava outros espaços para a programação infantil. Segundo a programação disponível na Folha Ilustrada (FOLHA DE S. PAULO, 2011), antes da série, era exibido o *Jornal da Band* e, após, o *Show da fé*. No mesmo horário, ao longo da semana, eram exibidas séries estadunidenses, como *Um tio da pesada* (2011-2006, FOX), *Família Moderna* (2009-atual, ABC) e o *reality show Projeto Fashion*, apresentado por Adriane Galisteu.

A produção abarcou várias ações transmídias, que abrangiam a interação com fãs no site e nas redes sociais, como Twitter e Facebook, além do lançamento de produtos licenciados como camisetas, CDs e cadernos.

5 A QUALIDADE NO PLANO DA EXPRESSÃO

Antes de iniciarmos a discussão de indicadores de qualidade, é interessante ressaltar que a premissa original⁹², criada por Paula Knudsen, Tiago Mello e Fabio Danesi, era mais juvenil e tinha uma conotação mais sombria: Demetrius ansiava a alma de Julie. Com a entrada da Nickelodeon no projeto, a história foi readequada para abranger um público mais infantil, no entanto essa mudança aconteceu sem perder a ideia central de falar dos problemas de uma adolescente, chamando atenção para o duplo significado da palavra “fantasma”, como pode ser observado no vídeo abaixo com a frase “trata de uma adolescente e seus fantasmas”.

A ambientação de *Julie e os fantasmas* busca ser lúdica, colorida e verossímil. Fortemente inspirada nos anos 1980, a fachada da casa da família de Julie dialoga com filmes da época que se passam em casas mal-assombradas.

Figura 1 – Casa para onde a família de Julie se muda



Fonte: Captura de tela de *Julie e os fantasmas* (2021).

Porém, seu interior é totalmente diferente do sombrio; as paredes e mobílias são coloridas de tons de vermelho, amarelo, azul e verde, transformando o casarão em um ambiente aconchegante de classe média. Tal opção de ambientação demonstra uma desconstrução das aparências e dialoga com o medo do desconhecido, vivido por Julie.

O quarto dos fundos, no qual os fantasmas aparecem, acaba sofrendo uma transformação criativa por Julie e seu irmão Pedrinho e

⁹² O primeiro vídeo promocional do seriado *Julie e os Fantasmas* pode ser assistido em: <https://www.youtube.com/watch?v=pA6fuqftQyc>. Acesso em: 12 abr. 2021.

é personalizada com pôsteres de figuras importantes do rock, como Janes Joplin, Elvis Presley, Rolling Stones, The Cure, Clash, entre outros, colados no formato de lambe-lambe. Dessa forma, é explicitada a relação apaixonada da jovem pela música e, principalmente, pelo rock. O espaço também se torna o local de ensaios da banda Os Insólitos, com um palco, instrumentos e caixas de som comprados por Julie, ao vender sua coleção de vinis raros.

Figura 2 – Quarto dos fundos da casa de Julie



Fonte: Captura de tela (2021).

Por fim, a escola onde Julie estuda com seus amigos procura significar algo mais tradicional. Desde a fachada até os elementos cênicos em sala de aula, como lousas de giz, cadeiras e mesas de ferro e madeira, a verossimilhança com as escolas brasileiras é preservada. Nesse ambiente uniforme e controlado, Julie começa, aos poucos, a se destacar, principalmente quando seu estilo *rock* começa a transparecer.

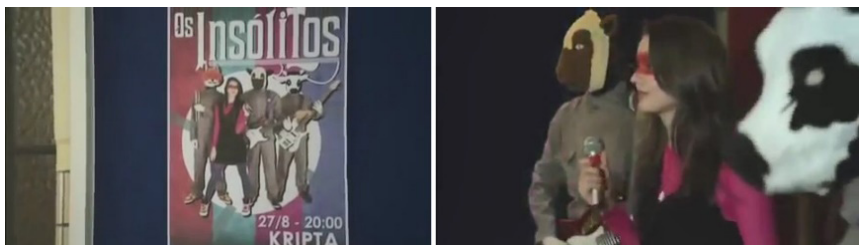
O estilo *rock* oitentista permeia a caracterização da protagonista e dos fantasmas. Julie tem, em seus figurinos, camisetas coloridas e estampadas, assim como calças em tons azuis, roxos, vermelhos e verdes. Outra característica são as pulseiras de plástico, as miçangas coloridas e os brincos com símbolos como estrelas. Também vale ressaltar que instrumentos musicais e aparelhos eletrônicos da

protagonista são personalizados com adesivos de banda e outros *stickers* coloridos. Exceto em cenas de *show*, a personagem utiliza pouca maquiagem.

Os fantasmas têm figurino fixo durante toda a série e são bem maquiados para imprimir palidez aos seus personagens. As roupas de cada personagem são as que eles se apresentariam em um *show*, como Apolo 81, que não aconteceu em decorrência da fatalidade. Daniel, o ex-líder e vocalista da Apolo 81, usa um terno preto sob uma camisa vermelha e tem seu cabelo encaracolado em um tom mais claro. Já Félix, o baterista, possui cabelo preto e arrepiado e usa calça roxa, uma camiseta branca *fullprint* e um colete. Por fim, Martim tem uma franja e cabelo ruivo, com figurino composto de gravata, camisa cinza e calça preta.

A caracterização para *shows* da banda Os Insólitos procura ser divertida. Julie usa blusa grená e jardineira preta, com uma faixa vermelha pintada entre o nariz e a testa. Já os fantasmas, para driblar a invisibilidade, vestem macacões e cabeças fantasiadas de animais como touro, vaca e raposa.

Figura 3 – Caracterização dos integrantes da banda Os *insólitos*



Fonte: Capturas de tela (2021).

A série contou com trilha sonora original dirigida pelo produtor musical Rick Bonadio, que trabalhou com bandas de sucesso como Rouge e Mamonas Assassinas, e, na época das gravações, trabalhava com o grupo NX Zero e a cantora Manu Gavassi, que fazem participações especiais em *Julie e os fantasmas*.

No total, são 15 canções que abordam a questão da música, da personalidade e dos sentimentos e das características dos personagens, ampliando e ressignificando o universo narrativo. Por exemplo, em *Essa noite somos um só* e *Deixa a música te levar*, podemos iden-

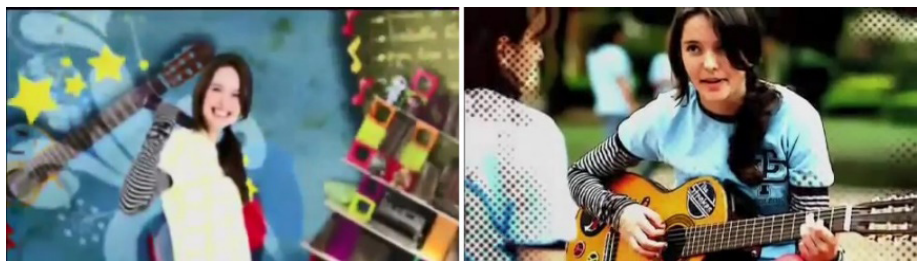
tificar mensagens sobre ter coragem para ir em busca dos sonhos. *Ponto final* explicita a relação de Julie com os fantasmas que a apoiam em suas ações, como no trecho “não sei se é normal/ mas sei que essa é minha vida e ponto final,/ no meu coração eu ouço toques invisíveis/ me dizendo a direção”. Em *Meu louco mundo*, observa-se que a composição, ao mesmo tempo que trata da questão e dos dilemas de ser adolescente, apresenta a peculiaridade da vida de Julie, já que lida com fantasmas de verdade.

Já nas músicas interpretadas pelo fantasma Daniel, por exemplo, *Está nas minhas*, há a expressão do paradoxo que o personagem vive. Enquanto canta do seu amor pelo rock, a canção fala da importância de estar vivo, quando ele, na verdade, é um fantasma. A letra dialoga com a angústia e a dor do personagem de ter morrido cedo.

A questão de vida e morte também é tratada ironicamente nas letras, como em trechos como a hipérbole “já estou morto de saudade de você”, de *Bye, bye Julie*, que, em sua boca, torna-se uma “quase” verdade, já que ele está realmente morto. O trecho “o fato de não poder te tocar”, em *O que o mundo me escolheu*, ganha outro sentido quando interpretado por um fantasma.

A música de abertura é interpretada pela integrante do grupo Rouge, Luciana Andrade, e faz alusão aos elementos da história – por exemplo, no verso que informa que Julie pode enxergar coisas fantásticas, referindo-se aos fantasmas. A abertura da série também é autorreferencial, com a utilização de animação com elementos lúdicos relativos à personalidade dos personagens, representados mesclando essa construção gráfica com as cenas dos episódios.

Figura 4 – Frames da abertura da série



Fonte: Captura de tela (2021).

A fotografia da série é naturalista, variando apenas em casos pontuais, como sonhos ou *flashbacks*, com a utilização de filtro para *esbranquiçar* a imagem. Tal fato pode ser observado na cena final do episódio *Entrando numa fria*, no qual Julie sonha com um dueto com a banda NX Zero.

Os fatos que se passam nos 26 episódios de *Julie e os fantasmas* acontecem de forma cronológica, nesse sentido a edição da série é linear. Destacamos, também, que, antes da exibição da abertura, é feita uma espécie de resumo dos episódios anteriores, situando o telespectador até o ponto em que a narrativa continua.

6 O PLANO DO CONTEÚDO EM *JULIE E OS FANTASMAS*

Em 2011, quando a série foi exibida, o *rock* nacional estava em voga. Bandas como NX Zero e Fresno alcançavam as paradas das músicas mais tocadas e arrastavam milhares de fãs aos seus *shows*. Também se iniciava o movimento intitulado *Happy Rock*, liderado pela banda Restart, com a moda retrô de roupas coloridas. Tal universo foi somado à história, na qual Julie tinha talento e paixão, mas não tinha coragem de se apresentar em público nem de se declarar para o garoto. Isso acontece com boa parte dos pré-adolescentes, logo gerou uma rápida identificação do público-alvo.

Tendo como pano de fundo a música, o objetivo da série foi discutir temas da adolescência, como timidez, medo do futuro, rejeição, conflito com os pais e amigos, amor e rivalidades. Porém, isso foi feito de forma superficial, principalmente na questão da rivalidade entre Julie e Thalita, as quais se detestam e se sabotam, pois compartilham o amor pelo mesmo garoto, Nicolas. Apesar de contar com um episódio todo dedicado às duas personagens, a série não busca estimular a sororidade nem minimizar o ódio entre as duas.

Também de modo superficial, a relação do indivíduo com as leis é trazida, em uma analogia entre os fantasmas e o Código Espectral, materializado por Demetrius, inspetor da Polícia Espectral. Dessa forma, são introduzidos temas como respeito e transgressão às leis, abuso de autoridade e tortura – como apresentado no episódio *Pagando mico*, no qual Daniel é capturado e submetido a uma sessão de tortura, na qual teve que assistir vídeos de quando era criança, fazendo xixi nas calças e outras situações vexatórias. O objetivo da Polícia era impedir que a banda seguisse, porém sem sucesso. Considerando a idade do público-alvo, a ampliação do horizonte do telespectador e o estímulo à reflexão de temas relevantes, ainda que superficialmente, estão presentes no programa e cumprem a sua função.

O apelo à imaginação é explorado por meio das atrações dos elementos sobrenaturais e do universo fantástico paralelo onde transitam os fantasmas, bem como de suas habilidades de invisibilidade e de atravessar corpos e paredes – além disso, por meio da forma como, principalmente, Félix e Martim se relacionam com Pedrinho, irmão mais novo de Julie.

Cada episódio de *Julie e os fantasmas* apresenta arcos narrativos centrais: um principal, voltado para Julie e sua vida escolar e musical; e o outro secundário, no qual Félix e Martim ajudam Pedrinho, o irmão mais novo de Julie, em variadas situações. Nesse caso, Pedrinho é o responsável por invenções que estimulam a curiosidade e despertam a criatividade. Por exemplo, no episódio *Enfrentando fantasmas*, ele “desenvolve” um aparelho para se comunicar com os peixes do aquário. No entanto, tal invenção não funciona e ele acaba ouvindo os fantasmas Félix e Martim.

Pedrinho e seu amigo, personagens mais novos, têm a função de transmitir algumas informações úteis ao público, como os perigos da internet. É o que ocorre no episódio *Seja como for*, em que Félix é diagnosticado como “grávido” por um site da internet.

Juliana, mais conhecida como Julie, mora com seu pai e seu irmão de 10 anos. Ela critica o mundo ao seu redor, mas admira e busca independência e autenticidade. Seu cabelo é cortado por ela mesma e o uniforme customizado, assim como caderno e tênis, marcando uma beleza diferente das outras garotas de sua classe. Circula por todos os grupos, mas não pertence a nenhum. Com a descoberta dos fantasmas na casa, sua vida muda completamente. Na companhia deles, Julie busca lidar com os fantasmas da adolescência e sair forte de cada desafio, como sua paixão secreta por Nicolas e seus embates com Thalita.

Nicolas é um dos garotos mais populares do colégio. Suas notas escolares são ruins, pois ele busca passar a imagem de “nem aí com os estudos”. Porém, o adolescente é *nerd* e não tem coragem de se assumir. Escondido dos olhos da escola, Nicolas joga RPG e passa horas no computador. Em classe, tira notas mais baixas do que poderia, para disfarçar suas habilidades intelectuais, que não combinam nada com a sua popularidade e poderiam desinteressar sua namorada Thalita.

Namorada de Nicolas, Thalita tem seu visual exagerado. Está sempre com o celular da moda e atenta às últimas novidades tecnológicas, por mais que ela não saiba como funcionam. Thalita tem perfil manipulador e consegue que as pessoas ajam para que tudo aconteça exatamente da forma que ela quer, e isso, muitas vezes, interfere diretamente na vida de Julie.

Porém, Julie sempre conta com Beatriz, sua melhor amiga. Inteligente e desajeitada, quando a Julie e os fantasmas formam a banda, Beatriz assume a função de produtora artística. Ela grava os cliques, marca os *shows* e faz a divulgação. É a partir de Bia que o público da série tem acesso aos ensaios, aos bastidores, às músicas, aos vídeos experimentais, às entrevistas e aos segredos, com a criação de um *blog* e redes sociais.

Por fim, o trio de fantasmas é liderado por Daniel. De aparência egoísta, cético, cínico, esnobe, arrogante e materialista, ele, no seu interior, é sensível e romântico. Sua grande paixão é a música e Julie. Martim é o baixista da banda, gosta de diversão, busca ser engraçado e se sente bem como fantasma. Félix é o baterista, sofre de hipocondria, mesmo depois de morto, tem medos como de escuro, porém é extremamente habilidoso quanto à música. Todos os três fogem de Demetrius, chefe que vigia todo mundo. É a autoridade que pune os fantasmas que quebram as regras.

Cabe ressaltar, também, que a produção não apresenta diversidade de sujeitos representados. Todos os treze personagens são do estereótipo caucasianos e fazem parte da classe média econômica. Na escola, não há interação dos personagens com outros sujeitos. Por se tratar de uma série infantojuvenil, os adultos quase não têm influência sobre a história – os pais de Julie aparecem em momentos específicos como conselheiros. Assim, professores têm a mesma função de funcionar como orientadores, sem intervenção direta no curso da narrativa.

7 A MENSAGEM AUDIOVISUAL TRANSMITIDA

A Band já havia produzidos produtos infantojuvenis em TV aberta, como a adaptação do livro homônimo *O meu pé de laranja lima*, de José Mauro de Vasconcellos, em 1998, e o *remake* da telenovela *Floricienta* (2004-2005, Canal 13), intitulada no Brasil como *Floribella* (2005-2006, BAND). Porém, em nenhuma dessas produções havia grande inserção de efeitos especiais. Foi *Julie e os fantasmas* que trouxe diversas possibilidades de experimentação nessa área, desde o surgimento, o desaparecimento e o atravessamento de corpos físicos pelos fantasmas da trama até as interferências “mágicas” entre fantasmas e humanos, além de promover a inovação no campo dramático da emissora e produtora envolvida.

A originalidade do tema sobrenatural estimula a curiosidade sobre questões relativas à morte. Esse tema é explorado de diferentes formas por cada fantasma; Daniel, por exemplo, trama o assunto

como algo melancólico, já Martim é o oposto, a morte lhe traz leveza; o último do trio, Félix, não consegue se desprender de seu passado e de seus medos, levando-os para o plano espiritual.

Todos esses sentimentos também se relacionam com o íntimo de Julie e, em uma forma de união, o quarteto começa a procurar meios de se desprender de medos e angústias para evoluírem como pessoas e fantasmas.

Por se tratar de uma narrativa transmídia, houve interações entre a emissora e a comunidade fãs; essa comunicação se deu através de *site*, *blog* e redes sociais. No *site* da série⁹³, além de encontrar informações como sinopse, perfil dos personagens, fotos e íntegra dos episódios, foi criada uma sessão de *blog*, assinada pela personagem Bia, assessora de *Os insólitos*. Ela interagiu com *posts* sobre dicas de estilo, bastidores da banda e promoções de artigos da série. No Facebook⁹⁴, foi mantida, durante a exibição nas emissoras Band e Nickelodeon, uma página com disponibilização de *links* e vídeos sobre a série.

O Twitter⁹⁵ era direcionado para uma comunicação mais direta com os fãs, com solicitação de participação em pesquisas, promoções na própria rede social, disponibilização de fotos de bastidores e comentários realizados durante os episódios. Na plataforma, surgiram, criadas por fãs, *hashtags* como #VemProMundoMichel, na qual Michel Joelsas, o Nicolas da série, era convidado pelos fãs e pelos colegas de elenco a criar uma conta no Twitter.

A produção da série adotou a *hashtag* e fez vídeos com o elenco e os cantores de outras bandas. Esses vídeos foram disponibilizados no canal do YouTube⁹⁶ da série, que também contava com promocionais da série e vídeos de bastidores. Assim, o público podia ter uma ideia de como ocorriam as gravações da série e das canções, bem como o dia a dia dos atores, possibilitando uma imersão no universo e a noção dos processos produtivos de um seriado de televisão.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, os elementos da narrativa da série ficcional *Julie e os fantasmas*, imbricados em uma mensagem audiovisual, proporcionam uma experiência estética ao telespectador infantojuvenil, que,

93 Disponível em: <https://web.archive.org/web/20130316024657/http://blogs.band.com.br:80/julieeosfantasmas/page/2/>. Acesso em: 16 abr. 2021.

94 Disponível em: <https://facebook.com/julieeosfantasmas>. Acesso em: 16 abr. 2021.

95 Disponível em: <https://twitter.com/juliefantasmas?lang=en>. Acesso em: 17 abr. 2021.

96 Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCBZy7SuOutBr1zdMFhosT-Gg>. Acesso em: 18 abr. 2021.

mesmo em 2011 e 2012, já transcendia a tela da televisão e migrava para outras plataformas, como a internet e as redes sociais.

Destacamos o bom uso dos recursos técnico-expressivos na construção da história, bem como a originalidade do tema e de sua abordagem, considerando o público-alvo. Ambos os aspectos são potenciais despertadores da curiosidade infantil sobre questões existenciais e sobre temas relacionados à vida e à morte.

Partindo de amores juvenis, a temática sentimental e do adolescer é constante na série. Porém, esses temas não são tratados com profundidade, principalmente a questão de rivalidade entre Julie e Thalita, que não é sustentada com motivações relevantes.

Pedrinho, irmão de Julie na série, com seu perfil inquieto e questionador, serve de elo entre os temas relevantes e o público, como os perigos da internet, os diagnósticos *on-line* de doenças e a automedicação. Esse é o personagem que mais dialoga com a questão educativa da série.

Segundo Pereira (2005, p. 20), para as crianças, “a experiência televisiva envolve frequentemente uma carga de natureza emocional e lúdica que a produção e a programação não podem descurar”. Dessa forma, este estudo se demonstra relevante, já que é fundamental conhecer e discutir o que é pensado, concebido e exibido ao público infantojuvenil, para oferecer um mapeamento de estratégias de qualidade e fomentar a promoção de atitudes e comportamentos pautados na crescente exigência estética, crítica, sociomoral e interventiva do contexto contemporâneo.

Tratando-se de uma série transmídia, a emissora buscou estar presente e manter diálogo com os fãs. Percebeu-se, nesta análise, que a comunidade fã esteve bastante ativa, durante a exibição da série, com o uso de *hashtags*, a criação de fã-clubes e a interação nas páginas oficiais, reforçando a expansão da série para outros espaços além da TV.

Ao encontro desse movimento, Pereira (2005, p. 21) reforça que “é um fato que a televisão forma. Ela possui essa faceta que constrói, enuncia e representa ideias, valores, atitudes, crenças e ideologias num registro que seduz o público infantil”. Nesse sentido, os programas que buscam a qualidade, a transmídiação, bem como a educação midiática, podem “contribuir para a formação de públicos mais informados, mais críticos, seletivos e criteriosos que vão também exigir uma programação exigente e de qualidade” (PEREIRA, 2005, p. 17).

Pela relevância que a televisão possui no cotidiano do público infantil, é imprescindível que exista uma programação baseada em parâmetros de qualidade, aliando componentes formativos, pedagógicos e lúdicos aos de entretenimento, a fim de proporcionar às crianças o

acesso à diversidade de informações e de contextos culturais, atendendo ao envolvimento afetivo que é, potencialmente, estabelecido por esse tipo de público, com os produtos audiovisuais e midiáticos.

REFERÊNCIAS

BORGES, G. **Qualidade na TV pública portuguesa**. Análise dos programas do canal 2: Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2014a.

BORGES, G. Opções de dramaturgia e encenação no programa infantil Teatro Rá Tim Bum! **Geminis**, v. 5, n. 1, p. 56-70, 2014b.

BORGES, G.; SIGILIANO, D. Qualidade audiovisual e competência midiática: proposta teórico-metodológica de análise de séries. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 23., 2021. **Anais [...]**. Campinas: COMPÓS, 2021. p. 1-26.

BRASIL. **Lei n. 12.485, de 12 de setembro de 2011**. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória n. 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis n. 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 2011. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12485.htm. Acesso em: 8 jul. 2022.

FOLHA DE S. PAULO. **Programação de TV**. São Paulo: Folha Ilustrada, 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1710201106.htm>. Acesso em: 12 abr. 2021.

LOPES, M. I. V.; MUNGIOLI, M. C. P. Qualidade da Ficção Televisiva no Brasil: elementos teóricos para a construção de um modelo de análise. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 23., 2013. **Anais [...]**. Salvador: COMPÓS, 2013. p. 1-16.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

MASSAROLO, J. *et al.* Redes discursivas de fãs da série Sessão de Terapia. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo (org.). **Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 155-195.

PEREIRA, S. A qualidade na televisão para crianças. **Comunicar**, v. 15, n. 25, p. 1-23, 2005.

PUJADAS, E. A qualidade televisiva além de um conceito politicamente correto. conteúdos e perspectivas envolvidas. **Matrizes**, v. 2, p. 235-248, 2013.

ROMÃO, J. E.; CANELA, G.; ALARCON, A. **Manual da nova classificação indicativa**. Brasília: Ministério da Justiça, 2006.

QUALIDADE AUDIOVISUAL E K-DRAMAS: UMA ANÁLISE DE *IT'S OKAY TO NOT BE OKAY*

Júlia Garcia
Gabriela Borges

1 INTRODUÇÃO

A partir da década de 1980, os estudos sobre a televisão de qualidade intensificaram-se na Grã-Bretanha, motivando o início de pesquisas sistematizadas na área. Com o crescimento dos serviços de *streaming* e de outras plataformas de distribuição de conteúdo audiovisual, os estudos estendem-se, hoje, ao audiovisual de qualidade como um todo, não se concentrando, portanto, apenas na TV. Apesar dessas pesquisas, divergências sobre o que pode ser considerado um programa de qualidade demonstram que não há consenso acerca do tema. Enquanto alguns privilegiam os aspectos técnicos ou estéticos, outros trazem ao primeiro plano elementos relativos à temática e ao conteúdo.

Embora haja diferentes perspectivas acerca do audiovisual de qualidade, os estudos do campo são de fundamental importância, especialmente se considerado o papel quase onipresente da mídia na contemporaneidade. Como obras de qualquer plataforma, o audiovisual também pode funcionar como ferramenta para levantar discussões pertinentes e instigar possíveis mudanças de mentalidade e comportamento. Entre os programas ficcionais — e que, portanto, carregam potencialidades quanto ao estímulo à reflexão acerca de temas sociopolíticos — estão os dramas de TV. O termo “drama de TV” refere-se a um formato de ficção seriada proveniente do Leste e do Sudeste asiáticos, também muito populares em países ocidentais. Os *K-dramas*, como são chamados os dramas sul-coreanos, estão entre as produções mais exportadas do formato.

Nesse contexto, uma rápida pesquisa na Netflix, que possui uma categoria exclusiva para dramas coreanos, já revela uma multiplicidade de títulos que evidencia a grande presença do país asiático no campo audiovisual, até mesmo no Brasil. Entretanto, embora a ficção não ocidental tenha considerável espaço no mercado internacional, a exemplo dos *K-dramas* ou dos animês japoneses, o “debate acadêmico sobre a ficção seriada televisiva contemporânea, e o modo como a audiência se relaciona com ela permanece fortemente baseado em exemplos que se referem aos chamados países ocidentais avançados” (ALBUQUERQUE; CORTEZ, 2013, p. 67), como Estados Unidos e Reino Unido. Necessita-se, portanto, do que Albuquerque e Cortez (2013) denominam perspectiva desocidentalizante. De acordo com os autores, a “necessidade de se ampliar os horizontes da investigação para além daquilo que as lentes ocidentalizantes permitem enxergar ganha particular importância quando se consideram as evidências de uma significativa mudança no eixo de equilíbrio de poder global” (ALBUQUERQUE; CORTEZ, 2013, p. 57). Nesse contexto, a pesquisa sobre a ficção seriada de países fora do eixo ocidental mostra-se essencial.

Desse modo, tendo em vista a importância do estudo sobre o audiovisual de qualidade, bem como acerca das potencialidades de tais produções, e a presença evidente dos dramas sul-coreanos no Brasil, em especial nas plataformas de *streaming*, o presente capítulo realiza uma análise do *K-drama It's Okay to Not Be Okay* (2020-Netflix). O objetivo é discorrer sobre as características de qualidade do programa valendo-se de indicadores e metodologia desenvolvidos em pesquisas do Observatório da Qualidade no Audiovisual.

2 OS K-DRAMAS E A ONDA COREANA

Como pontua Urbano (2017, p. 4), “drama de TV é um termo que designa as produções seriadas produzidas sob as normas da indústria televisiva do Extremo Oriente”, tendo origem primeiramente no Japão sob a nomenclatura “*dorama*”. O formato “é um híbrido entre a telenovela e as séries televisivas” e encontrou nas plataformas de *streaming* um lugar privilegiado de distribuição no Brasil (URBANO, 2017, p. 4). Urbano, Vinco e Mazur (2014) destacam que, apesar de ser um formato transnacional, os países apresentam particularidades que se traduzem em características locais específicas presentes em cada drama nacional. Desse modo, é possível perceber especificidades culturais nessas produções, a depender do país de origem. Por isso, Dissanayake (2012) afirma que “drama de TV” é um termo gên-

rico, embora seja possível, ao mesmo tempo que se mantêm as diferenças culturais em mente, reconhecer características em comum.

Diferentemente das séries estadunidenses, que costumam se estender por várias temporadas, a maioria dos *K-dramas* possui apenas uma temporada, com cerca de 24 episódios ou menos e com arcos narrativos fechados e completos (JU, 2019). Nesse sentido, os *K-dramas* aproximam-se do que se entende por minissérie. Entretanto, ao contrário das minisséries em geral, os dramas sul-coreanos “são obras abertas, onde o autor escreve e envia os roteiros durante as gravações a fim de capturar as reações do público telespectador” (URBANO; VINCO; MAZUR, 2014, p. 8). O conceito de obra aberta também aproxima, em certa medida, os *K-dramas* das telenovelas, apesar dos núcleos de personagens reduzidos e da narrativa mais condensada em comparação às novelas. As temáticas dos dramas de TV, por sua vez, são variadas, não se restringindo a um gênero, mas abordando assuntos diversos, como relacionamentos familiares e amorosos, cotidiano, história nacional, entre outros (URBANO; VINCO; MAZUR, 2014). Há, portanto, desde *K-dramas* essencialmente românticos, como *Boys Over Flowers* (2009), a produções voltadas ao terror e ao suspense, como *Strangers From Hell* (2019), ou mesmo obras que mesclam investigações criminais a momentos de comédia, como *Tunnel* (2017).

Para Urbano, Vinco e Mazur (2014, p. 7), a “chave-mestra dos dramas sul-coreanos está na sua dimensão essencialmente híbrida, tanto com suas influências asiáticas, quanto com as ocidentais”. Nesse sentido, tal hibridismo “soma influências e se posiciona, ao apresentar sua própria cultura e especificidades”, combinando tradição e modernidade, além de articular o Confucionismo em meio às narrativas, o qual é parte fundamental da cultura coreana (URBANO; VINCO; MAZUR, 2014). Dessa forma, os dramas de TV asiáticos apresentam interseções entre modernidade, cultura, globalismo, localismo, consumismo e estéticas tradicionais (DISSANAYAKE, 2012).

Dissanayake (2012) afirma que parte da razão pela qual dramas de TV japoneses e sul-coreanos fazem tanto sucesso no Leste asiático está associada a visões e filosofias que os países da região têm em comum. Segundo Schulze (2013) e Ju (2019), a proximidade cultural e um sentimento compartilhado de “asianidade”⁹⁷, a exemplo dos valores confucianos centrados na família, como respeito aos mais velhos e piedade filial, são, de fato, apontados por muitos pesquisadores como motivos para a expansão dos *K-dramas* no Leste asiático. No entanto, além de homogeneizar a região e descartar especificidades culturais,

97 “Asianness” (SCHULZE, 2013).

essa teoria falha em explicar o sucesso dos *K-dramas* em outras partes do globo, como América Latina e Europa (SCHULZE, 2013; JU, 2019).

Nesse contexto, Han (2019) afirma que não é a “coreanidade”⁹⁸ dos *K-dramas* em si que atrai o público da América Latina, mas sim como essas produções utilizam formas convencionais do melodrama para retratar a luta de classes como componente essencial da modernidade. Para tanto, Han (2019) cita como alguns dos *K-dramas* de maior sucesso na região trazem, além de triângulos amorosos, a paixão entre um homem de classe social superior e uma mulher sem poderio econômico. Por um lado, o protagonista masculino personifica a modernidade em forma do capitalismo e do consumismo, enquanto a protagonista feminina representa as virtudes tradicionais do Confucionismo, como pureza e piedade filial, não se deixando afetar pelas forças da modernidade, nem mesmo ao subir a hierarquia social (HAN, 2019). Esse embate entre tradição e modernidade é retratado, portanto, por meio do enfrentamento entre diferentes classes sociais (HAN, 2019).

De acordo com Han (2019), os problemas relativos à discrepância entre classes sociais têm estado presentes ao longo do processo de globalização e implementação do neoliberalismo na América Latina. Incorporando elementos universais do melodrama — como o maniqueísmo bondade *versus* maldade, o qual é frequentemente expresso por meio da luta de classes —, os *K-dramas* permitem, com base na mobilidade social das protagonistas femininas, que a audiência latino-americana vislumbra a possibilidade de mudança de *status* econômico e veja isso como uma experiência positiva da modernidade (HAN, 2019). Dessa forma, a Coreia do Sul, como uma nação não ocidental e pós-colonial, oferece uma versão bem-sucedida de modernidade como alternativa à experiência europeia, que não foi replicada com êxito na América Latina (HAN, 2019).

Entretanto, é válido pontuar que, apesar de abranger a fórmula de muitos *K-dramas* de sucesso, a visão de Han (2019) não pode ser aplicada a todos os dramas coreanos. Levando-se em conta as diferentes percepções acerca da popularidade dos dramas sul-coreanos no Leste asiático e em outras regiões do globo, como a América Latina, é difícil apontar com exatidão o que, de fato, permitiu tamanho sucesso. Contudo, pode-se argumentar que, de toda forma, há uma audiência extremamente receptiva quando se trata de obras da Coreia do Sul. Exemplo recente é a popularidade estrondosa do *K-drama Round 6* (2021), que se tornou uma das séries originais mais vistas da Netflix (COLETTI, 2021).

98 “Koreanness” (HAN, 2019).

É importante ressaltar, ainda, que não é somente a produção audiovisual sul-coreana que coloca o país em evidência no mercado internacional do entretenimento, mas também a música, encabeçada por grupos de *K-pop* como o BTS. Os *K-dramas*, portanto, são apenas uma face da popularização do *pop* sul-coreano. Como coloca Urbano (2017, p. 15), “não é mais possível falar sobre o pop midiático oriental presente nas mídias e na paisagem urbana em nosso país sem incluir, apropriadamente, os contrafluxos culturais da Coreia do Sul à discussão”. Nesse sentido, é inevitável citar a *Hallyu*, ou Onda Coreana. Jin (2012) afirma que o termo faz referência à popularização, incentivada por políticas governamentais, da cultura e do entretenimento sul-coreanos na Ásia e, posteriormente, em outras partes do globo. Segundo Park (2019), a *Hallyu* teve início na década de 1990, quando atingiu, primeiramente, o Leste asiático, antes de se estender ao continente como um todo.

Bok-rae (2015) apresenta três possíveis teorias para o sucesso da Onda Coreana: a rápida industrialização do país no século XX, que permitiu o alavancamento da economia e o consequente investimento no setor cultural; a atratividade dos produtos sul-coreanos em si, capazes de mesclar valores e características culturais a elementos de apelo global; e, por fim, sob um viés crítico, o entendimento de que a *Hallyu* só poderia alcançar o sucesso ao focar um nicho de mercado asiático sob a ordem global liderada pelos Estados Unidos. De qualquer modo, a receptividade da cultura *pop* sul-coreana — e outras culturas asiáticas, como a japonesa — no Brasil e no mundo revela um mercado aberto a um consumo mais diverso, que saia do eixo anglo-saxão e que permita a representação de outras perspectivas não somente no âmbito da ficção seriada, mas também em outras áreas da produção cultural.

Desse modo, por uma breve abordagem da *Hallyu* e dos dramas de TV, é possível evidenciar a presença da mídia sul-coreana no Brasil e, portanto, atestar a importância de analisar esses produtos midiáticos. Entende-se que, ao colocar em pauta tais produções, é possível caminhar em direção à perspectiva desocidentalizante sobre a qual falam Albuquerque e Cortez (2013), contribuindo para que as potencialidades do audiovisual sul-coreano possam ser reconhecidas e exploradas no contexto brasileiro.

3 QUALIDADE NO AUDIOVISUAL

“Embora o tema ‘televisão de qualidade’ tenha adquirido centralidade nos estudos de Comunicação na Grã-Bretanha desde os anos

1980, pode-se dizer que a expressão, mesmo hoje em dia, pode ser considerada um paradoxo” (LOPES; MUNGIOLI, 2013, p. 2). Machado (2000) pontua que o próprio termo “qualidade” carrega diferentes acepções e pode ser utilizado de diferentes formas. De modo consonante, Pujadas (2013, p. 236) pontua que “não há nenhuma definição da qualidade televisiva que seja neutra ou objetiva nem existe tampouco um conjunto de variáveis e indicadores neutros para avaliá-la”.

Mulgan (1990), por exemplo, coloca os aspectos técnicos, a utilização das demandas da audiência e a demonstração de valores como alguns dos critérios segundo os quais é possível avaliar a qualidade na televisão. Já Pujadas (2013, p. 246) argumenta que, embora existam variáveis na análise da qualidade televisiva, “estabelecer padrões de qualidade é possível sempre e quando se tenha produzido um acordo prévio sobre os próprios objetivos da televisão e de seus instrumentos”. Machado (2000, p. 25), por sua vez, entende que “uma televisão de qualidade deve ser capaz de equacionar uma variedade muito grande de valores e oferecer propostas que sintetizem o maior número possível de ‘qualidades’”. Nesse contexto, Machado (2000) reitera o papel da TV como fator de integração social e identidade cultural, atestando, portanto, a relevância do veículo em termos sociais.

Entretanto, se antes a televisão possuía destaque na distribuição audiovisual, com a internet e os serviços de *streaming* há outras opções de consumo. Evidentemente, existem diferenças consideráveis entre os produtos da TV e os conteúdos produzidos diretamente para as plataformas de *streaming* ou para a internet. Contudo, tais diferenças não esgotam as discussões sobre a qualidade propostas no contexto televisivo, as quais podem ser transpostas, com as devidas intervenções e considerações, também para outros modelos de produção e distribuição.

Desse modo, o presente capítulo parte das discussões acerca da televisão de qualidade e da importância social do meio para pensar o *K-drama It's Okay to Not Be Okay*. Para o estudo, considera-se a metodologia de análise de séries ficcionais elaborada no âmbito do Observatório da Qualidade no Audiovisual. O modelo teórico-metodológico é descrito por Borges e Sigiliano (2021) e abrange não apenas a análise audiovisual, mas também considera a produção por parte do público, o qual não é visto como mero consumidor, mas sim como interagente. Para o presente capítulo, é utilizada a primeira etapa do modelo, representada pela análise da criação audiovisual, na qual “os produtos são analisados conforme seus elementos estéticos constituintes, que englobam forma e conteúdo na constituição da mensagem audiovisual” (BORGES; SIGILIANO, 2021, p. 2).

Desse modo, Borges e Sigiliano (2021) propõem a análise audiovisual com base em três âmbitos: plano da expressão, plano do conteúdo e mensagem audiovisual. O plano da expressão abrange os recursos técnico-expressivos, constituídos pelos códigos visuais, sonoros, sintáticos e gráficos. Nesse sentido, há a análise de elementos como fotografia, edição, grafismos, trilha sonora, figurino, entre outros. Já o plano do conteúdo refere-se à análise da dramaturgia, o que inclui a construção da narrativa e o desenvolvimento dos personagens. A mensagem audiovisual, por sua vez, engloba os indicadores de qualidade, ou seja, indicativos, ou não, de aspectos considerados de qualidade no programa. Para a análise da mensagem audiovisual, considera-se o modo de endereçamento da produção mediante a expressão e o conteúdo.

Os indicadores de qualidade são: *oportunidade*, que afere a relevância e a pertinência dos temas; *ampliação do horizonte do público*, que verifica se o programa apresenta propostas polêmicas, contraditórias e férteis, que levem à reflexão; *diversidade*, que avalia a diversidade de sujeitos e pontos de vista, incluindo aspectos socioeconômicos, culturais, religiosos, étnicos, entre outros; *estereótipo*, que averigua se o programa apresenta ideias estereotipadas ou se desconstrói essas visões; e *originalidade/criatividade*, que se refere à experimentação na linguagem ou na abordagem de temas, buscando avaliar em que medida o programa apresenta inovações. A análise do *K-drama*, portanto, baseia-se nesse modelo teórico-metodológico, considerando o plano da expressão, o plano do conteúdo e a mensagem audiovisual.

4 ANÁLISE DO K-DRAMA

It's Okay to Not Be Okay (사이코지만 괜찮아/Tudo Bem Não Ser Normal) é um *K-drama* produzido pelas companhias Gold Medalist e Story TV e veiculado, originalmente, pela emissora tvN, com sede em Seul. Escrito por Jo Yong e dirigido por Park Shin-woo, o drama foi criado pela empresa sul-coreana Studio Dragon, parceira da Netflix, que distribuiu a produção internacionalmente em 2020. Há 16 episódios, que variam de cerca de 75 a 85 minutos.

A história acompanha a escritora de livros infantis Ko Mun-yeong (Seo Yea-ji) e os irmãos Moon Gang-tae (Kim Soo-hyun) e Moon Sang-tae (Oh Jung-se). Enquanto Mun-yeong é uma mulher fria e impulsiva que sofre de transtorno de personalidade antissocial, Gang-tae é um cuidador em hospitais psiquiátricos que faz de tudo para garantir o bem-estar de seu irmão com autismo, Moon

Sang-tae. Após um incidente durante um evento de Mun-yeong no hospital em que Gang-tae trabalhava, a vida dos dois personagens entrecruza-se, e a escritora fica obcecada pelo cuidador. A partir de então, uma série de outros eventos, por coincidência ou não, aproxima Mun-yeong e Gang-tae.

A análise do *K-drama* abrange os recursos técnico-expressivos, referentes ao plano da expressão, os elementos narrativos e os personagens, englobados pelo plano do conteúdo, e os parâmetros de qualidade estabelecidos no âmbito da mensagem audiovisual. Em relação ao plano da expressão, têm-se os códigos visuais, sonoros, sintáticos e gráficos. Dentro dos códigos visuais, a ambientação principal é a cidade de Seongjin, variando entre cenas no Hospital Psiquiátrico OK e no castelo onde Mun-yeong mora. No entanto, inicialmente os personagens vivem em Seul, em um ambiente mais agitado e cosmopolita do que se vê em Seongjin, uma cidade litorânea mais tranquila e pacata.

O castelo de Mun-yeong, na cidade de Seongjin, é um dos principais locais da trama. A construção remete tanto aos contos infantis escritos pela moça, trazendo um pouco da fantasia à realidade, quanto à própria história de Mun-yeong, que, por si só, traz elementos de contos de fadas. No entanto, assim como os livros da personagem carregam um tom sombrio, semelhante ao das histórias populares que deram origem aos contos dos irmãos Grimm, a vida da protagonista também é marcada por eventos macabros que pouco se assemelham aos contos de fadas que normalmente são apresentados às crianças.

Ao longo do drama, é revelado que o pai de Mun-yeong, Ko Dae-hwan (Lee Eol), construiu o castelo em comemoração ao nascimento da filha. Contudo, Mun-yeong cresceu sob os cuidados de uma mãe cruel, cujos abusos foram negligenciados por Dae-hwan, o qual, após acreditar ter matado a esposa e ser diagnosticado com um tumor cerebral, enlouqueceu e foi internado no Hospital Psiquiátrico OK. Quando criança, Mun-yeong via-se como uma princesa em um castelo a ser resgatada. Já adulta, ela guarda más lembranças do lugar, que é conhecido na cidade como o castelo amaldiçoado.

Em contraposição, o Hospital Psiquiátrico OK é construído de modo a retratar um ambiente mais leve e divertido, constituindo-se como cenário de muitas cenas de humor. A parte externa é arborizada, com vista para a praia, enquanto a parte interna é composta por uma paleta de cores mais clara do que se pode ver no castelo de Mun-yeong. O mural pintado por Sang-tae na parede da escadaria é outro elemento que traz leveza ao local, já que contém cores vibrantes e desenhos que podem, em certa medida, ser associados à inocência e à

infantilidade. O figurino dos trabalhadores do hospital também reforça essa percepção, uma vez que os uniformes possuem tons pastéis de azul e de rosa, para os homens e as mulheres, respectivamente. Apenas os médicos não utilizam tal uniforme, e sim o tradicional jaleco branco. A roupa dos pacientes, por sua vez, é, para os homens, branca com listras cinzas e, para as mulheres, branca com listras rosas. Apesar de os uniformes de trabalhadores e pacientes serem diferentes, os tons claros e pastéis mantêm-se em ambos os casos.

Figura 1 – Contraposição entre o castelo de Mun-yeong e o hospital psiquiátrico



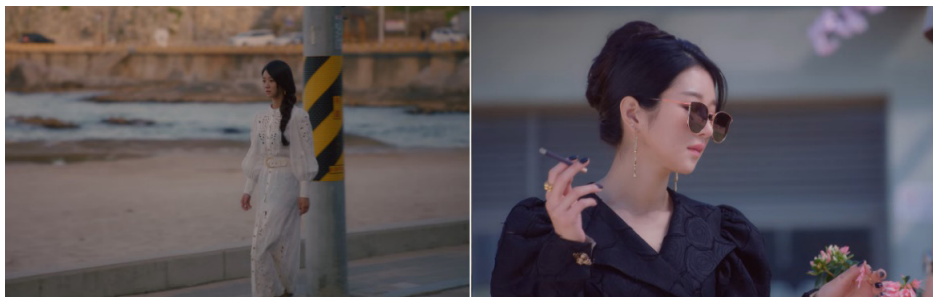
Fonte: Captura de tela (Netflix, 2020).

O figurino de Ko Mun-yeong é um dos que possuem maior destaque, tanto pela extravagância quanto pela importância que tem para a construção da personagem. O estilo da protagonista varia de forma considerável, partindo de peças que remetem desde a moda gótica ou

lolita a looks mais modernos e vibrantes, seja com mangas bufantes e babados, seja com acessórios elegantes e cintura marcada. É interessante notar como as cores do figurino se suavizam à medida que Mun-yeong aprende a lidar melhor com seus sentimentos e a formar laços afetivos com outras pessoas. Em momentos de maior vulnerabilidade e sensibilidade, como quando o pai de Mun-yeong tenta a enforcar no hospital, a caracterização da personagem traz um ar mais inocente e infantil, com peças e cores mais suaves, que demonstram a fragilidade e a delicadeza da protagonista, em contraposição às atitudes imprudentes, frias e agressivas que ela toma. Nessa cena, Mun-yeong usa um vestido branco e uma trança lateral, que muito se diferenciam, por exemplo, do vestido preto longo, dos óculos escuros e do cabelo preso em coque que utilizou no primeiro episódio.

As roupas extravagantes, portanto, contrastam com a sensibilidade interna de Mun-yeong, sensibilidade essa que inicialmente a personagem não aparenta ter. Isso é explicitado no diálogo entre Gang-tae e o diretor Oh (Kim Chang-wan) no nono episódio, durante o qual o cuidador pergunta, em referência a Mun-yeong, o que diz a psicologia sobre pessoas que se arrumam demais, com peças muito chiques. O diretor compara essas vestimentas a uma armadura, dizendo que, ao contrário do que pensava Gang-tae, essas pessoas não querem se mostrar, mas sim se proteger por se sentirem fracas.

Figura 2 – Figurino de Mun-yeong em cenas de vulnerabilidade, em comparação à caracterização do primeiro episódio



Fonte: Captura de tela (Netflix, 2020).

Já os figurinos de Gang-tae e Sang-tae são simples, refletindo a humildade dos dois irmãos. Enquanto Gang-tae está, na maior parte do tempo, ou com o uniforme de trabalho ou de calça jeans, All Star e

blusa xadrez, Sang-tae usa, geralmente, calças cáqui e blusas listradas. Há, ainda, a enfermeira Nam Ju-ri (Park Gyu-young) e o dono da editora que publica os livros de Mun-yeong, Lee Sang-in (Kim Joo-Hun). Como uma mulher tímida e gentil, Ju-ri usa roupas mais simples e peças mais comuns no dia a dia, como calças jeans e camisetas, geralmente não muito justas. Além disso, é possível perceber que a enfermeira nunca pinta suas unhas, ao contrário de Mun-yeong, que sempre está com as unhas feitas, com as mais diversas cores. Já Sang-in, como é um empresário ambicioso, está sempre bem vestido, muitas vezes com roupas sociais.

Em relação à fotografia, há predominantemente um estilo naturalista. No entanto, é possível notar que no castelo amaldiçoado há uma composição mais escura, que vai ao encontro do caráter sombrio do local, e, por isso, a iluminação conta, em grande parte, com luzes diégéticas artificiais, ainda que talvez possam ser utilizadas mais para a composição artística do que para a iluminação da cena propriamente dita. Há, ainda, momentos em que há mudança de fotografia, como no segundo episódio, quando Sang-tae vai à sessão de autógrafos de Mun-yeong; ao se dirigir ao local, Sang-tae fica muito animado, e a cena da ida do personagem à sessão simula a fotografia, a resolução e a trilha sonora de filmes, com mudanças em todos esses recursos.

Outro ponto de destaque dentro dos códigos visuais é a utilização constante de animação ao longo do drama, algumas vezes misturada ao cenário real. Diferentes técnicas de animação são empregadas, e esse recurso associa-se estreitamente à ideia de contos de fadas que a história carrega. Muitas dessas animações são usadas, principalmente, para ilustrar os contos de Mun-yeong. Além disso, a vinheta também é construída com base em técnicas de animação, trazendo, mais uma vez, o tom fantástico dos contos de fadas. Em momentos pontuais, também há pequenas animações que conferem comichade ao *K-drama*, como um manequim acenando ou o desenho de uma mulher na nota de dinheiro sorrindo. Tais elementos animados são inseridos sem que haja nenhum estranhamento por parte dos personagens, permitindo, portanto, que haja o imbricamento entre fantasia e realidade.

Do mesmo modo que a animação, elementos fantasiosos dentro dos códigos sonoros são inseridos ao longo de todo o drama, dando um tom divertido à trama. Um exemplo pode ser observado em uma cena na qual Sang-in tenta subornar a garçonete de um restaurante para que ela não comente o que aconteceu com Mun-yeong no local. Sang-in dá dinheiro à mulher, pisca e faz um gesto na boca como se a estivesse fechando com um zíper: a piscadela é acompanhada por

um efeito sonoro agudo, semelhante ao de uma varinha de condão, e o gesto é acompanhado pelo som de um zíper fechando. Músicas instrumentais e canções também são inseridas para reforçar o tom de cenas inusitadas e de comédia ou de cenas de drama e de romance. É válido ressaltar que a trilha sonora do *K-drama* é original e foi lançada em forma de álbum, com todas as faixas e os *singles* utilizados ao longo da trama.

Figura 3 – Cenas de animação do K-drama



Fonte: Captura de tela (Netflix, 2020).

Já os códigos gráficos abrangem inserções pontuais explicando determinados termos médicos citados pelos personagens, como, por exemplo, o que é o transtorno de estresse pós-traumático ou o transtorno de múltiplas personalidades. É possível, ainda, observar grafismos em momentos pontuais do drama, como no terceiro epi-

sódio, quando o paciente Kwon Ki-do (Kwak Dong-yeon), que sofre de mania, corre nu pelo hospital. Em todas as cenas nas quais o personagem está nu, elementos gráficos são inseridos de modo a não revelar as partes íntimas do paciente. Um dos elementos utilizados é a imagem de um elefante; quando Mun-yeong critica a aparência de Ki-do, que se exibia para a escritora, a tromba do elefante cai, o que tanto indica a decepção do homem com a crítica quanto brinca com a ideia de uma possível ereção.

Figura 4 – Grafismos utilizados no drama



Fonte: Captura de tela (Netflix, 2020).

No âmbito dos códigos sintáticos, a edição do *K-drama* utiliza-se de inúmeros recursos para contar a história de modo irreverente. Na primeira cena de Ko Mun-yeong, por exemplo, há inúmeros *closes* para apresentar a personagem, de modo que o público vá se familiarizando com os detalhes e, aos poucos, construa sua percepção de Mun-yeong ao longo dessa sequência. O caráter sombrio dessa apresentação — já que a protagonista está inteiramente de preto, cortando uma carne de boi mal passada e lambendo o caldo vermelho que escorre pela carne, remetendo ao sangue — é contraposto por uma música instrumental leve. Tal variação entre comédia e drama e entre elementos sombrios e divertidos é perceptível por toda a narrativa, assim como exemplifica os próprios livros da escritora, que, embora sejam contos infantis, trazem componentes macabros.

Além dos *closes* observados nessa cena, muitos dos planos do *K-drama* apresentam o fundo desfocado, concentrando-se principalmente nos personagens, que estão geralmente em primeiro plano. O foco nos personagens e em suas expressões é especialmente relevante, se considerado que um dos principais pontos de discussão da narrativa são as emoções; enquanto Gang-tae as reprime e se esconde atrás de uma espécie de máscara, Mun-yeong é uma mulher aparentemente fria, mas que, internamente, é vulnerável e sensível. Há, ainda, muitas sequências em câmera lenta, como quando Sang-in tropeça nas escadas do castelo amaldiçoado e Gang-tae o impede de cair. A utilização de câmera lenta, somada aos efeitos sonoros que geralmente a acompanham, também contribui para a comicidade da narrativa.

Pode-se citar, ainda, outros recursos de edição, como os *flashbacks* e a apresentação de eventos sob múltiplas perspectivas. Os *flashbacks* são usados, principalmente, para retomar a infância de Mun-yeong, Gang-tae e Sang-tae, de modo a recontar o passado dos protagonistas. Já as múltiplas perspectivas podem ser vistas no terceiro episódio, quando o paciente Kwon Ki-do conta a Gang-tae como chegou ao hospital. Ao abrir a porta do quarto no hospital, Ki-do já está na boate — o que já indica que é uma sequência fantasiosa ou um outro recurso de *flashback* — e dirige-se diretamente à câmera para contar a história, enquanto a remonta exatamente do jeito que aconteceu: vê-se o personagem na boate, o que ele disse, o que as pessoas no local disseram e os seguranças o perseguindo. Mais tarde, é possível ver como a cena realmente pareceu do ponto de vista de quem estava no hospital: Ki-do não estava na boate, mas sim no saguão do Hospital OK, e os seguranças que o perseguiram eram os funcionários do próprio hospital, enquanto o paciente encenava a Gang-tae o que havia acontecido. Além disso, quando Sang-tae tem

um surto, no início do primeiro episódio, as imagens e os sons são distorcidos, para representar o estado mental do personagem.

Por fim, ainda em relação à edição, é interessante ressaltar uma cena, também no primeiro episódio, durante a qual Gang-tae tenta acalmar uma paciente que comia compulsivamente. Gang-tae abraça-a e, logo em seguida, a paciente vomita propositalmente em cima do cuidador; nesse momento são mostradas imagens de elementos caindo em corrente ou fluxo, como uma cachoeira ou como trigo e lixo sendo despejados, os quais representam o vômito da paciente. Recurso similar, relativo à associação de imagens, é utilizado, por exemplo, no clássico *Tempos Modernos*, de Charlie Chaplin, no qual o plano de um rebanho de animais andando é sucedido por um plano de trabalhadores saindo do metrô, de modo a compará-los. Ainda nessa mesma cena do *K-drama*, o vômito caindo em Gang-tae é associado a pétalas caindo em cima do personagem, em referência à famosa sequência do filme *Beleza Americana* (1999), de Sam Mendes. Outros tipos de intertextualidade também podem ser observados ao longo do drama, como quando Jae-su (Kang Ki-doong) imita a cena do filme *Coringa* (2019), de Todd Phillips, em que Arthur Fleck dança em uma escadaria.

Figura 5 – Vômito da paciente é associado a outros tipos de imagem



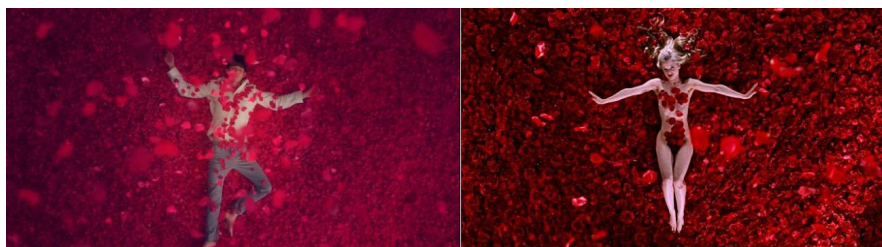
Fonte: Captura de tela (Netflix, 2020).

Figura 6 – Cena de Tempos Modernos em que trabalhadores são comparados a um rebanho



Fonte: Capturas de tela (United Artists, 1936).

Figura 7 – Intertextualidade entre o K-drama e Beleza Americana



Fonte: Capturas de tela (Netflix, 2020; Universal Pictures, 1999).

No âmbito do plano do conteúdo, o *storyline* concentra-se majoritariamente nas histórias de Mun-yeong, Gang-tae e Sang-tae. Como pontuado, Mun-yeong é uma escritora de livros infantis com trans-

torno de personalidade antissocial que faz de tudo para conseguir o que quer, mesmo que isso vá de encontro às normas sociais de boa conduta. Já Gang-tae é um cuidador em hospitais psiquiátricos que, ao contrário de Mun-yeong, que tem pouca consideração com outras pessoas, é extremamente altruísta, colocando sempre seu irmão, Sang-tae, em primeiro lugar. Sang-tae, por sua vez, embora seja o irmão mais velho, é auxiliado de perto por Gang-tae devido ao transtorno do espectro autista daquele. O sonho de Sang-tae é se tornar artista, já que adora desenhar e possui grande habilidade nisso.

Os personagens entrecruzam-se durante um evento no hospital em que Gang-tae trabalhava. O evento conta com a presença de Mun-yeong, que lê um de seus livros à audiência. A leitura é interrompida por um paciente fugindo dos enfermeiros. Mun-yeong descobre mais tarde que o paciente é um pai suicida que tentou se matar e matar a própria filha com a ingestão de medicamentos. Julgando ser ele uma pessoa ruim, a escritora, ao ficar sozinha com o homem, pega uma faca, que havia roubado em um restaurante, para atacá-lo. A todo momento, Mun-yeong é fria e contida, apesar de violenta. O ataque é interrompido por Gang-tae, que encontra o paciente e segura a faca empunhada por Mun-yeong, o que o faz cortar profundamente sua mão.

A partir de então, Mun-yeong fica obcecada com o cuidador, enquanto Sang-in, o diretor da editora SangSangESang, que publica os livros da escritora, tenta a todo custo contactar Gang-tae para suborná-lo, de modo que ele não revelasse o ocorrido à imprensa. Após muitas ligações do empresário, Gang-tae decide ir à editora para cessar as tentativas de contato de Sang-in e para ver Mun-yeong mais uma vez, já que, segundo o cuidador, queria ver novamente os olhos frios e vazios da escritora, que se assemelhavam aos de uma antiga colega de escola.

Devido à chegada da primavera, e conseqüentemente ao aparecimento de borboletas, Gang-tae decide se mudar com Sang-tae para uma outra cidade. Ao longo da história, descobre-se que, quando eram crianças, a mãe dos dois irmãos havia sido morta por uma mulher com um broche de borboleta, e Sang-tae, o único que presenciara o ocorrido, passou a odiar esses animais desde então, especialmente porque a mulher o ameaçou, dizendo que o perseguiria. Ju-ri, que encontra o cuidador por acaso em Seul, sugere ao antigo colega, por quem é apaixonada, que volte a Seongjin, sua cidade natal, e trabalhe no mesmo hospital que ela, o Hospital Psiquiátrico OK. Ju-ri também oferece um quarto vazio em sua casa, que divide com a mãe, para Gang-tae alugar. Os irmãos, então, vão para Seongjin, e Mun-yeong segue o cuidador até lá.

Com o desenrolar da trama, vê-se que aquela também é a cidade natal de Mun-yeong, que acaba voltando a morar na mansão onde passou a infância. Descobre-se, ainda, que a escritora é a mesma colega de escola de Gang-tae, cujos olhos eram vazios, o que revela uma antiga ligação entre os dois personagens. Mun-yeong faz de tudo para se aproximar do cuidador, inicialmente por capricho, mas, mais tarde, com verdadeiros sentimentos. Aos poucos, Gang-tae cede e acaba por criar laços estreitos com Mun-yeong, que também se conecta a Sang-tae. Sang-tae torna-se ilustrador do último livro da escritora, a quem trata como melhor amiga e irmã mais nova. Desse modo, os três formam uma família que, com afeto, permite-lhes superar os traumas do passado.

Ao longo do *K-drama*, é possível observar um desenvolvimento expressivo dos personagens. Mun-yeong, que era uma mulher fria, impulsiva e agressiva, demonstrando pouca ou nenhuma consideração pelos outros, passa a transparecer, para Gang-tae, sua vulnerabilidade e sua sensibilidade, potencializadas pelos abusos e traumas que teve no passado. A escritora torna-se uma mulher mais contida e mais amável, até mesmo com Ju-ri, amiga com quem brigou ainda na infância. Apesar de amadurecer nesse sentido, Mun-yeong ainda carrega, no fim do drama, um ar infantil e imaturo, que lhe confere certa inocência e a conecta àquela menina desamparada que era quando criança. Isso pode ser observado nas brigas bobas e infantis que ela tem com Sang-tae, como para decidir quem lerá o livro da escritora no evento de lançamento no Hospital Psiquiátrico OK. Essas brigas não somente trazem a inocência de Mun-yeong à tona, em contraste com a mulher sombria e agressiva que parecia no início, como também revelam a aproximação e o sentimento de fraternidade entre ela e Sang-tae, reforçando que eles realmente conseguiram constituir uma família.

Gang-tae, por sua vez, fica por conta de guiar Mun-yeong e Sang-tae, sendo uma figura de responsabilidade dentro da família. No entanto, se no início da trama Gang-tae escondia totalmente seus verdadeiros sentimentos e sempre se mostrava bem para não preocupar os outros, especialmente seu irmão, no fim da história o cuidador aprende a expressar melhor suas emoções, suas vontades e seus desejos. Uma das principais lutas do personagem envolve a percepção de que ele deve viver para cuidar de Sang-tae, muito influenciado pelo modo como a mãe o tratava quando criança. A própria profissão de Gang-tae já traduz essa luta interna, já que, tanto profissionalmente quanto pessoalmente, ele se volta a cuidar dos outros, e não de si mesmo. Gang-tae e Mun-yeong encontram um

meio-termo ao aprenderem com o altruísmo e o egoísmo um do outro, respectivamente.

Já Sang-tae evolui ao se tornar mais independente, culminando, no início de sua vida longe de Gang-tae, como ilustrador da editora SangSangESang. O crescimento do personagem é possível não somente pelo seu desenvolvimento pessoal, mas também porque seu irmão lhe deu espaço para crescer, entendendo que não deveria focar sua vida nos cuidados de Sang-tae. Além disso, os traumas de Sang-tae com as borboletas são superados à medida que os conflitos envolvendo a morte da mãe são resolvidos e os personagens, conseqüentemente, amadurecem em relação ao passado. Outro ponto relevante para o personagem é a aproximação com Mun-yeong, com quem desenvolve uma amizade estreita, com laços fraternais. Para pessoas com autismo, a construção de relacionamentos pode ser difícil, e uma das preocupações da mãe de Sang-tae era, justamente, a formação de amizades por parte do garoto. No fim do drama, portanto, vê-se o crescimento e a independência de Sang-tae florescerem.

Em relação à dramaturgia e à encenação, a produção consegue variar entre drama e comédia com facilidade, apresentando tanto elementos dramáticos e pesados quanto cenas cômicas e divertidas, que trazem leveza à trama. Alguns personagens, como Sang-in e Jae-su, são naturalmente mais cômicos, enquanto Gang-tae, por exemplo, está envolvido em cenas mais sérias e dramáticas. Entretanto, todos os personagens navegam entre seriedade e comicidade, o que é uma das principais características do *K-drama*. Além disso, é válido pontuar que, embora Gang-tae e Mun-yeong protagonizem um romance, há poucas cenas com ações efetivamente românticas, como beijos e carícias. O foco instaura-se na relação intangível entre os personagens. Quando se fala em romance, portanto, o drama é construído sem que seja necessário encenar explicitamente o que acontece fisicamente entre Gang-tae e Mun-yeong.

Por fim, considerando os indicadores de qualidade da mensagem audiovisual, a oportunidade está presente tanto na escolha dos contos de fadas, que são atemporais, para dar um tom fantástico e imaginativo à narrativa, quanto na abordagem de temas como os transtornos mentais. Com uma maior abertura para tratar a temática da saúde mental, que já não é tão estigmatizada atualmente como antes o era, é importante que esse assunto seja colocado em pauta no âmbito da ficção, especialmente, nesse caso, no da ficção seriada.

O modo como diversos transtornos mentais são retratados ao longo do *K-drama*, de forma nem excessivamente dramática, nem exageradamente caricata, também contribui para a ampliação do ho-

rizonte do público. O autismo, por exemplo, não é colocado como uma condição incapacitante, embora demande certos cuidados, uma vez que Sang-tae é um personagem capaz de cuidar de si mesmo, com exímia habilidade artística e aptidão para perseguir uma carreira no ramo. No entanto, certas características observáveis em pessoas com autismo, como a dificuldade em perceber e identificar emoções, também são retratadas em Sang-tae, dando uma ideia ao espectador de como essa condição se manifesta.

No caso de Mun-yeong, que possui transtorno de personalidade antissocial, tem-se o retrato de uma pessoa impulsiva, agressiva e irresponsável, características comuns a quem sofre de tal transtorno, permitindo ao público, mais uma vez, entender como esse tipo de estado se manifesta. Outros tipos de transtornos mentais, como o transtorno de estresse pós-traumático e o transtorno de múltiplas personalidades, também são abordados, ainda que com menor ênfase. Dessa forma, é possível que um espectador não familiarizado com tais condições incremente seu repertório sobre o assunto, especialmente considerando que tais temáticas não são frequentemente pautas centrais na ficção. Além disso, o drama perpassa, ainda, questões como o abuso e a negligência infantil.

As representações de Mun-yeong e Sang-tae também contribuem para a quebra de estereótipos associados aos transtornos mentais em questão. Frequentemente, quem sofre de transtorno de personalidade antissocial é associado à psicopatia e à ausência de emoções, duas concepções que não são necessariamente verdadeiras. Mun-yeong demonstra que essas pessoas podem ser vulneráveis e sensíveis internamente, bem como construir laços afetivos. Já Sang-tae mostra que aqueles com autismo também são capazes de estabelecer conexões com outros e podem viver de maneira autônoma, a depender do grau da condição.

A apresentação desses personagens também se relaciona à diversidade, uma vez que os transtornos mentais não são frequentemente retratados na ficção, ainda mais do modo como é visto no *K-drama*, com a multiplicidade de condições e a quantidade de personagens que delas sofrem. Apesar de não apresentar diversidade étnica e racial, a produção também conta com diversidade socioeconômica, já que a realidade de Mun-yeong, herdeira de uma mansão e escritora de sucesso, é contraposta pelas dificuldades enfrentadas por Gang-tae e Sang-tae, que possuem origem humilde.

Por fim, a originalidade/inação do *K-drama* pode ser observada na abordagem central de questões envolvendo a saúde mental, especialmente transtornos pouco explorados pela mídia, como o trans-

torno de personalidade antissocial. Entretanto, um dos principais pontos de singularidade da produção reside na variação constante entre drama e comédia, e entre animação e filmagens *live action*, com a utilização constante de grafismos e recursos técnico-expressivos que quebram a diegese, o que não é visto com tanta frequência na ficção seriada. Embora a oscilação constante entre drama e comédia não seja totalmente nova — um exemplo são as novelas brasileiras, que possuem núcleos cômicos e dramáticos —, tal recurso não é tão explorado por formatos como as séries de TV, que mantêm o tom dramático ou cômico durante a maior parte da atração, com poucos momentos de oscilação. A abordagem imaginativa dos contos de fadas, somada ao tom sombrio que a produção traz às histórias infantis, para construir uma narrativa voltada a um público mais adulto, também pode ser um ponto de destaque no indicador, uma vez que essa temática fantástica é associada, majoritariamente, às crianças.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

It's Okay to Not Be Okay, portanto, sobressaiu-se, de modo geral, em todos os indicadores de qualidade da mensagem audiovisual. Além disso, a produção também se destacou na utilização dos recursos técnico-expressivos, referentes ao plano da expressão, uma vez que os empregou de forma criativa para representar a oscilação entre drama e comédia e entre realidade e animação, sendo a diegese frequentemente quebrada. Além disso, é importante ressaltar a relevância das questões de saúde mental colocadas pelo *K-drama*, que as trabalhou de forma relativamente aprofundada e dinâmica. Desse modo, percebe-se que *It's Okay to Not Be Okay* apresenta potencialidades quanto ao fomento à reflexão crítica, além de trazer experimentações estéticas. Entende-se que tais características se mostram elementos de qualidade na produção, considerando a análise dos indicadores estabelecidos no modelo teórico-metodológico de Borges e Sigiliano (2021).

Parte-se da percepção de que o audiovisual pode ser uma relevante ferramenta para suscitar debates férteis, contribuindo, de certo modo, para a melhoria de aspectos sociais, especialmente se considerado o envolvimento emocional dos espectadores interagentes com as tramas, o que se mostra favorável à boa recepção de diferentes pontos de vista, bem como à reflexão acerca das temáticas apresentadas. Além disso, o estudo de produções audiovisuais fora do eixo ocidental é cada vez mais necessário, haja vista a considerável presença dessas produções não só no Brasil, mas em outras regiões

do globo, e a concentração das pesquisas sobre ficção seriada em modelos e casos provenientes de países como Estados Unidos e Reino Unido, como apontam Albuquerque e Cortez (2013).

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, A.; CORTEZ, K. Ficção Seriada, Cultura Nacional e Des-Occidentalização: o caso dos animês. **Contemporânea: Revista de Comunicação e cultura**, v. 11, n. 1, p. 56-71, jan./abr. 2013.

BORGES, G.; SIGILIANO, D. Qualidade Audiovisual e Competência Midiática: proposta teórico-metodológica de análise de séries ficcionais. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 30., 2021. **Anais [...]**. São Paulo: PUC-SP, 2021. p. 1-26.

BOK-RAE, K. Past, Present and Future of Hallyu (Korean Wave). **American International Journal of Contemporary Research**, v. 5, n. 5, p. 154-160, out. 2015.

COLETTI, C. **É oficial**: Round 6 é a série mais assistida da história da Netflix. Omelete, 2021. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/netflix/round-6-mais-vista>. Acesso em: 30 maio 2022.

DISSANAYAKE, W. Asian television dramas and Asian theories of communication. **Journal of Multicultural Discourses**, v. 7, n. 2, p. 191-196, 2012.

HAN, B. M. Fantasies of Modernity: Korean TV Dramas in Latin America. **Journal of Popular Film and Television**, v. 47, n. 1, p. 39-47, 2019.

JIN, D. Y. **Hallyu 2.0**: the new Korean Wave in the creative industry. Ann Arbor. Michigan: M Publishing, University of Michigan Library, 2012.

JU, H. Korean TV drama viewership on Netflix: Transcultural affection, romance, and identities. **Journal of International and Intercultural Communication**, v. 13, n. 1, p. 32-48, 2019.

LOPES, M. I. V.; MUNGIOLI, M. C. P. Qualidade da Ficção Televisiva no Brasil: elementos teóricos para a construção de um novo modelo de análise. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 22., 2013. **Anais [...]**. Salvador: UFBA, 2013. p. 1-16.

MACHADO, A. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

MULGAN, G. **The question of quality**. London: British Film Institute, 1990.

PARK, J. Preface. In: PARK, J.; LEE, A. **The Rise of K-Dramas**: essays on korean television and its global consumption. Jefferson: McFarland & Company, 2019. p. 6-8.

PUJADAS, E. A qualidade televisiva além de um conceito politicamente correto. **Matrizes**, v. 7, n. 2, p. 235-248, 2013.

SCHULZE, M. Korea vs. K-Dramaland: The Culturalization of K-Dramas by International Fans. **Acta Koreana**, v. 16, n. 2, p. 367-397, 2013.

URBANO, K.; VINCO, A.; MAZUR, D. Fãs, Mediação e Cultura Midiática: dramas asiáticos no Brasil. In: JORNADA INTERNACIONAL GEMINIS: ENTRETENIMENTO TRANSMÍDIA, 1., 2014. **Anais [...]**. São Carlos: UFSC, 2014. p. 1-16.

URBANO, K. Entre japonesidades e coreanidades pop: da Japão-Mania à Onda Coreana no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40., 2017. **Anais [...]**. Curitiba: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2017. p. 1-17.



- EIXO 6 -

Elementos da narrativa e adaptações



RITUAL DE INTERAÇÃO FACE A FACE EM BOTTLE EPISODES: O CASO FLEABAG

Larissa Nascimento Lopes de Oliveira
Danilo Cezar da Silva Monteiro
Fellipe Sá Brasileiro
Marcel Vieira Barreto da Silva

1 INTRODUÇÃO

O que é preciso fazer para preservar a fachada? Estamos vivendo para evitar o constrangimento? Quais os padrões comportamentais exigidos sempre que entramos na presença do outro? Essas são algumas das perguntas que Goffman (2011) procura responder em *Ritual de interação*, publicado em 1962. O autor propõe uma sociologia das ocasiões que permite identificar o comportamento de pessoas que estão em interação em um espaço-tempo delimitado. Embora os questionamentos de Goffman (2011) estejam relacionados às situações de interação em copresença, é possível expandi-los para as interações mediadas pelas tecnologias contemporâneas, a exemplo das séries televisivas.

O nosso recorte se delimita ao primeiro episódio da segunda temporada da premiada série britânica *Fleabag* (BBC, 2016-2019), que tem Phoebe Waller-Bridge como *showrunner* e é conhecida pela quebra da quarta parede⁹⁹. O referido episódio pode ser definido como um *bottle episode*, um tipo de narrativa de contenção tempo-espacial que singulariza a dramaturgia seriada a partir da sua natureza unitária. Também utilizaremos como material de apoio o roteiro do

99 A ideia de quarta parede surgiu no teatro como uma parede imaginária que separa os atores e a peça encenada do público. Quando os atores começaram a interagir com a plateia, essa parede foi “quebrada”. O conceito foi adaptado para o cinema, em filmes como *The Purple Rose of Cairo* (Woody Allen, 1985) e *Ferris Bueller's Day Off* (John Hughes, 1986). A televisão também costuma usar o recurso, são exemplos: *Os Normais* (Rede Globo, 2001-2003) e *House of Cards* (Netflix, 2013-2018).

episódio¹⁰⁰. Considerando, porém, que a literatura sobre os *bottle episodes* ainda é incipiente, buscamos ampliar esses estudos com base na perspectiva dos rituais de interação face a face de Goffman.

O episódio se passa em um restaurante, em que a protagonista, Fleabag, vive um desconfortável jantar em família comemorando o noivado do pai com a madrinha. Durante o episódio, classificado como *bottle* devido à utilização do ambiente fechado, de poucos personagens e de foco na interação, propomos analisar as olhadelas, os gestos, os posicionamentos e os enunciados verbais entre a protagonista e o pai¹⁰¹, além do contato feito entre Fleabag e o espectador. Focaremos na relação entre a protagonista e o pai, porque a presença dele faz as pessoas da mesa tentarem manter a fachada socialmente admirada; e, entre ela e o espectador, porque este é quem recebe, na maioria das vezes, a fachada que Fleabag gostaria de expor nas outras interações e não o faz. Considerando essas relações, a pergunta norteadora deste artigo é: como os rituais de interação face a face, explorados em *bottle episodes*, são construídos na serialização televisiva?

Para respondermos à questão, iniciaremos com a revisão de algumas percepções de Goffman em relação ao interacionismo simbólico e às microinterações cotidianas. Seguiremos com os estudos sobre *bottle episodes* e, neste ponto, discorreremos sobre os elementos do objeto de análise. Por fim, analisaremos o primeiro episódio da segunda temporada da série *Fleabag* à luz da perspectiva goffmaniana.

2 INTERAÇÃO FACE A FACE, LINHA E PRESERVAÇÃO DA FACHADA

Com a publicação da obra *Ritual de interação*, Goffman apresentou novos elementos aos estudos sociológicos relacionados ao cotidiano. O autor estabeleceu dois grandes objetivos: descrever as unidades mínimas de interação entre os indivíduos e descobrir quais normas regem essas unidades, estabelecendo uma sociologia das ocasiões. O propósito dessa análise não está centrado na psique dos atores, mas, sim, em identificar “as relações sintáticas entre os atos de pessoas diferentes mutuamente presentes umas às outras” (GOFFMAN, 2011, p. 10). Com essa assertiva, Goffman preconiza o trabalho analítico das interações entre, no mínimo, dois indivíduos e revela que as interações face a face ocorrem em contextos sociais predeterminados,

100 Disponível em: <https://www.scriptslug.com/assets/uploads/scripts/fleabag-201-episode-2-1-2019.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2019.

101 O personagem do pai, interpretado por Andrew Scott, não é nomeado na série, sendo apenas chamado de pai, uma solução interessante para sempre evocar o seu papel institucional e, por conseguinte, sua máscara social na dramaturgia da série.

onde se esperam certas competências dos participantes, reiteradas através de regras previamente definidas.

Os elementos normativos da interação são estabelecidos, segundo Goffman, em cima de uma linha, isso é, “o padrão de atos verbais e não verbais com o qual [a pessoa] expressa sua opinião sobre a situação, e através disto sua avaliação sobre os participantes, especialmente ela própria” (GOFFMAN, 2011, p. 13). Nesse sentido, a linha norteia as interações sociais entre os indivíduos, pois, é esperado que eles ajam de acordo com o exigido para a situação, de modo a evitar o constrangimento. Ao agirem dessa forma, eles constroem o que se chama de fachada, “o valor social positivo que uma pessoa efetivamente reivindica para si mesma através da linha que os outros pressupõem que ela assumiu durante um contato particular” (GOFFMAN, 2011, p. 13-14). A fachada social não é inerente ao indivíduo, sendo um empréstimo da sociedade, passível de retirada caso ele não se comporte de acordo com a linha admitida. Com isso, Goffman evidencia o caráter de performance entre os indivíduos, revelando-os como atores. Isso simboliza que, de forma consciente ou não, todas as pessoas assumem papéis e se tornam atores nas interações sociais. A teoria de Goffman sobre performance e fachada permanece atual mesmo segundo o viés da interação mediada. Ao analisarmos os aplicativos de relacionamento atuais, como o Tinder, vê-se que os atores criam fachadas atrativas para si, a fim de minimizar a rejeição. Para isso, são criados cenários — as fotografias, as descrições feitas na *bio*, o modo como se expõe nas fotos ou nos lugares —, de forma a construir uma fachada atraente com um perfil adequado às práticas interacionais do aplicativo (CARRERA *et al.*, 2017).

Os atores se ligam emocionalmente à fachada assumida e mantida por eles. Além disso, essas emoções também são sentidas em relação à fachada que outras pessoas assumem. Nesse sentido, os sentimentos não são apenas internos e psicologicamente ligados aos indivíduos, mas, sobretudo, compartilhados socialmente pelos atores. Um exemplo que Goffman traz é quando os atores precisam interagir com pessoas com quem não terão mais interação futura. Nesse caso, eles se sentem livres para assumir posturas diferentes — negativas e constrangedoras —, visto que são interações únicas e os sentimentos compartilhados efêmeros. Apesar disso, os atores se empenham em manter a fachada na maioria das situações. Isso se manifesta nas diferentes ações consistentes com as fachadas assumidas, servindo para neutralizar acidentes que as colocariam em risco. O “salvamento da fachada” é mais eficaz quando o indivíduo tem um nível maior de habilidade social, elucidando, assim, que os atores precisam estar

inseridos em uma específica matriz social e cientes do seu lugar dentro dela. Outro elemento crucial à manutenção da própria fachada é tentar salvá-la sem comprometer a de outros atores no processo.

Por fim, Goffman (2011) explica as táticas de preservação da fachada utilizadas pelos indivíduos. A primeira é o processo de *evitação*, no qual os atores evitam encontros que colocariam em xeque a fachada assumida por eles. Caso o encontro seja inevitável, certos assuntos são impedidos. Aqui os atores lançam mão da “cegueira diplomática”, quando eventos desagradáveis são ignorados em prol de manter a fachada ou quando o acontecido é discutido, mas não interpretado como uma ameaça. A segunda tática é o *processo corretivo*, em que os participantes estabelecem um intercâmbio ritual: há um desafio (os participantes chamam a atenção de quem se desviou da conduta), seguido de uma oferta (o ofensor recebe a chance de se corrigir), da aceitação (o ofensor aceita a penitência do grupo) e do agradecimento (ele simboliza gratidão ao grupo através de alguma ação). O autor não exclui os sentimentos dos personagens envolvidos nesse intercâmbio, mas explicita que até essas emoções fazem parte do jogo ritual de manutenção da fachada.

3 BOTTLE EPISODES

Bottle episodes significa literalmente “episódios garrafa”, são episódios primordialmente ligados a restrições de orçamento, cenários, elenco, entre outros, de modo que se passam em um ambiente interno, com poucos atores e efeitos, permitindo, assim, explorar a interação entre os personagens. Entretanto, o *bottle* não precisa ser apenas uma solução criativa, ele pode ser também uma opção criativa. Conforme explica Epstein (2006, p. 210, tradução nossa), esse tipo de episódio se caracteriza também por usar “apenas cenários já conhecidos da série e, de preferência, apenas os personagens centrais”¹⁰². No caso de comédias de situação, as restrições espaciais típicas dos *bottle episodes*, muitas vezes, tendem a constituir a própria dinâmica estruturante da série. Para Joseph Darowski e Kate Darowski (2019), isso ocorria na primeira temporada de *Cheers*, em que toda ação se desenrolava no espaço aberto do bar gerenciado por Sam Malone (Ted Danson), criando uma dinâmica de representação concisa que implicava em uma intensa interação interpessoal para o desenvolvimento das situações cômicas.

102 Do original: “It uses only the standing sets, and ideally only the core cast”.

No entanto, essa configuração também criava o desafio de que a trama inteira de cada episódio devia ocorrer dentro do bar, tendo por consequência, dois resultados distintos: primeiro, o cenário principal do bar tinha que ser palco de muitos eventos diferentes – cerimônias de casamento, competições, transmissões de rádio, a peça shakespeariana de Diane, e várias outras reuniões sociais. Segundo, apesar da quantidade de ação que se concentra nos limites do bar, uma parcela significativa de ação dramática, inevitavelmente, ocorre fora de tela e nunca é mostrada¹⁰³ (DAROWSKI; DAROWSKI, 2019, p. 46, tradução nossa).

Isso significa que as restrições impostas pelo modelo conciso desse tipo de encenação exigem dos roteiristas e diretores soluções criativas para dinamizar as situações dramáticas. Scott Brazil, diretor do *bottle episode* *Back In The Hole* (4:10, *The Shield*, FX, 2002-2008), propõe que esse é o tipo de episódio que os diretores geralmente não gostam de trabalhar, mas que pode ser um sucesso dependendo do roteiro e do elenco¹⁰⁴. De fato, duas situações são exploradas: a criatividade dos roteiristas e diretores, e a interação entre os personagens. No caso de *Fleabag*, devido à quebra da quarta parede, a interação da personagem com os espectadores também abre possibilidades para a exploração criativa da concisão espacial.

Ao falar sobre *The One Where No One's Ready* (3:1, *Friends*, NBC, 1994-2004), em entrevista concedida ao projeto *Friends: Final Thoughts*, o produtor executivo Kevin Bright (2005) afirma que esse episódio foi produzido a fim de economizar dinheiro para as gravações subsequentes, usando apenas um cenário e sem estrelas convidadas. O estilo *bottle* foi tão bem recebido pelo público que o diretor replicou outras vezes. Como exemplos de outras séries: *The Chinese Restaurant* (2:11, *Seinfeld*, NBC, 1989-1998), *Three Men and Adena* (1:5, *Homicide: Life on the Street*, NBC, 1993-1999), *First Response* (2:8, *Veep*, HBO, 2012-2019), *American Bitch* (6:3, *Girls*, HBO, 2012-2017), *Teddy Perkins* (2:6, *Atlanta*, FX, 2016-Presente), *The Suitcase* (4:7, *Mad Men*, AMC, 2007-2015), entre outros.

103 Do original: "However, this setup also created the challenge that each episode's entire plot must be contained within the bar, resulting in two distinct outcomes: First, the main bar set had to be the stage for many different events – wedding ceremonies, competitions, radio broadcasts, Diane's Shakespearean play, and other various social gatherings. Second, despite so much action being moved into the confines of the bar, significant action inevitably happens off screen and is never shown."

104 Disponível em: https://web.archive.org/web/20051031125831/http://www.fx-networks.com/shows/originals/the_shield_s4/weblog_ep9.html. Acesso em: 25 nov. 2019.

Outra característica dos *bottle episodes* é que eles procuram, em sua maioria, seguir as normas de estilo e de narrativa já estabelecidas na própria série. No entanto, como aponta Nannicelli (2014), nas séries folhetinescas¹⁰⁵, esse tipo de episódio tende a ser mais independente que os demais. Para exemplificar, o autor menciona o célebre episódio *Fly* (3:10, *Breaking Bad*, AMC, 2008-2013), em que Walter White tem o obstáculo de matar uma mosca no laboratório e, apesar do episódio não influenciar diretamente no enredo da temporada, o arco do personagem é bastante explorado. Entretanto, a mesma fórmula não se aplica ao episódio de *Fleabag* que vamos analisar mais à frente, visto que, é nele que se estabelece o conflito central da temporada: o romance entre a personagem e o padre.

Na perspectiva de Nannicelli (2014), *bottle episodes* possuem poucas tramas paralelas. Isso ocorre por duas razões: a redução na quantidade de personagens e o local fechado, que limita a opção de apresentar histórias coexistentes. Segundo ele, é esta última característica, mais que qualquer outra, que configura um aspecto teatral, principalmente, nos episódios que se passam em um ambiente menor, como o laboratório subterrâneo de metanfetamina em *Fly* ou a sala de interrogatórios do supracitado *Three Men and Adena*, diferente do também referido *The Suitcase*, em que o enclausuramento ocorre na agência inteira, não em uma sala só. Apesar disso, o clímax se passa em um único ambiente, na interação entre Don Draper e Peggy Olson. Segundo Nannicelli (2014), os *bottle episodes* carregam uma estética teatral naturalista¹⁰⁶, em que há uma afinidade espacial com o teatro, o que faz com que os personagens transpareçam suas dimensões psicológicas a fim de alcançar um objetivo. Apesar de a estética naturalista ter uma longa história na televisão, suas raízes estão no teatro naturalista, evidenciadas em *bottle episodes*.

4 TRAMA DO EPISÓDIO

Fleabag é uma comédia dramática que segue o arco da protagonista, uma jovem que se sente culpada pela morte da melhor amiga, Boo. Durante a primeira temporada, conhecemos sua complicada família, suas atitudes moralmente questionáveis, seus vícios e sua maneira

¹⁰⁵ Segundo Allrath e Gymnich (2005), o caráter *serial* ou folhetinesco de uma série configura-se por uma narrativa em que a evolução da trama ao longo da temporada é mais significativa que a resolução dos episódios individuais, além de tramas secundárias ocorrerem paralelamente à principal.

¹⁰⁶ O movimento teatral naturalista surgiu ao final do século XIX e início do século XX como uma intensificação do realismo. São características: a interpretação mimética da realidade humana, temáticas contemporâneas, surgimento do diretor e figurinista e utilização de técnicas iluminação e sonoplastia.

de entender o mundo. Alguns personagens são importantes pontuar: Boo, Claire (irmã), Martin (esposo de Claire), o pai, a madrinha e o padre. Nas duas temporadas, Fleabag almeja ficar em paz consigo mesma e, tendo isso como objetivo intangível, busca a resolução nos relacionamentos familiares e amorosos. A folhetinesca ficção seriada com duas temporadas caminha entre máscaras sociais, fidelidade e impasses sobre fé.

O primeiro episódio da segunda temporada, nosso objeto, acontece em um restaurante, onde os personagens comemoram o noivado entre ele e o pai e a madrinha, uma situação fatidicamente desconfortável, visto que, há três anos, a mãe de Claire e Fleabag faleceu. O episódio contém 25'27" e tem cinco cenas externas: três na parede de fora do restaurante, uma um pouco mais afastada do restaurante e outra dentro de um carro, totalizando 4'23", ou seja, cerca de 17% do episódio. O restante ocorre dentro do restaurante em dois cenários: a mesa de jantar e o banheiro. Aqui, focaremos nas cenas da mesa, em que ficam mais visíveis os rituais de interação a fim de preservação da fachada. São apenas seis personagens sentados à mesa: Fleabag, Claire, Martin, a madrinha, o pai e o padre. Às vezes, a "garçonete carente", como denomina Fleabag, entra em contato com os demais interagentes do ritual.

Após a recapitulação da temporada anterior, o episódio começa com um meio primeiro plano por trás de Fleabag dentro do banheiro. *Strangers In the Night* está como trilha e quando Frank Sinatra começa a cantar, vemos o rosto ensanguentado da protagonista. Um homem bate à porta, pergunta se ela precisa de ajuda e recebe um "não" como resposta. Fleabag entrega uma toalha para outra mulher — mais tarde, revelada como a garçonete — que está no banheiro com ela, também com o nariz sangrando. A protagonista olha para câmera e diz: "Isto é uma história de amor"¹⁰⁷. Esse é o *teaser*. Na mesa, as pessoas se mostram felizes e Fleabag finge estar de acordo, mas, para os espectadores, mediante o recurso de quebra da quarta parede, a reação costuma ser de crítica àquele momento. O pai tenta elaborar um discurso de agradecimento pela presença da família, mas não termina (não concluir a linha de raciocínio é uma característica do personagem), porém, é aplaudido do mesmo jeito, como se tivesse finalizado. Aqui, acontece o processo de evitação como cegueira diplomática (GOFFMAN, 2011) para manter a fachada do pai. Fleabag estranha o padre na mesa, ela ainda não o conhece. Claire e Martin mencionam que pararam de beber a seis meses, pois Claire está tentando engravidar. A madrinha fala com o padre e, a partir de então,

¹⁰⁷ Do original: "This is a love story".

Fleabag entende a presença dele ali. Todos persistem na conversa buscando preservar a fachada.

Quando ninguém fala com Fleabag por 45 minutos, o padre interage perguntando em que ela trabalha, e essa é a vez de Fleabag lutar para preservar sua fachada. O padre não está dentro da fachada esperada por uma autoridade eclesiástica, ele bebe álcool, usa termos “impróprios”, fuma e tem uma família que também não está dentro do previsto — um pai alcoólatra, uma mãe lésbica e um irmão pedófilo. O ponto de virada do episódio acontece quando Claire vai ao banheiro, Fleabag estranha, vai atrás, e descobre que a irmã acabou de sofrer um aborto espontâneo.

As duas voltam para mesa, Claire finge que nada aconteceu e começa a beber vinho. Fleabag fica desconcertada com a situação e diz que acabou de sofrer um aborto espontâneo. Claire diz: “Se ele foi, já foi”¹⁰⁸ e manda a irmã tomar vinho. Martin provoca o clímax com a fala: “Se ele não quisesse estar lá, ele não queria estar lá. Algo não estava certo. O quê? É a escolha da criança se quer abandonar o navio, certo? De qualquer forma, ela [Fleabag] ficou com os holofotes”¹⁰⁹. Na medida em que Martin vai falando, os interagentes se mostram atônitos. Fleabag dá um soco no rosto de Martin que, ao se proteger de um segundo golpe, acaba acertando-a. A garçonete pergunta o que houve e, sem querer, também é golpeada por Martin. Voltamos para onde o episódio começou, no banheiro. Fleabag sai do banheiro e fala com o padre, que pede que ela vá à igreja qualquer dia. Ela vai embora do restaurante e encontra a irmã em um táxi. A protagonista pede que o motorista as leve ao hospital e, assim, se encerra o episódio.

5 FLEABAG E O PADRE

Os cinco integrantes da família convivem há muito tempo, cada um conhece os comportamentos uns dos outros, percebem a linha e a imagem que tentam manter, inclusive, quando existe esforço para a preservação de uma fachada que não é verdadeira. Desse modo, todos sabem que o pai tem dificuldades de expressar os sentimentos pelas filhas, que a madrinha se sente empoderada pela fachada de ser a nova esposa, que Martin é inadequado na fala, que Fleabag não consegue manter um relacionamento amoroso duradouro, etc., apesar disso, não se conhecem tão bem, visto que ninguém sabia a profissão

108 Do original: “If it’s gone, it’s gone”.

109 Do original: “If it didn’t want to be in there. It didn’t want to be in there. Something wasn’t right. WHAT? It’s the kid’s choice if it wants to jump ship right? Either way, she got her spotlight”.

de Claire. Mas tem um elemento estranho no meio daquela interação, o padre, que não parece se importar em assumir uma fachada inesperada. Em suma, enquanto cada integrante da família luta para preservar a fachada individual e a social, isso é, o comportamento que se espera em determinado encontro, utilizando de estratégias mencionadas por Goffman (2011) como os processos de correção e evitação, o padre segue uma fachada imprevisível.

O padre “descolado”, segundo Fleabag, que fuma, bebe tequila, se espanta quando Martin e Claire falam que deixaram de beber, utiliza linguajar inapropriado e também tem uma família disfuncional, está dentro de uma fachada errada ou fora da fachada (GOFFMAN, 2011), pelo menos, daquela que a sociedade lhe impôs. A presença do padre estrutura a interação na mesa e faz com que os outros interagentes não se tratem como eles normalmente se tratariam – ou seja, de modo constrangedor. Há um esforço, por parte da família, para mostrar ao padre que eles são pessoas convencionais. Eles se dedicam com afinco a manter as fachadas que não existiriam se estivessem os cinco sozinhos. A seguir, narraremos algumas cenas que mostram a interação entre o padre e a Fleabag e como fica a tentativa de evitar o constrangimento entre o casal.

Fleabag e o padre têm a primeira unidade de interação, uma olhadela, na cena 21, 5’14” do episódio, quando a garçonete oferece uma bebida e a madrinha diz que já pediu. Fleabag, então, pede uma tequila, o padre também, Fleabag olha para ele, que sorri, e a garçonete agradece. Já o primeiro enunciado verbal entre o casal acontece ao final da cena 23, quando Fleabag diz que ninguém perguntou nada a ela por 45 minutos e, então, o padre questiona o que ela faz. Nesse momento, há um silêncio na mesa, todos olham para ela e a protagonista se surpreende pelo padre lhe direcionar a palavra. A fachada de Fleabag pode estar comprometida, existe uma ameaça e os outros personagens ficam a espera que a fachada caia, tanto que, da parte deles, não há uma ação de “orientação protetora”, ou seja, uma ação para salvar a fachada do outro (GOFFMAN, 2011, p. 22). Fleabag diz que é dona de uma cafeteria. O padre comenta: “legal”. No roteiro, um *beat*¹¹⁰. A conversa segue, Fleabag diz que a cafeteria está indo bem, apesar de o pai não acreditar. Diante do padre, a fachada dela permanece intacta.

110 Quando a palavra *beat* surge escrita no roteiro, pode ser traduzida como uma pausa.

Figura 1 – Primeira interação com enunciado verbal entre Fleabag e o padre



Fonte: *Fleabag* (2:1, BBC, 2016).

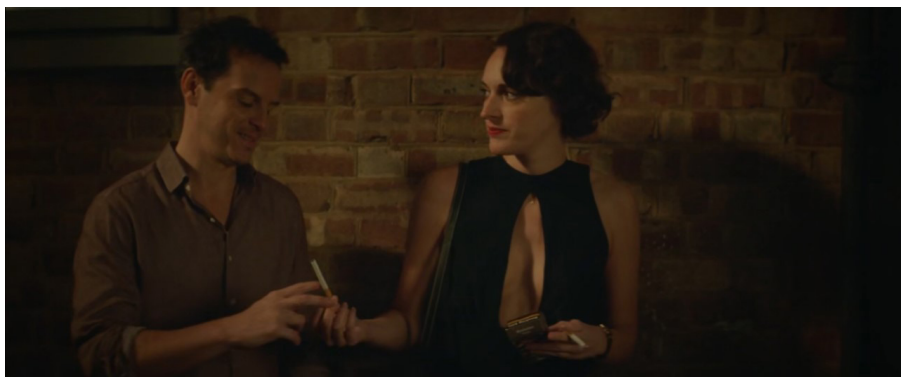
Embora nossa proposta se concentre nas cenas que acontecem à mesa, é importante mencionar uma cena fora da estrutura *bottle* em que Fleabag fica a sós com o padre. Ela está fumando encostada na parede de fora do restaurante. O fato de Fleabag precisar sair é uma característica do processo de evitação que Goffman (2011) pontua, em que uma pessoa se afasta da interação social para proteger sua fachada de ameaças. No roteiro, cena 24, Fleabag sai para fumar, nisso, o padre chega e a pede um cigarro, ela entrega e quando ele pergunta se sua família sempre se reúne, ela o deixa falando sozinho. Ele a xinga, ela sorri. É a segunda interação com enunciado verbal entre os dois.

Na volta à mesa, há um momento de constrangimento entre os participantes da interação, por um motivo: enquanto o padre ainda está lá fora fumando, os cinco ficam sem saber sobre o que conversar entre si. Claire diz que devem esperar o padre chegar para começarem a comer e, quando ele chega, a interação volta a ser como antes. Isso simboliza que o conforto volta com o padre, o único que não se importa em manter a fachada.

Na cena 25, 10'37" do episódio, Fleabag pergunta se o padre é de fato um padre, há silêncio na mesa, troca de olhares, outro *beat*. Fleabag ameaçou sua própria fachada, se aproximando, mais uma vez, do que os outros interagentes esperam que aconteça. A conversa continua e, novamente, Fleabag interage com o padre: fala sobre o antigo padre da paróquia, ele a responde à altura, há troca de olhares, dessa vez, mais intensa. A madrinha percebe o clima entre o casal e inter-

rompe a situação – no roteiro, inclusive, a rubrica diz que a madrinha não gostou de os ver interagindo. Ao analisar pela perspectiva goffmaniana, a madrinha estabelece um processo corretivo na protagonista, corrigindo o efeito de um possível incidente: que Fleabag se apaixone pelo padre.

Figura 2 – Segunda interação com enunciado verbal entre Fleabag e o padre. Dessa vez, fora do restaurante, funcionando como o processo de evitação proposto por Goffman (2011)



Fonte: *Fleabag* (2:1, BBC, 2016).

Claire vai ao banheiro e Fleabag a segue. Na volta à mesa, Fleabag, para preservar a fachada de Claire, conta que sofreu um aborto. O padre fica surpreso e preocupado com a protagonista. Após Fleabag ir limpar o sangue por causa do golpe recebido, o padre a espera perto do banheiro e sugere que ela visite a igreja. Fleabag preserva a fachada da irmã até o quarto episódio da temporada, quando, no confessionário, fala que mentiu para o padre. O arco que guia a temporada envolve os dois, sendo o padre o primeiro personagem da série que consegue perceber a quebra da quarta parede realizada pela protagonista, se revelando como o único que conheceu o interior de Fleabag.

6 FLEABAG E O ESPECTADOR

A protagonista estabelece diversos diálogos com o espectador através da quebra da quarta parede, sendo essa uma das principais características da narrativa. Destacamos que utilizaremos o termo

espectador como sinônimo de narratário ou segunda pessoa, isso é, como uma entidade a quem Fleabag se dirige de forma explícita no universo diegético. Isso significa que o espectador assume uma participação “exigida de maneira mais explícita e convocatória para que dê conta das funções de controle, organização e interpretação deste texto, passando a usufruir de informações exclusivas na relação com a diegese” (PICCININ; STEINDORFF, 2017, p. 151). Fleabag trata o espectador como um confidente, deslocando-o para dentro da narrativa constantemente, para dialogar e trazer informações sobre outros personagens ou, até mesmo, sobre o seu estado de espírito. Ao quebrar a quarta parede, o narrador intradiegético – a narradora percebida no mundo fictício, nesse caso, Fleabag – se aproxima do espectador e busca uni-lo “à diegese pela cumplicidade ao antecipar ou lembrar acontecimentos, atribuir valores a outros personagens ou apenas gesticular para o espectador com a certeza de que ele entenderá a mensagem” (PICCININ; STEINDORFF, 2017, p. 154).

Nos primeiros minutos do episódio, Fleabag cumpre com todos os elementos supracitados. A primeira interação entre Fleabag e o espectador ocorre no final da cena 01, em que ela antecipa que “isto é uma história de amor”. Ela nos relembra fatos da temporada passada, como a relação dela com Boo (2’38”) e o beijo indesejado que recebeu do cunhado (2’41”) – funcionando como uma estratégia de recapitulação, típica da serialização ficcional. Outro exemplo é quando ela nos explica que a relação dela com a irmã continua estremecida após a revelação do assédio do cunhado, como visto na cena 17 (4’25”). Ainda percebemos esses detalhes, quando Fleabag apresenta ao espectador (cena 21, 5’15”) a personagem “garçonete carente”, cujas ações consolidarão essa fachada ao longo do episódio.

Ao analisarmos o episódio, entendemos que a protagonista dialoga com o espectador, principalmente, para conferir valores a outros personagens da narrativa e para externar seu constrangimento diante das situações. Nesse sentido, Fleabag assume para o narratário uma posição de constante desafio da fachada instituída, utilizando diversos elementos percebidos na análise de interação goffmaniana, como olhadelas e enunciados verbais (GOFFMAN, 2011). Para o espectador, ela não tem medo de assumir o constrangimento diante das situações ou de externar falas que seriam consideradas negativas. É necessário destacar que esses elementos (gestos, olhadelas, interações verbais) ocorrem concomitantemente. Em relação ao cunhado, especificamente, Fleabag emprega duas interjeições de nojo acompanhadas de olhadelas (2’56” e 4’08”, respectivamente), conferindo, assim, atributos negativos a ele.

Figura 3 – Interação entre Fleabag e o espectador sobre Martin



Fonte: *Fleabag* (2:1, BBC, 2019).

À medida que a trama do episódio se desenrola, no entanto, algo interessante ocorre: há o alinhamento das ações que acontecem nos bastidores (para o espectador) com as ações que acontecem no palco (para os outros personagens). Em um primeiro momento, há o que Goffman (2011, p. 20) intitula como aprumo, qual seja “um tipo importante de preservação da fachada, pois através do aprumo a pessoa controla o seu constrangimento e, assim, o constrangimento que ela e outros poderiam sofrer por causa do seu constrangimento”. Vemos isso na cena em que Martin revela a tentativa de Claire de engravidar (no roteiro, um *beat*): Fleabag fica chocada com a descoberta, há um silêncio de todos na mesa, Fleabag reitera seu choque para o espectador (6’24”) e a ação volta ao normal. Também visualizamos isso quando o padre revela que tem um irmão pedófilo: há um silêncio constrangedor, Fleabag olha para a câmera (13’01”), o padre faz uma piada e todos retomam a fachada normal.

Apesar de haver o aprumo nesse primeiro momento, as ações dos personagens, eventualmente, se direcionam à quebra da fachada e ao constrangimento, como quando Claire declara que trabalha no ramo financeiro. Todos os personagens acreditavam que ela era advogada, incluindo Fleabag, que age da mesma forma para os outros personagens e para o espectador – primeiramente, com confusão (16’19”), para, em seguida, insistir na informação incorreta de que a irmã é advogada (16’22”). Após isso, Fleabag esquece completamente do espectador e não interage com ele até a última cena. Isso acontece quando a irmã de Fleabag vai ao banheiro e descobre que está tendo um abor-

to espontâneo. A partir daí, a protagonista assume falsamente que abortou, de forma a salvar a fachada da irmã, mesmo em detrimento da própria. Com isso, induzimos que não há necessidade de Fleabag esconder o constrangimento — função que ela relegou à relação com o espectador —, pois ele se instaura e a quebra da fachada se torna inevitável. Ela só volta a olhar para o espectador na cena final, quando está com a irmã no carro, indo para o hospital (25'05"). Com isso, deduzimos que as ações voltaram ao normal e se estabeleceu um retorno às fachadas predefinidas.

No entanto, entendemos também que esta relação de cumplicidade com o espectador está posta em cima de uma outra fachada utilizada pela protagonista, configurando-se numa fachada mediada pela quarta parede. No início do episódio (2'37"), ela afirma para o público que se sente bem e que coisas que a afetaram no passado — a morte da melhor amiga, o assédio do cunhado — não ocupam seu pensamento. Ao longo do episódio, porém, percebemos que essas afirmações não são verdadeiras, especialmente, o que tange à relação entre Fleabag e Martin. Sendo assim, consideramos que existe uma fachada construída pela protagonista para o espectador, na tentativa de construir sentimentos compartilhados, pois, apesar de ela revelar coisas que constrangeriam outros personagens, Fleabag se esforça para manipular o público em relação aos seus próprios pensamentos. Isso simboliza o que Goffman (2011) traz como uma tentativa de salvar a própria fachada, mesmo que seja uma fachada diferente da que ela assume com os outros personagens. Para nós, essa fachada mediada pela quarta parede em *bottle episodes* revela uma estratégia emocional da narrativa, capaz de tensionar os sentimentos dos espectadores à medida que os permite acompanhar a desconstrução da fachada no decorrer da evolução dos episódios, potencializando emoções e tornando a experiência próxima do real.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao delinear uma intermedialidade entre o episódio veiculado e o roteiro, percebemos que é nos *beats*, indicados no roteiro — ou seja, nas pequenas pausas dramáticas —, que Fleabag tem sua fachada ameaçada ou não consegue mantê-la, ou mais, quando há aprumo na forma de se expressar, isso é, a protagonista tem a mesma reação no universo diegético do episódio e na relação com o espectador. Outra observação relevante é que o descanso de Fleabag em manter uma fachada socialmente aceitável acontece tanto na relação com o espectador, quanto fora da estrutura de *bottle episode*. Fleabag sai

do restaurante para parar de manter uma fachada e quando volta à mesa, continua a fingir. Reiteramos que, apesar de Fleabag buscar fazer do espectador um cúmplice, ela ainda mantém com ele uma fachada. Ainda em relação à preservação da fachada, a presença do padre é essencial. É esse personagem, pessoa que normalmente não faz parte daquelas relações cotidianas, que estrutura a interação na mesa e faz com que os interagentes mudem o comportamento para evitar o constrangimento.

Acreditamos que uma reflexão sobre a constituição do *bottle episode* e um esforço crítico para conciliar dois campos de maneira interdisciplinar sejam importantes para o futuro dos estudos sobre ficção seriada, que cresce de acordo com a consolidação de uma Cultura das Séries (SILVA, 2014), cada vez mais transnacional. Nesse sentido, as narrativas de *bottle episodes* podem lançar mão da estratégia de tensionamento/rupturas das fachadas dos personagens – tanto entre eles como entre eles e os espectadores (no caso da fachada mediada pela quarta parede) – a fim de vincular os sentimentos de cumplicidade dos espectadores, necessários para o envolvimento emocional ao longo de toda a trama. Em estudos futuros, esse argumento pode ser reforçado e refinado. Desse modo, seria um recurso emocional utilizado por esse formato de estrutura dramática, dentre outros possíveis, que busca suprir as limitações de cenário, de orçamento, de elenco, etc. e aproximar o espectador por meio de uma situação a que todos nós temos socialmente – ter a fachada rompida ou ficar fora dela.

Por essa razão, o estudo objetivou ampliar as possibilidades de estudarmos as narrativas seriadas televisivas. Além disso, também consideramos que este artigo contribui para a análise dos *bottle episodes*, tendo em vista que os estudos sobre esses episódios ainda são escassos. Dessa forma, esperamos contribuir para o campo por meio de um olhar metodológico dos padrões de comportamento e de interação dos personagens das narrativas seriadas ficcionais.

REFERÊNCIAS

ALLRATH, G.; GYMNICH, M. **Narrative Strategies in Television Series**. Londres: Palgrave MacMillan, 2005.

BRIGHT, K. **Friends: Final Thoughts** (DVD). New Wave DVD and Warner Home Entertainment, 2005.

CARRERA, F. *et al.* Aprovação social na ponta dos dedos: representação do eu e gerenciamento de impressões no Tinder. **Teknocultura**, Madrid, v. 14, n.2, p. 339-350, 2017.

DAROWSKI, J. J.; DAROWSKI, K. **Cheers: A Cultural History**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2019.

EPSTEIN, A. **Crafty TV Writing: Thinking Inside de Box**. New York: Holt Paperbacks, 2006.

GOFFMAN, E. **Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face**. Petrópolis: Vozes, 2011.

NANNICELLI, T. The Naturalist Theatrical Aesthetic of Bottle Episodes. **Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies**, Manchester, n. 3, v. 9, p. 54-64, 2014.

PICCININ, F.; STEINDORFF, G. O narratário como confidente: metaficção e quebra da quarta parede em House of Cards. **Linguagens: Revista de Letras, Artes e Comunicação**. Blumenau, n. 1, v. 11, p. 148-160, jan./abr. 2017.

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

TWO BROTHERS PICTURES. **Fleabag**. Produzida pela BBC e Amazon Studios. Baseada na peça Fleabag, de Phoebe Waller-Bridge. Londres: BBC, 2012.

SANDITON, DE JANE AUSTEN, E SANDITON, A SÉRIE DE TV

Sandra Trabucco Valenzuela

1 JANE AUSTEN

Jane Austen (1775-1817) nasceu em Steventon, Inglaterra, filha do reverendo anglicano George Austen e de Cassandra Austen, também escritora de versos satíricos. Os oito filhos do casal eram incentivados a estudar, até mesmo as duas meninas, Jane e Cassandra (1773-1845), a irmã mais velha e também confidente da autora. A biblioteca do pai foi a principal fonte literária de Jane Austen, ávida leitora dos romances de Henry Fielding, Samuel Richardson e (Frances) Fanny Burney.

Entre 1795 e 1799, Jane Austen escreveu as primeiras versões de *Razão e sensibilidade*, *Orgulho e preconceito* e *A abadia de Northanger*, esta última intitulada inicialmente como *Susan* e publicada sob o pseudônimo Mrs. Ashton Dennis.

A morte do pai, em 1805, deixou a viúva e as filhas numa situação financeira muito difícil, pois apenas Cassandra contava com uma pequena pensão deixada por seu prometido, que falecera antes do matrimônio. As três transferiram-se para a cidade Southampton e, em 1809, mudaram-se para a vila de Chawton, para uma casa cedida por um dos irmãos, sempre buscando residir de um modo mais econômico. Essa é a residência que atualmente abriga a casa-museu Jane Austen¹¹¹.

Por volta de 1809, com o auxílio do irmão Henry, as obras de Jane Austen são levadas a um editor, que, em 1811, publica *Razão e sensibilidade*. O livro estampava como autora da obra apenas o codinome “uma senhora”, no entanto o valor pago a Jane foi crucial para o sustento da família. Em 1813, foi lançado *Orgulho e preconceito*; no ano seguinte, *Mansfield Park*, todos publicados de forma anônima. Em 1815, é a vez do romance *Emma*.

¹¹¹ Casa-Museu Jane Austen. Disponível em: <https://janeaustens.house/>. Acesso em: 10 ago. 2021.

A partir de 1816, os sintomas da doença de Addison começaram a minar progressivamente a saúde de Austen, levando-a à morte em 18 de julho de 1817. Apesar da boa recepção por parte da crítica e do público leitor, o nome de Jane Austen somente começou a ser conhecido como de uma escritora de romances de sucesso após a sua morte, graças aos esforços de seu irmão entre os editores. Desse modo, em 1818 são lançados postumamente os romances *Northanger Abbey* e *Persuasão*.

Figura 1 – Aquarela e lápis de 1810, exibindo o único retrato de Jane Austen, aos 35 anos, pintada por sua irmã, Cassandra Austen.



Fonte: Wikipedia (2022, n.p.).

Jane Austen deixou um legado composto por seis obras concluídas, duas inacabadas, além de diversos textos breves, redigidos durante a juventude. Austen analisou, ao longo de sua obra, a vida da sociedade inglesa e a relação entre o amor, os interesses, o casamento por interesse ou necessidade e o casamento por amor, as relações entre as classes sociais, a vida familiar, a amizade, sempre da perspectiva crítica feminina.

2 A MULHER E A ESCRITA FEMININA NA INGLATERRA DOS SÉCULOS XVIII E XIX

A Inglaterra do século XVIII foi marcado pela presença de diversas mulheres que se aventuraram no campo da literatura, mais especificamente na escrita de romances. As mulheres pertencentes tanto à aristocracia quanto às camadas médias da sociedade, por disporem de tempo livre, investiram na escrita de narrativas direcionadas a espelhar e também criticar o cotidiano inglês, tratando temas como vida doméstica, casamento, amor, relacionamentos de amizade e interesses da vida social.

Até meados do século XVIII, a Inglaterra era dominada por uma sociedade patriarcal e dominada pelos homens, o que mantinha as mulheres restritas a uma vida reclusa e dependente em todos os aspectos da figura masculina. Um bom casamento significava, para uma mulher, uma questão de sobrevivência não apenas dela, mas também de sua família, mais ainda se a família fosse composta por mulheres.

A educação feminina reduzia-se às necessidades que o casamento exigia. Não havia nenhum interesse ou preocupação em desenvolver habilidades ou conhecimentos que fossem além das tarefas cotidianas, pois prevalecia a crença “na inferioridade biológica da mulher e na sua baixa capacidade para os assuntos sérios e para as atividades intelectuais” (VASCONCELOS, 2002, p. 106).

De acordo com o relato do viajante francês Béat de Muralt, a sociedade inglesa do fim do século anterior era pouco refinada, e Londres era descrita como “uma cidade onde os homens se entregavam aos vícios e demonstravam um comportamento grosseiro e brutal”, causando espanto “a reclusão e o abandono em que viviam as mulheres inglesas, cujas qualidades e possibilidades eram aniquiladas por suas condições de existência e pela vontade dos homens” (VASCONCELOS, 2002, p. 105).

A submissão feminina apenas começaria a se modificar com a ascensão da burguesia, que determinou a revisão de costumes, comportamentos e práticas sociais até então predominantes. É nesse contexto de reorganização social que as mulheres inglesas assumem novos papéis, porém sempre definidos pela moral burguesa, que estabelecia como padrão ideal de conduta a função de esposa e de mãe.

A educação feminina, proporcionada em internatos ou dentro de casa por meio de preceptores, restringia-se ao aprendizado da leitura e da escrita, a noções de música, saber dançar e/ou desenhar e pintar, aprender a comportar-se de modo adequado em sociedade, e, quando possível, a mulher tinha a opção de aprender uma língua estrangeira.

O casamento era uma grande preocupação para a mulher, a qual, até os 26 anos, deveria encontrar e escolher um pretendente, já que, depois dessa idade, ela seria considerada “solteirona” (*spinster*). Por outro lado, o dote de uma jovem era fundamental para atrair um bom enlace matrimonial, livrando-se, desse modo, de um futuro incerto, dependente da generosidade de familiares ou de amigos que lhe propiciassem o sustento. Vale recordar que, embora a aprovação da família ao casamento não fosse obrigatória, o desacordo ou rejeição dos familiares com a escolha de um dos cônjuges poderia determinar seu afastamento e, até mesmo, os filhos poderiam ser deserdados. O casamento por interesse e o casamento por amor eram motivo de debate dentro da sociedade, devido às possibilidades de ascensão social e alianças que estes permitiam entre a aristocracia e a burguesia. Fruto desta discussão, aprova-se, em 1753, o *Marriage Act* de Lord Hardwicke, o qual regulamenta normas e procedimentos do casamento legal (VASCONCELOS, 1995).

Portanto, o casamento dava-se por escolha pessoal, tanto para mulheres como para homens. Considerando que o divórcio era uma possibilidade bastante conturbada, que infligia a vergonha pela quebra do núcleo familiar, o casamento deveria basear-se, se não no amor, ao menos na aceitação do outro, visto que o matrimônio era tido como uma instituição que deveria perdurar até a morte de um dos cônjuges. Assim, os casamentos não eram impostos ou arranjados, mas acordados entre as duas partes diretamente interessadas.

Vale lembrar que a própria Jane Austen, em 1802, aceitara a proposta de casamento recebida do jovem herdeiro e amigo da família Austen chamado Harris Bigg-Wither (1781-1833) durante sua estadia na casa da família em Manydown Park; no entanto, no dia seguinte, Jane recusou o pedido. Em carta publicada por Joan Austen-Leigh (1986, p. 34-36), a sobrinha-neta de Jane Austen divulga o teor de uma correspondência redigida em 1870, na qual é possível identificar um motivo para a recusa da proposta que vai além da ideia de que Harris Bigg-Wither não teve “o sutil poder de tocar o seu coração”¹¹². Segundo o relato, o Sr. Wither:

[...] era uma pessoa demasiadamente simplória — era constrangedor e até mesmo tinha uma atitude mal-educada —, nada além de seu porte o recomendava — ele era um homem grande — [...]. Ele tinha juízo em abundância e viveu de modo muito respeitável, como um cavalheiro do campo — conjecturo que as vantagens que ele pode-

112 Do original: “Harris Bigg-Wither had not ‘the subtle power of touching her heart’”.

ria oferecer e sua gratidão por seu amor, além de sua longa amizade com a família [Austen], induziram minha tia [Jane] a decidir que ela deveria se casar com ele quando ele a pedisse, mas aquele aceite, segundo ela, a faria infeliz e que a posição e a fortuna que certamente lhe caberiam não poderiam modificar o homem¹¹³ (AUSTEN-LEIGH, 1986, p. 35, tradução nossa).

Dessa forma, Austen nunca se casou, o que determinou também a necessidade de manter uma vida bastante restrita economicamente. Segundo Halperin (1985), este episódio pode ter servido de inspiração para enredos e personagens. Em *Orgulho e preconceito*, Charlotte Lucas aceita de bom grado a proposta do Sr. Collins, ao considerar que, pela idade, ela não teria outra oportunidade de se casar e ter sua própria casa, sem depender dos irmãos e outros parentes. Em *Mansfield Park*, identifica-se uma situação semelhante à vida amorosa de Jane ocorrida entre os personagens Fanny e Henry e que resultou também em atritos familiares (HALPERIN, 1985).

A formação feminina, portanto, voltava-se à vida doméstica, enquanto sua educação formal restringia-se a leituras de romances de cavalaria, romances heroicos, revistas femininas e livros que ensinavam conduta e boas maneiras. As mulheres inglesas que se dedicaram à escrita literária eram, em geral, pertencentes à burguesia ou à pequena nobreza e, devido a essa posição social, podiam alcançar a instrução e denunciar, por intermédio de suas obras, a precariedade da vida à qual as mulheres estavam submetidas.

Uma das inspirações literárias de Jane Austen foi a escritora inglesa Frances Burney (1752-1840), mais conhecida como Fanny Burney, quem, aos 26 anos, publicou anonimamente seu primeiro romance, intitulado *Evelina* (1778). Marcado pela crítica e pela sátira aos valores da sociedade hegemonicamente masculina, a obra traça um retrato da classe média inglesa do período, tendo como personagem central a jovem de 17 anos Evelina. Escrito de forma epistolar, o texto mostra uma protagonista insegura, que comete erros de julgamento e cuja educação precária recebida na infância é determinante para traçar sua inserção na sociedade. No fim, Evelina supera suas dificuldades e consegue realizar um bom casamento. Esta personagem é,

113 Do original: "Mr. Wither was very plain in person- awkward, & even uncouth in manner- nothing but his size to recommend him-he was a fine big man [...] He had sense in plenty & went through life very respectably, as a country gentlemen - I conjecture that the advantages he could offer, & her gratitude for his love, & her long friendship with his family, induced my Aunt to decide that she would marry him when he should ask her- but that having accepted him she found she was miserable & that the place & fortune which would certainly be his, could not alter the man".

sem dúvida, um caminho criativo desenvolvido posteriormente por Jane Austen em seus romances.

A exemplo de outras mulheres escritoras do período, Austen tinha de conciliar sua vida familiar e as tarefas domésticas com a escrita literária. Virginia Woolf (1985, p. 84), em seu livro *Um teto todo seu*, destaca a atividade de Jane Austen como escritora inserida no cotidiano:

“Como consegui fazer tudo isso”, diz o sobrinho dela em suas Memórias, “é surpreendente, pois ela não tinha um estúdio próprio para onde pudesse ir, e a maior parte do trabalho deve ter sido feita na sala de estar, sujeita a todo tipo de interrupções corriqueiras. Ela tomava cuidado para que os criados ou visitantes ou quaisquer pessoas fora da família não suspeitassem de sua ocupação”. Jane Austen escondia seus manuscritos ou cobria-os com um pedaço de mata-borrão. De mais a mais, toda a formação literária que uma mulher recebia no início do século XIX era concentrada na observação do caráter, na análise da emoção. Sua sensibilidade fora cultivada durante séculos pelas influências da sala de estar.

3 SANDITON, DE JANE AUSTEN

De acordo com o King's College, Cambridge, Jane Austen deixou um manuscrito sem título, todo grafado com a própria mão da autora. Trata-se do “rascunho de uma obra de ficção substancial e em evolução”, que totaliza 120 páginas, tendo entre 20 e 28 linhas por página, cerca de 24 mil palavras, constituindo um quinto, aproximadamente, do romance na íntegra. A caligrafia de Austen data o rascunho em três lugares:

[...] no canto superior esquerdo da primeira página do livreto 1, lê-se “Jan: 27.-1817”; o Folheto 3 é igualmente inscrito na sua página de abertura “Março 1º”; enquanto o fólio 20 recebeu, abaixo de sua única linha de texto, a data de “18 de Março”¹¹⁴ (JANE AUSTEN'S FICTION MANUSCRIPTS, 2010, n.p., tradução nossa).

Data em que Austen aparentemente deixou de escrever o texto.

Em 1871, James Edward Austen-Leigh divulgou um resumo e citações do manuscrito, com o título “The last work”, na segunda edição

114 Do original: “in the top left-hand corner of the first page of Booklet 1 is written ‘Jan: 27. – 1817’; Booklet 3 is similarly inscribed on its opening page ‘March 1.st’; while folio 20v has written below its one line of text ‘March 18’”.

de seu *A memoir of Jane Austen* (1871). Foi somente em 1925 que R. W. Chapman publicou a primeira transcrição completa do manuscrito com o título *Fragmento de um romance*. Contudo, “Sanditon” foi, ao que parece, o título não oficial usado pela família de Austen desde meados do século XIX. Por fim, em 1975, B. C. Southam publicou uma edição “fac-similar” em papel dos manuscritos, com introdução do próprio Southam (AUSTEN, 1975).

Figura 2 – Cópia diplomática

Jan: 27. -1817. [1]

A Gentleman & Lady travelling from Tun-
bridge towards that part of the Sufsex
Coast which lies between Hastings &
being induced by Business to quit
E. Bourne, were, on quitting the high
road, & toiling up a very rough Lane
were
through a rough Lane, overturned in
half rock, half sand.
toiling up its' long ascent - The accident
happened just beyond the only Gentleman's
House near the Lane - the House, which
their Driver on being required to turn that
direction,
way, had conceived to be necessarily their
object, & had with most unwilling Looks
by—
been constrained to pass two minutes

Figura 3 – Manuscrito de Sanditon

Jan: 27. -1817.

A Gentleman & Lady travelling from Tun-
bridge towards that part of the Sufsex
Coast which lies between Hastings &
being induced by Business to quit
E. Bourne, were, on quitting the high
road, & toiling up a very rough Lane
were
through a rough Lane, overturned in
half rock, half sand.
toiling up its' long ascent - The accident
happened just beyond the only Gentleman's
House near the Lane - the House, which
their Driver on being required to turn that
direction,
way, had conceived to be necessarily their
object, & had with most unwilling Looks
by—
been constrained to pass two minutes

Fonte: Jane Austen's Fiction Manuscripts (2010, n.p.).

Ao longo de seus 11 capítulos e do inacabado 12º capítulo, *Sanditon* apresenta um tom satírico, com personagens excêntricos, que diferem daqueles concebidos anteriormente na obra de Austen. Sanditon dá nome à cidade litorânea fictícia que o personagem Mr. Tom Parker sonha tornar uma opção de balneário, capaz de concorrer com a conhecida cidade de Worthing (cidade real, onde Jane Austen se hospedou em 1805) e atrair famílias e jovens para desfrutar dos benefícios para a saúde proporcionados pelos banhos de mar, pela brisa

marinha e, claro, para investir no desenvolvimento da cidade em que ele mesmo depositava todos os seus esforços e economias. Logo no início da trama, Mr. Parker e sua esposa, Mrs. Mary, sofrem um acidente em sua carruagem, e, devido a uma torção de tornozelo, Parker vê-se obrigado a permanecer aos cuidados de uma família rural que os auxiliou no momento do acidente. Essa casa era a moradia de Mr. Heywood, sua esposa e mais 14 filhos, situada em Willingden.

Como gesto de gratidão, Parker decidiu convidar a família para uma estadia em Sanditon, porém, diante da negativa de Mr. Heywood de afastar-se de casa, Parker decidiu convidar ao menos uma das filhas mais velhas. Assim, a jovem Charlotte Heywood, descrita como uma dama muito gentil, prestativa e simpática de 22 anos, filha mais velha da família, aceitara o convite e partiu para Sanditon, no intuito de se divertir, conhecer o mar e comprar sombrinhas, luvas e broches para as irmãs.

Logo no início, a perspicaz Charlotte observou que Parker era, antes de mais nada, um sonhador. Ao chegar a Sanditon, conheceu a mulher mais abastada da cidade, Lady Denham — uma viúva de 70 anos, um tanto mal-educada e inculta, porém bem-humorada e sincera ao expressar-se —, e Clara Brereton, uma bela jovem, parente muito pobre, a quem Lady Denham acolhera em sua casa. Clara é encarada pelos sobrinhos de Lady Denham — Sir Edward Denham e Srta. Esther Denham, também pobres — como um entrave no recebimento da herança da tia.

Durante a permanência de Charlotte, chega a Sanditon um irmão de Mr. Parker, Sidney Parker: jovem, inteligente, elegante, de belas feições, no entanto vive cuidando de negócios viajando pelo mundo e não pretende fixar-se em lugar nenhum. Além de Sidney, Mr. Parker tem mais duas irmãs (Susan e Diana) e um irmão (Arthur), que sofriam de hipocondria, como Mr. Tom Parker.

A grande novidade de Sanditon era a chegada de Miss Lambe, uma jovem e rica herdeira, afrodescendente, também doente, procedente das Índias Ocidentais, que estava no Seminário de Camberwell, pertencente à Mrs. Griffiths, a qual se encarregava de educar e preparar jovens para a vida em sociedade. No seminário, estavam também as duas irmãs Beaufort, descritas como jovens de beleza tolerável, mas incultas.

Sanditon é a única obra de Jane Austen marcada pela presença de uma mulher afrodescendente (*half mulatto*). Como Sanditon era uma cidade planejada para receber pessoas dispostas a recuperar e/ou manter a boa saúde, ironicamente, Austen insere personagens hipocondríacos e cheios de medo; talvez, uma reação contrária à

situação que ela própria vivia ao enfrentar a doença que tiraria em breve a sua vida.

Sanditon termina abruptamente, pouco depois da chegada do belo e jovem Sidney Parker e do seu encontro breve com Charlotte, ao lado de sua cunhada Mary Parker. A cena é descrita em discurso indireto; por isso, não há nenhuma palavra proferida pelo personagem que seria, talvez, o par romântico de Charlotte.

A última cena escrita por Jane Austen é a visita de Charlotte e de Mary Parker à casa de Lady Denham, após avistarem, por acaso, um encontro entre Clara Brereton e Edward Denham, que “pareciam tão envolvidos numa conversação amena que Charlotte imediatamente sentiu que não tinha outra coisa a fazer senão retroceder e não dizer uma palavra. A privacidade era sem dúvida o objetivo do casal” (AUSTEN, 2015, p. 111). Esse trecho permite identificar um relacionamento secreto entre Clara e Edward, a personalidade discreta de Charlotte, os interesses sobre uma possível herança a ser disputada entre Clara, Edward e Esther.

4 SANDITON, A SÉRIE DE TV

Coube ao roteirista e escritor galês Andrew Davies (1936-) o desafio de adaptar *Sanditon*, o romance inacabado de Jane Austen. Davies tem uma longa experiência na elaboração de roteiros e na adaptação de romances para séries de TV, minisséries, documentários e filmes. Sua primeira produção data de 1967, com a série inglesa *The Wednesday Play*; entre seus sucessos estão episódios para séries como *House of Cards* (versão inglesa, 1990), *House of Cards* (versão americana, 2013-2018), *Mr. Selfridge* (2013-2014), *Amazing Story* (1991); roteiro dos filmes *Os Três Mosqueteiros* (2011), *Bridget Jones: The Edge of Reason* (2004), *O Diário de Bridget Jones* (2001), *Otelo* (2001), além da adaptação dos romances de Jane Austen *Emma* (filme para TV, 1996), *Pride and prejudice* (minissérie, 1995), *Sense and sensibility* (minissérie, 2008), *Abadia de Northanger* (filme para TV, 2007), *Sanditon* (série de TV, 2019).

Em entrevista dada ao site BookBub, Davies afirma:

Jane Austen organizou sua história lindamente e apresentou seus personagens principais [...] Gosto da ideia de um novo tipo de homem de Jane Austen: Tom e Sidney Parker são homens de negócios e empreendedores que querem mudar seu mundo em vez de preservá-lo. Austen também introduziu sua primeira personagem negra, a rica herdeira Miss Lambe, sugerindo muitas histórias possíveis. (REYNOLDS, 2020, n.p.).

Os oito episódios da primeira temporada foram feitos por três escritores diferentes, a saber: quatro episódios por Andrew Davies (quem definiu o tom da adaptação); três por Justin Young; e um por Andrea Gibb.

A adaptação de *Sanditon* para série, pela forma como o original se apresenta, exige que o projeto vá muito além da própria adaptação, pois há a necessidade de criar o enredo, com base na leitura de entrelinhas da trama proposta. A riqueza da adaptação consiste na pesquisa do contexto do período georgiano vivido na Inglaterra, que inclui não só a história da Inglaterra, mas também a vida cotidiana de homens e mulheres de todas as castas sociais, a história social das mulheres, o significado do casamento e a legislação que praticamente obrigava as mulheres ao casamento, sob a pena de não obterem meios de sobreviver com dignidade, e a situação de absoluta dependência feminina aos homens da família.

Além do diálogo com a obra de Jane Austen como um todo, a série é também construída sobre o arcabouço literário realizado por outras mulheres escritoras que antecederam ou que eram contemporâneas a Austen, bem como sobre episódios verídicos ocorridos no período. Podemos citar como exemplo a relação incestuosa que os meios-irmãos Edward e Esther mantêm na série de TV e que se afasta dos personagens comumente trabalhados por Austen. Margaret Anne Doody (1998), estudiosa da obra de Fanny Burney, uma das grandes autoras que inspiraram Jane Austen, identificou possíveis conflitos familiares no seio da família Burney, gerados pelo segundo casamento do pai de Fanny e pela reunião dos filhos do casal vivendo sob um mesmo teto. Teria havido um relacionamento incestuoso entre James (1750-1821), o irmão de Burney (que abandonou a esposa) e sua meia-irmã Sarah Harriet, entre 1798 e 1803; ambos teriam fugido para Bristol e posteriormente passaram a residir em Londres. Esse relacionamento teria afetado não apenas a produção literária de Fanny Burney, mas também de Sarah Burney (1772-1844), que também se tornou escritora.

A série contou com a consultoria de Paula Byrne, romancista e biógrafa de Jane Austen, autora do livro *The real Jane Austen: a life in small things* (2014), cuja preocupação era justamente manter o legado de Jane (como Byrne costuma referir), já que cada projeto envolvendo a obra da autora engaja a assistência de milhares de fãs de seus livros espalhados por todo o mundo.

Byrne defende que *Sanditon* não se refere apenas a um lugar, mas sim constitui uma personagem dentro da ficção (SHERIDAN; DAVIES, 2019). Tanto na série como no livro, *Sanditon* é personificada, pois re-

cebe todas as atenções de Tom Parker. No livro, Austen faz com que a narradora faça a observação, a qual será dita, na série, pela própria Mary Parker, esposa de Tom: “Sanditon era uma segunda esposa e quatro filhos para ele, algo pouco menos querido, mas sem dúvida mais atraente. Podia falar dela pelo resto da vida” (AUSTEN, 2015, p. 37).

Figura 4 – Sanditon, série de TV (divulgação)



Fonte: IMDB (2019, n.p.).

O episódio-piloto inicia-se com o acidente da carruagem dos Parker e o subsequente resgate por parte de Charlotte Heywood, que caçava com a família nas proximidades. A primeira imagem que temos de Charlotte é a jovem concentrada, apontando sua arma para caçar um coelho. A seguir, Tom Parker, já na residência dos Heywood, conta como é Sanditon e convida Charlotte para conhecer a cidade. O pai de Charlotte consente a ida, porém adverte sobre os perigos de um lugar situado à beira-mar afirmando que as regras de conduta são mais relaxadas e até ignoradas. Aos cinco minutos cravados, Charlotte surge em plano fechado, dentro da carruagem, junto aos Parker, rumo a Sanditon. A narrativa audiovisual é realizada de modo ágil, para que o enredo possa se desenvolver logo no início em Sanditon.

O mar é um atrativo fundamental que compõe o cenário da cidade. Passeios pela praia e atividades ao ar livre são recorrentes na série. O aspecto mais curioso é a valorização dos banhos de mar tanto em seu aspecto medicinal como de aventura. No entanto, um mergulho no mar exigia cuidados diferentes para as damas e para os cavalheiros. Para entrar no mar, foram criadas, em meados do século XVIII, as máquinas de banho, que faziam sucesso nas elegantes cidades balneárias da Inglaterra, como Brighton e Worthing. Tobias Smollett descreve, em seu romance *A expedição de Humphry Clinker* (*The expedition of Humphry Clinker*, 1771), o funcionamento de uma dessas máquinas:

Imagine uma pequena e confortável câmara de madeira, fixada em uma carruagem, tendo uma porta em cada extremidade, e de cada lado uma pequena janela acima, um banco abaixo. O banhista, subindo neste apartamento por degraus de madeira, fecha-se e começa a se despir, enquanto o atendente puxa um cavalo até a extremidade próxima ao mar e puxa a carruagem para a frente, até que a superfície da água esteja no nível do chão do camarim, então ele se move e fixa o cavalo na outra extremidade. A pessoa que está sendo despida abre a porta para o mar, onde encontra o guia pronto, e mergulha de cabeça na água. Depois de se banhar, ele sobe novamente para o apartamento, pelos degraus que foram deslocados para aquele propósito, e veste suas roupas, enquanto a carruagem é puxada de volta para a terra seca; de modo que ele não tem mais nada a fazer, a não ser abrir a porta e descer. Se ele estiver tão fraco ou doente a ponto de exigir que um servo o retire e o vista com suas roupas, há espaço suficiente no apartamento para meia dúzia de pessoas¹¹⁵ (SMOLLETT, 2005 [1771], p. 179, tradução nossa).

115 Do original: “*Image to yourself a small, snug, wooden chamber, fixed upon a wheelcar-*

Por sua vez, fruto de sua experiência de viagem para o litoral inglês, em 1773, em visita a Bath e Teignmouath, a sensação avassaladora provocada pelo mergulho no mar também foi descrita pela escritora Fanny Burney:

Fiquei terrivelmente assustada e realmente pensei que nunca me recuperaria do mergulho. Eu não tive fôlego o suficiente para falar por um minuto ou dois, o choque foi além da expressão grande – mas depois que eu voltei para a máquina, eu logo me senti em um brilho delicioso. É a melhor sensação do mundo e me induzirá a tomar banho tão frequentemente quanto for seguro¹¹⁶ (CLARK, 2007, p. 153, tradução nossa).

Figura 5 – Máquina de banho. *Mermaids in Brighton* (1829), de William Heath, 1795-1840



Fonte: Wikipedia (2022, n.p.).

riage, having a door at each end, and on each side a little window above, a bench below – The bather, ascending into this apartment by wooden steps, shuts himself in, and begins to undress, while the attendant yokes a horse to the end next the sea, and draws the carriage forwards, till the surface of the water is on a level with the floor of the dressing-room, then he moves and fixes the horse to the other end – The person within, being stripped, opens the door to the sea-ward, where he finds the guide ready, and plunges headlong into the water – After having bathed, he re-ascends into the apartment, by the steps which had been shifted for that purpose, and puts on his clothes at his leisure, while the carriage is drawn back again upon the dry land; so that he has nothing further to do, but to open the door, and come down as he went up – Should he be so weak or ill as to require a servant to put off and on his clothes, there is room enough in the apartment for half a dozen people”.

116 Do original: “I was terribly frightened, & really thought I shou[ld] never have recovered from the Plunge. – I had n[ot] breath enough to speak for a minute or tw[o], the shock was beyond expression great – but aft[er] I got back to the [bathing] machine, I presently felt myself in a Glow that was delightful – it [is] the finest feeling in the World, – & will induc[e] me to bathe as often as will be safe”.

No entanto, os homens saudáveis não precisavam utilizar as máquinas de banho. Como mostra a série, o hábito comum entre os cavalheiros era banhar-se no mar sem usar nenhuma roupa. Em Sanditon, a praia é dividida e os homens banham-se nus afastados de onde as mulheres mergulham. Vale recordar aqui o alerta feito pelo pai de Charlotte antes de ela partir para Sanditon: a moral nas regiões de resorts não é a mesma das cidades ou da zona rural.

No quinto episódio, desenvolve-se na praia um jogo de críquete, que coloca em lados opostos os cavalheiros e os trabalhadores que construíam os prédios para Tom Park. Essas cenas não constam do texto de Austen, contudo a ideia da rivalidade transformada num jogo de críquete (que era comum na época) traduz metaforicamente a disputa social, bem como o início de rivalidades amorosas.

Outra cena singular que se desenvolve em Sanditon é o almoço e seu personagem central: um abacaxi. Para homenagear a recém-chegada Miss Lambe, a interesseira Lady Denham oferece um almoço para aproximar seu sobrinho Edward da rica herdeira proveniente das Índias Ocidentais e, como destaque, posiciona um abacaxi no centro da mesa. Na época, a fruta tropical era uma iguaria desconhecida e que, segundo Lady Denham, agradaria a jovem. O diálogo que se desenvolve durante o almoço revela um tom racista e também machista por parte de Lady Denham, que atualiza e coloca em xeque comportamentos condenáveis praticados pela sociedade seja no passado, seja nos dias de hoje. Ao revelar que o abacaxi estava apodrecido e repleto de larvas, o roteiro também aponta para a podridão de uma sociedade falida e que provoca a rejeição tanto na época de Jane Austen como nos dias de hoje.

Os bailes são recorrentes na obra de Jane Austen, pois sabe-se, de sua biografia, do gosto que tinha por frequentar bailes, e a série não poderia deixar de introduzi-los. O primeiro baile da temporada ocorre já no fim do primeiro episódio. A dança entre os casais é a oportunidade que um homem e uma mulher tinham para conversar sem que houvesse uma reprimenda social ou atitudes impróprias aos olhos da sociedade. Charlotte e Sydney rodopiam pelo salão, conversam; a seguir, a dança toma conta do salão. Nesse espaço, intrigas são reveladas e Charlotte acaba confusa, devido a uma certa ingenuidade, por não conseguir entender exatamente do que se tratava o “comportamento inadequado” que observara entre Clara e Edward. A opção pela quarta música introduzida no baile ancora a cena no contexto diferente do que o proposto até então. Trata-se da execução da música gaélica *Calum Crubach, Fionnlagh Ag Innearach*, escrita e interpretada por Ruth Barrett (2019), que acaba funcionando como

música de fundo para o diálogo fundamental para a narrativa da série, pois é o momento em que Charlotte e Sidney se desentendem. Charlotte revela-se uma mulher observadora, de conclusões e julgamentos próprios, ao analisar com precisão, mas também com frieza, as personalidades dos irmãos Parker, o que desagradou a Sidney, que considerou as opiniões de Charlotte “muito livres”, devido à falta de experiência, já que ela nunca viajou ou conheceu nada além da casa dos próprios pais. Charlotte desculpa-se, mas, de forma ríspida, Sidney retruca que ele não deveria ter esperado tanto de uma garota sem experiência e sem conhecimento. Ao fundo, a imagem exhibe o salão, com todos girando freneticamente em círculo, numa metáfora do que está se passando na mente de Charlotte.

O episódio-piloto termina com a discussão entre Sidney e Charlotte, o que aponta para um possível romance entre ambos. O segundo episódio inicia-se com a imagem de Charlotte saindo da água do mar, como uma forma de purificação do que aconteceu na noite anterior.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com uma adaptação cuidadosa, direção de arte impecável e com o sabor da escrita de Jane Austen evidenciada na narrativa de época, a série *Sanditon* teve sua segunda e sua terceira temporadas aprovadas em maio de 2021, após o cancelamento, em 2020, que provocara enorme comoção entre os fãs de Jane Austen e da série. As novas temporadas serão apresentadas no serviço de *streaming* BritBox, com a PBS, dos Estados Unidos da América.

De acordo com os produtores, Justin Young será o principal roteirista e produtor executivo, enquanto Davies, criador da série, também será roteirista e produtor executivo. Nessa segunda temporada, Charlotte retornará a *Sanditon* (acompanhada de Alison, uma de suas irmãs) e atrairá a atenção de dois pretendentes; Georgiana Lambe continuará em busca do amor, sem medir esforços. Os problemas dos Parkers para erguer *Sanditon* multiplicam-se, e os Denham continuam provocando situações complicadas. O exército instalará uma nova base em *Sanditon*, trazendo outros personagens e novas intrigas, desafios, amizades e romances.

Jane Austen não é uma escritora de época, mas sim uma escritora contemporânea de sua época, capaz de criticar de forma irônica, sagaz e, ao mesmo, sutil a sociedade em que vivia, mostrando, por meio da palavra, as preocupações que não se restringem ao seu período, e sim perpassam o humano, ao falar de amor, família, amigos, do papel da mulher, das relações humanas e da liberdade de escolha.

REFERÊNCIAS

AUSTEN, J. B. C. **Sanditon**: Facsimile of the Manuscript. Oxford: Oxford University Press, 1975.

AUSTEN, J. **Lady Susan; Os Watson; Sanditon**. Porto Alegre: L&PM, 2018.

AUSTEN, J. **Obras inacabadas**: São Paulo: Landmark, 2015.

AUSTEN-LEIGH, J. New Light Thrown on JA's Refusal of Harris Bigg-Wither. **Journal of the Jane Austen Society of North America**, n. 8, p. 34-36, 1986.

BARRETT, R. **Calum Crubach, Fionnlagh Ag Innearach**. Sanditon Sound Track, 2019. Disponível em: <https://www.whatsong.org/tvshow/sanditon/episode/79111>. Acesso em: 12 ago. 2021.

CLARK, L. J. **A celebration of Frances Burney**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

DOODY, M. A. **Frances Burney: the life in the works**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HALPERIN, J. "Jane Austen's Lovers." *Studies in English Literature, 1500-1900*. **Studies in English Literature**, v. 25, n. 4. p. 719-736, 1985.

IMDB. **Sanditon**. 2022. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt8685324/mediaviewer/rm2222429953/?ref_=tt_ov_i. Acesso em: 28 jul. 2022.

JANE AUSTEN'S FICTION MANUSCRIPTS. **Sanditon**: Diplomatic Display Cambridge King's College Cambridge, Kathryn Sutherland, 2010. Disponível em: <https://janeausten.ac.uk/manuscripts/sanditon/b1-1.html>. Acesso em: 10 ago. 2021.

PBS. MASTERPIECE 50. **Sanditon**. Disponível em: <https://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/specialfeatures/sanditon-season-2-casting-news/>. Acesso em: 9 ago. 2021.

REYNOLDS, H. Andrew Davies em *Sanditon*, o último romance inacabado de Jane Austen. **Bookhub**, entrevista, 07/01/2020. Disponível em: <https://www.bookbub.com/blog/q-a-w-andrew-davies-of-sanditon>: Acesso em: 29 jul. 2021.

SANDITON. Criador: Andrew Davies. Série de TV. Produção: BritBox/PBS, 2019 (1ª. temporada). Elenco: Rose Williams, Theo James, Anne Reid, Kris Marshall, Jack Fox, Crystal Clarke, Charlotte Spencer, Kate Ashfield, Leo Suter. Disponível no Brasil no canal de streaming Globoplay.

SHERIDAN, S.; DAVIES, A. **The World of Sanditon: The Official Companion**. New York/Boston: Grand Central Publishing, 2019. E-book Kindle.

SMOLLETT, T. **The Expedition of Humphry Clinker. (1771)** Munich: Günter Jürgensmeier, 2005.

TRAVIS, J. F. **The Devon Seaside Resorts 1750-1900**. Exeter: University of Exeter Press, 1993.

VASCONCELOS, S. G. T. Construções do feminino no romance inglês do século XVIII. **Polifonia**, Cuiabá, EdUFMT, n. 2, p. 85-100, 1995.

VASCONCELOS, S. G. **Dez Lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

WIKIPEDIA. **Jane Austen**. 2022. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/CassandraAusten-JaneAusten%28c.1810%29.jpg>. Acesso em: 28 jul. 2022.

WIKIPEDIA. **Mermaids at Brighton**. 2022. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/MermaidsAtBrighton.jpg>. Acesso em: 28 jul. 2022.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro; Nova Fronteira, 1985.



- EIXO 7 -

Questões políticas e migrações



MÍDIA, IDEOLOGIA E A CORROSÃO DO ESTADO EM DUPLA IDENTIDADE (2014)

Andrei Maurey

1 INTRODUÇÃO

Não está ao meu alcance criar uma sociedade ideal. Contudo, está ao meu alcance descrever o que, na sociedade existente, não é ideal para nenhuma espécie de existência humana em sociedade (FERNANDES, 1976, p. 10).

Abner é um humilde residente da cidade rural de Dogpatch¹¹⁷. Certo dia, enquanto fazia suas andanças pelas redondezas, entrou em uma pequena floresta e encontrou o rebanho de um animal bem estranho, o Shmoo. Encantado pela sua aparência esquisita, decidiu levar um bom punhado deles para criar em sua fazenda. Com o passar do tempo, ele percebeu que o desejo dos Shmoos é agradar os seres humanos, transformando-se em qualquer coisa material de que estejam precisando. Por não conceberem a ideia de luxo, esses animais fornecem apenas as necessidades básicas da vida, ou seja, se alguém tem fome, um Shmoo pode rapidamente virar um prato de presunto com ovos, ou uma jarra de água gelada para quem tiver sede, mas jamais um prato de caviar ou uma taça de champanhe. Além do mais, eles se multiplicam com tremenda velocidade, evitando qualquer forma de escassez. Muito contente, Abner logo compartilhou os Shmoos com todos os habitantes de sua pequena cidade, e, sem precisarem despendem um longo tempo para produzirem sua subsistência, os

¹¹⁷ A estória pertence à série de quadrinhos *Li'l Abner* (CAPP, 1992), apresentada em Erik Olin Wright (2004). Sua exibição aqui teve a adição de elementos extras.

moradores passaram a fazer um melhor uso de suas habilidades e capacidades, alcançando-se ao patamar de uma vida plena e satisfatória.

Em outro canto do país, um empresário discutia com seu fiel gerente sobre um lugar nos Estados Unidos onde pudesse abrir sua nova fábrica e pagar um salário miserável aos trabalhadores. Descobriu que havia uma pequena cidade rural não muito longe, Dogpatch, cujos habitantes eram tão pobres que haveriam de aceitar trabalhar por qualquer valor, inclusive, por quantas horas lhes fossem ordenadas. Empolgado com a possibilidade de expandir seus lucros a níveis exorbitantes, ele entrou em sua limusine e partiu para lá. Ao chegar, viu um dos moradores caminhando sossegado pela calçada; quando o empresário lhe ofereceu a proposta, o cidadão respondeu, educadamente, que poderia muito bem aceitá-la, se não fossem os Shmoos. Intrigado, ele resolveu seguir em frente. Mais adiante, uma moradora também recusou a oferta, referindo-se aos Shmoos como o motivo principal para essa recusa. “Mas o que diabos é um Shmoo?”, indagou ele. Eis que uma senhora se aproximou e explicou a situação: com os Shmoos, ninguém era mais forçado a trabalhar para sobreviver. Os animais fazem tudo pelos seres humanos; tem-se comida e bebida à vontade, e todos podem adquiri-los de graça!

O empresário entrou no carro e partiu para casa. “Comida para todos e de graça? Que desgraça!”, exclamou, furioso. Dois quilômetros à frente, seu motorista parou o carro e pediu demissão, pois havia pegado um punhado de Shmoos de uma das fazendas e não precisaria mais se sujeitar a trabalhar por um salário tão indigno. O empresário teve de dirigir o próprio carro de volta. À noite, ele ligou para sua amante e ofereceu-lhe um belo jantar. Ela agradeceu, e estava prestes a aceitar o convite, quando sua irmã lhe mostrou alguns Shmoos, adquiridos de amigos e parentes. Assim, sem a necessidade de prolongar a sua humilhação, ela bateu com força o telefone na cara do empresário e celebrou sua liberdade com uma ceia simples, porém, bastante farta.

Nas semanas seguintes, o empresário deu início a uma campanha nacional contra os Shmoos e sua “terrível ameaça”. A propaganda foi massiva e passou em todos os lugares. Não houve jornal, programa de rádio, televisão ou revista que tenha ficado de fora. A população, levada a crer que os animais prejudicavam a economia e instauravam um clima de caos e de instabilidade política, posicionaram-se a favor da erradicação dos Shmoos. Aqueles que tentavam promover uma defesa dos animais foram rapidamente marginalizados, silenciados e perseguidos como inimigos dos interesses universais da sociedade. O

empresário comemorou com alegria a decisão e estava convicto de que ela era a melhor para todos; afinal, ele teria a nobre oportunidade de continuar oferecendo emprego aos desempregados e de voltar a girar as engrenagens de seus negócios; agora, totalmente livre de quaisquer perigos.

A Alfabetização Midiática¹¹⁸ postula que é imprescindível para uma sociedade a compreensão da mídia de massa como uma fonte produtora de sentidos, bem como a formação de cidadãos com plenas capacidades de reflexão crítica sobre seus conteúdos. Tendo em vista a onipresença da mídia de massa e a sua marcante ocupação diante das demais instituições nos dias atuais, é fundamental entender seu papel como parte integrante da superestrutura e sua função primária de reprodução social das estruturas de poder. Afinal, a leitura e a observação atenta de suas narrativas, além de permitirem enxergar o que se encontra subjacente à aparência, contribuem substantivamente para o enfrentamento das barreiras hegemônicas, impulsionando as audiências para uma melhor avaliação de seus produtos. Em meus estudos, uma questão tem se mostrado bastante válida para representar a importância de uma audiência crítica no mundo de hoje: como um discurso anti-Estado, defensor da privatização das instituições públicas, da corrosão dos direitos trabalhistas, da redução dos programas federais de transferência de renda e da suspensão de práticas que permanecem providenciando bem-estar para os cidadãos mais necessitados, tornou-se tão evidente nos meios de comunicação?

A fim de providenciar algumas respostas, este artigo visa a elaborar uma discussão acerca da estratégia ideológica da *inversão*, com a qual a mídia de massa apresenta os interesses particulares das classes dominantes sob uma máscara de interesses universais, garantindo a manutenção de seus privilégios e o processo de reprodução do capitalismo. Em seguida, à luz da teoria de Göran Therborn (1980), serão abordados os mecanismos de sujeição que atuam nos processos de interpelação dos sujeitos para uma ordem social específica e que os qualificam para os diferentes papéis que exercerão na sociedade. Por último, através da análise qualitativa de conteúdo da ficção seriada *Dupla Identidade* (2014), demonstrarei como a sua narrativa utiliza essa estratégia para disseminar os mecanismos de sujeição e para promover a corrosão do Estado e de seus aparelhos.

118 Para saber mais sobre Alfabetização Midiática, conferir Paxson (2010) e Turow (2020).

2 A INVERSÃO DOS INTERESSES E OS MECANISMOS DE SUJEIÇÃO

A categoria teórica básica para a análise da comunicação e da cultura é a da ideologia. A análise deve concentrar-se sobre as condições de produção de uma modalidade específica de manifestação ideológica, e sobre o modo como essa produção se reflete nos seus produtos (COHN, 1973, p. 161).

Se retomarmos a estória de Abner e seus miraculosos Shmoos, um dos pontos mais intrigantes refere-se à propaganda conduzida pelo empresário para destruir os animais mágicos. Como algo tão vivo, material e concreto, cuja função é simplesmente melhorar a vida de todos, pode ter sido transformado tão depressa em uma ameaça universal? Este capítulo discute a estratégia, sem a qual, indubitavelmente, a condução da propaganda seria impossível. O empresário só foi capaz de levar adiante sua campanha pela destruição dos Shmoos (e obter sucesso) porque conseguiu ofuscar as contradições existentes nas relações de produção e realizar a *inversão* dos interesses, legitimando sua preferência como representante dos interesses universais da sociedade.

Para explicar esse fenômeno nem um pouco ficcional, é necessário compreender a existência da profunda e antagonista perspectiva entre as classes na sociedade. Erik Olin Wright (2004) apoia-se em um egoísmo racional¹¹⁹ e na consideração pelo próprio bem-estar material de ambas as partes para ilustrar como seus interesses se apresentam perante a distribuição de Shmoos em uma dada sociedade, enumerando-os por ordem de preferência:

Para os capitalistas, sua primeira preferência é que só eles obtenham os Shmoos, uma vez que, obviamente, ficariam um pouco melhor com Shmoos do que sem eles. Sua segunda preferência é que ninguém os obtenha. Eles preferem que o Shmoo seja destruído do que todos recebam um. Para os trabalhadores, em contraste, sua primeira preferência é que todos os tenham. Dado que o Shmoo fornece apenas as necessidades básicas, não

119 Ele organiza a ordem de preferência sem levar em conta os motivos altruístas ou rancorosos, partindo, portanto, de um egoísmo tipicamente observado na economia neoclássica (WRIGHT, 2004).

luxos, muitos trabalhadores ainda vão querer trabalhar por um salário para ter uma renda opcional. Esses trabalhadores ficarão um pouco melhor se os capitalistas tiverem Shmoos, bem como os trabalhadores, uma vez que isso significa que os capitalistas terão um pouco mais de fundos disponíveis para investimento (porque eles não terão que comprar suas necessidades básicas). A segunda preferência dos trabalhadores é que só os trabalhadores obtenham os Shmoos; sua terceira preferência é que apenas os capitalistas obtenham os Shmoos; e sua alternativa menos preferida é que os Shmoos sejam destruídos¹²⁰ (WRIGHT, 2004, p. 7-8).

Note que a opção da classe trabalhadora por destruí-los vem em último lugar, pois até mesmo a posse deles apenas pelos capitalistas poderia significar custos básicos reduzidos e uma melhoria substantiva nos investimentos e nas condições de trabalho. Diante disso, a ordem nas escolhas de ambas as classes permite enxergar o que está além da mera aparência e demonstra, através de formulações lógico-argumentativas, certas relações responsáveis pela manutenção da dominação: “esta é uma forma de entender a ideia marxista clássica de que a classe trabalhadora é a classe universal, [...] cujos interesses materiais específicos são equivalentes aos interesses da humanidade” (WRIGHT, 2004, p. 8).

Na vida real, infelizmente, os Shmoos não existem. Porém, essas práticas *anti-shmoosianas* podem ser detectadas, pela imposição de estratégias e medidas políticas que visam a deslocar camponeses e trabalhadores de suas terras férteis ou de suas produções manufatureiras para recrutá-los como força de trabalho assalariada, como na África do Sul, durante o século XIX, quando camponeses foram retirados de suas plantações de subsistência e forçados a trabalhar nas minas em troca de salário para poderem arcar com os altos impostos, criados para esse fim (WRIGHT, 2004). Portanto, a ideia-chave a ser retirada do exemplo dos Shmoos é a de que, no capitalismo, a exploração e a privação da classe trabalhadora dos seus meios de subsistência e autonomia não são simplesmente um subproduto infeliz da busca pelo lucro, uma consequência inevitável, mas uma condição necessária para essa busca (WRIGHT, 2004). Isso posto, é preciso compreender como as ideias percorrem o horizonte social, orientando as práticas políticas da população, reforçando suas visões de mun-

120 Para esclarecer, a ordem de preferência dos capitalistas é: i) apenas capitalistas recebam Shmoos; ii) destruir os Shmoos; iii) todos terem os Shmoos; e iv) apenas trabalhadores terem os Shmoos (WRIGHT, 2004).

do e, sobretudo, legitimando um sistema que oblitera as chances de redução das desigualdades.

Conforme Jon Elster (1982), a ideologia é apresentada como um conjunto de crenças ou valores que podem ser explicados tanto a partir da posição quanto do interesse de algum grupo social. Sem adentrar as suas especificidades, um traço relevante em sua obra é a sua observação acerca da tendência das classes oprimidas e exploradas de acreditar na justiça ou, pelo menos, na necessidade da ordem que as oprime, podendo ser levadas pela racionalização a acreditar que seu destino é justo e adequado. Além disso, as dificuldades em torno de seu estudo derivam de uma complexa relação tríplice entre o pensamento social e a realidade social: as crenças têm a sociedade como objeto, são explicações de fatos sobre os humanos e as suas relações entre si; o surgimento dessas crenças pode ser causado ou, mais geralmente, explicado pelos fatos sociais; e as crenças podem gerar consequências que estabilizam ou minam a estrutura social (ELSTER, 1999). Em virtude disso, percebe-se que os sistemas de crenças demonstram uma tendência a servir aos interesses daqueles tidos como dominantes:

Existem muitos mecanismos plausíveis que podem fazer com que certas crenças amplamente aceitas sejam amplamente aceitas por causa dos benefícios que trazem a algum grupo dominante. Os membros desse grupo poderiam tentar inculcar, seja diretamente ou por intermédio de um grupo profissional de ideólogos, certas crenças entre os sujeitos que serão benéficas para sua dominação. Ou o grupo dominante pode sustentar seletivamente certas crenças que surgem espontaneamente e reprimir outras, por um processo análogo à seleção artificial (ELSTER, 1982, p. 166).

Seu argumento compartilha a posição de que os oprimidos acreditam na superioridade e até na “divindade” dos governantes porque isso é *bom* para eles de várias maneiras. Desse modo, a eficácia ideológica é percebida quando assegura uma base de crenças, ideias e significados com os quais os indivíduos possam reconhecer uma realidade social como benéfica para eles e, sobretudo, porque também é benéfica para os dominantes (ELSTER, 1982).

Nessa direção, Göran Therborn (1980) apresenta uma conjuntura teórica que amplia a discussão althusseriana¹²¹ de interpelação dos sujeitos, reconhecendo os avanços (e os defeitos¹²²) do autor francês

121 A teoria althusseriana é amplamente conhecida nos estudos em ideologia e já recebeu incontáveis atualizações. Para mais informações, conferir em Althusser (2008).

122 Há dois argumentos insustentáveis na teoria althusseriana, segundo ele: o pri-

ao conceber a ideologia como processos sociais inscritos em práticas materiais. No entanto, ele posiciona a ideologia em um patamar mais amplo, isto é, como um “aspecto da condição humana sob o qual os seres humanos vivem suas vidas como atores conscientes em um mundo que faz sentido para eles em vários graus” (THERBORN, 1980, p. 2). A ideologia é, portanto, o meio em que os eixos da consciência e da significância operam, não se tratando de um discurso *per se*, mas tendo mais a ver com o modo de operação na formação e na transformação da subjetividade humana. Baseado nisso, o autor foca nas ações de *interpelação* e *sujeição* dos indivíduos para uma ordem social específica e nas ações de *qualificação* para as várias funções que eles exercerão na sociedade¹²³.

Um dos problemas iniciais para sua estruturação teórica é o de procurar entender como os membros de diferentes classes definem o mundo à sua volta, a sua própria situação e as suas possibilidades. Para isso, sua tentativa de confrontar as relações de classe com a ideologia perpassa um esclarecimento da relação entre ambas e as formas possíveis de subjetividade humana¹²⁴, em que se incluem as que não pertencem às questões de classe. Esse duplo processo acarreta um funcionamento social básico, tendo em vista os três modos de interpelação, os quais disciplinam e qualificam os indivíduos, relacionando-os e fazendo-os reconhecer *o que existe* e o que não existe, quem eles são, como o mundo é, como estão relacionados com ele, como a sociedade, os homens e as mulheres são etc. e fazendo com que adquiram sentidos de identidade e com que se tornem conscientes do que é real e verdadeiro; *o que é certo* e errado, bom e ruim, justo e injusto, etc., determinando não somente as percepções sobre a legitimidade do poder, mas também as relações interpessoais e onde os desejos se tornam estruturados e normalizados; e *o que é possível* e impossível, padronizando o senso de mutabilidade, onde as esperanças, ambições e medos são modelados (THERBORN, 1980). Em suma:

meio é o de que apenas o conhecimento científico é o conhecimento “verdadeiro” ou “real”; ou seja, todas as outras formas de cognição, da experiência cotidiana, por exemplo, são distorções ou formas falsas de cognição; o segundo é o de que os seres humanos são significativamente motivados como sujeitos apenas pelo que sabem, por conhecimentos verdadeiros ou distorcidos (THERBORN, 1980).

123 Sua definição se mantém distante de linhas como a weberiana ou a frankfurtiana, pois essas correntes geraram suposições racionalistas injustificáveis em relação ao fato de os dominados não se rebelarem somente ou, principalmente, por considerarem as regras dos dominantes assim justificadas (THERBORN, 1978).

124 Para o autor, a subjetividade de um indivíduo deve ser distinguida de sua personalidade ou de sua estrutura de caráter. Assim, personalidade e subjetividade têm, ambas, uma especificidade e uma autonomia em relação aos efeitos de uma sobre a outra (THERBORN, 1980).

[...] as ideologias diferem, competem e se chocam não apenas no que dizem sobre o mundo que habitamos, mas também em nos dizer quem somos, no tipo de sujeito que interpelam. E essas diferentes interpelações do que existe estão geralmente conectadas com diferentes interpelações do que é certo e do que é possível para tal sujeito¹²⁵ (THERBORN, 1980, p. 78).

Ao estabelecer os contornos de seu quadro teórico do sistema ideológico, ele passa a considerar os processos econômicos e políticos que acarretam as sanções denominadas *mecanismos de sujeição*, os quais atuam para garantir o domínio da classe dominante sobre os dominados. Por óbvio, há enorme variabilidade empírica nesses mecanismos, mas deve-se frisar que eles se apresentam mais como uma ferramenta analítica (sem objetivos classificatórios) e que é viável uma delimitação de seus traços principais. Além disso, o autor afirma que o modelo oferece uma “saída para a dicotomia constritiva de força e consentimento e as tradições idealistas-racionalistas de legitimidade ou falsa consciência” (THERBORN, 1980, p. 94).

Perante o exposto, partindo da questão “*existe uma alternativa melhor possível para o regime atual?*”, e levando em conta os três modos de interpelação, ele exhibe seis mecanismos alicerçados à luz de seus efeitos de dominação ideológica. Portanto, se a resposta for “sim”, tem-se, para o que existe, a *acomodação*; para o que é bom, o *senso de representação*; e para o que é possível, o *medo*. Caso a resposta seja “não”, respectivamente, têm-se o *senso de inevitabilidade*, a *deferência* e a *resignação* (THERBORN, 1980). Ademais, esses mecanismos de sujeição/dominação ideológica estão presentes nas democracias burguesas dos tempos atuais e, conforme afirma, todos terão que ser combatidos, se as camadas sociais que visam à mudança e à transformação social quiserem levar adiante suas estratégias de emancipação (THERBORN, 1980). Para esclarecer, farei um resumo de cada um desses mecanismos, exatamente como estão descritos em seu livro:

1. A acomodação se refere a um tipo de aquiescência pela qual a classe dominante é obedecida, pois os dominados são organizados para considerar outras características da realidade como mais relevantes do que a subordinação e a possibilidade de um

¹²⁵ Como exemplo, ele sugere os diferentes papéis que podem ser atribuídos a um trabalhador, como o de membro da classe trabalhadora, membro do sindicato, amigo de seus companheiros de trabalho, fiel trabalhador de um bom empregador, cidadão de bem, comunista ou anticomunista, católico etc. (THERBORN, 1980).

regime alternativo, como o desempenho no trabalho, o lazer, o consumo, o sexo, os esportes etc. Os processos da opressão e exploração são mantidos na sombra, enquanto as oportunidades são frequentemente iluminadas. Ela inclui também a acomodação das oposições, embora jamais em um grau suficiente para que se permita a satisfação total de suas demandas; afinal, há certos aspectos de um regime que os indivíduos estão preparados para enfrentar, como o racismo e o machismo, mas eles não combatem de maneira sistemática o domínio de classe;

2. O senso de representação se dá quando a classe dominante é obedecida porque é vista como governando em prol dos dominados, e isso representa algo bom, positivo. Essa representatividade pode ser baseada nas percepções de semelhança ou de pertencimento, o que faz com que dominantes e dominados se considerem como pertencendo ao mesmo universo, ou baseada no fato de os dominantes serem vistos como possuidores de qualidades superiores, que lhes permitem realmente defender as necessidades dos dominados;

3. O medo é o efeito ideológico que gera aceitação pela obediência e pela vida, desempenhando um papel significativo nas democracias burguesas. A morte não é a única punição pela desobediência; há também o medo pela retaliação de governos de direita, ou do poder estatal sob o comando de uma esquerda implacável. O medo sustenta constantemente que além das fronteiras da obediência, o que se encontra no regime atual é a não existência, o caos, a escuridão, o sofrimento e a morte;

4. O senso de inevitabilidade refere-se à obediência através da ignorância sobre quaisquer alternativas. A marginalização e a apatia política encerram uma massa de eleitores que se furta do direito de voto e que se retiram dos sistemas políticos, considerados impossíveis de serem transpostos e derrubados;

5. A deferência faz com que a classe dominante seja concebida como uma “casta”, cujas qualidades para reinar são de suprema natureza e que somente ela possui. Claramente, apresenta um matiz pré-capitalista; porém, no atual regime, ela se configura como derivada de certas descendências e da reprodução humana. Costuma ser sustentada pelo clientelismo ou por pequenos favores em troca da subserviência;

6. A resignação se manifesta perante a visão pessimista das possibilidades de mudança. Designa-se, mais concretamente, pela obediência nascida de visões de mundo que apontam para a impossibilidade prática de uma alternativa melhor e adqui-

re enorme força com os argumentos de que todo poder corrompe, de que as forças de oposição e de mudança social são fracas, incompetentes, divididas, instáveis e de que uma sociedade alternativa jamais conseguiria se sustentar democrática, militar e economicamente.

Por fim, é importante sublinhar que esse arranjo de dominação ideológica não significa que a sujeição e a obediência sejam garantidas apenas por esses mecanismos. Como observa o autor, o sistema ideológico de uma sociedade em reprodução nunca é estático; longe disso, apresenta-se reiteradamente em fluxo constante, com práticas e condições sempre mutáveis e históricas, que seguem se adaptando. As ideologias não apenas consolidam sistemas de poder; elas também podem fazer com que eles se desintegrem e podem deixá-los à deriva (THERBORN, 1980). Na próxima parte, exibirei a análise, em que é possível observar na ficção seriada esses processos discutidos.

3 DUPLA IDENTIDADE (2014): A CORROSÃO EM SÉRIE DO ESTADO

O valor da igualdade não significa que em uma sociedade justa todas as pessoas realmente vivam vidas igualmente prósperas. Em vez disso, a ideia é que todas as pessoas tenham igual acesso aos meios sociais e materiais necessários para uma vida próspera. Em uma sociedade justa, ninguém que deixa de prosperar pode reclamar que as instituições sociais e estruturas sociais em que vivem impediram seu acesso às condições materiais e sociais necessárias para prosperar
(WRIGHT, 2019, p. 19).

A série *Dupla Identidade* (2014), drama policial, foi produzida e exibida pela emissora Rede Globo, de 19 de setembro a 19 de dezembro de 2014. A primeira temporada conta com treze episódios escritos por Glória Perez e direção-geral de René Sampaio e Mauro Mendonça Filho. Para construir sua estória, a autora se baseou em conversas com psiquiatras e especialistas em perfis psicológicos¹²⁶. As atuações

¹²⁶ Disponível em: <https://glo.bo/3786gzq>. Acesso em: 4 jul. 2022.

de Bruno Gagliasso e de Débora Falabella são impecáveis: a série foi bem-sucedida ao expor, do lado dele, o descaso e a indiferença de um psicopata perante uma relação vazia; e dela, as expectativas frustradas de uma mulher sensível e frágil, que se vê namorando um assassino. Essa *performance* de alta qualidade nas situações vivenciadas por ambos fica evidente, diante dos prêmios conquistados pela dupla. A trilha sonora completa o quadro, ao introduzir músicas do grupo Sepultura para nos aproximar da mente do personagem e nos ajudar a “revelar a verdadeira alma de cada um¹²⁷”.

Quanto à parte técnica, a série apresenta uma boa direção, um departamento de arte afiado e uma fotografia instigante. A imagem típica do Rio de Janeiro, de sol, calor e praias é posta de lado, para nos apresentar uma cidade sombria e soturna, o cenário perfeito para a macabra realidade na qual a trama será desencadeada. A frieza¹²⁸ com que Edu conduz seus crimes transborda pelas cenas, invadindo o psicológico e congelando as emoções tanto dos demais personagens quanto dos telespectadores. Por isso, não há momentos de alegria, de prazeres leves e de sorrisos, apenas o mal-estar e o sofrimento da caçada a um homem implacável e doente, que deixa um rastro de dor e de agonia pelo caminho. Como uma reprodução fiel desse gênero tão aclamado, a série adicionou temperos brasileiros e entregou uma obra com boas emoções.

No entanto, passada essa etapa inicial de observação passiva, o aprofundamento analítico detectou uma grande quantidade de cenas inverossímeis, impertinentes e confusas, ora resolvidas às pressas e de modo leviano, ora deixadas de lado, com a obra caindo no errôneo esquecimento de personagens e de objetos-chave¹²⁹. Seja pela experiência da autora em telenovelas (em que há incessantes exposições), seja pela dificuldade do gênero, os diálogos são recheados de explicações desnecessárias ou absurdas, que tornam o desenvolvimento dramático bastante artificial. Os personagens, de modo geral, parecem tomar conhecimento do universo narrativo à sua volta ao mesmo tempo em que entram no espaço diegético pela primeira vez, quando suas ações deveriam ser condizentes com as relações prévias construídas para eles.

Seu enquadramento crítico das instituições públicas parte, obviamente, de uma base concreta diante da realidade do país. Entretanto,

127 Disponível em: <https://glo.bo/3fjr6zJ>. Acesso em: 4 jul. 2022.

128 Theodore Robert Bundy, o Ted Bundy, notório *serial killer* norte-americano que confessou ter praticado trinta homicídios de 1974 a 1978, serviu como referência para a montagem do personagem psicopata de Bruno Gagliasso.

129 Um exemplo de personagem-chave esquecido foi o amigo de Edu, Ivan (Igor Angelkorte), defenestrado por ele durante um coquetel. O objeto é o isqueiro de Edu, que será mais bem abordado adiante.

é válido lembrar que a série foi ao ar durante o período eleitoral de 2014, motivada pelos fortes ventos das manifestações de 2013. Naquele período, a nação se viu diante de uma extrema polarização, da qual germinaram frutos abjetos de uma visão política mesquinha e de uma grave falência moral e cognitiva. Logo, é senso comum que o Brasil enfrenta incontáveis problemas políticos, mas as ações e as situações dramáticas desencadeadas ao longo dos capítulos não parecem ser conduzidas por uma sobriedade crítica. Longe disso, retratado negativamente, como uma instituição “rancheira”, criadora de Shmoos sociais, o Estado e os seus aparelhos surgem quebrados, transmitindo a sensação de que não se pode tentar mudar aquilo que não tem conserto e de que a única saída é diminuí-lo. Sendo assim, separei exemplos para discutir como a sua narrativa utiliza a estratégia da inversão e como as suas formas simbólicas ativam certos mecanismos de sujeição para reforçar quadros imagéticos que legitimam e naturalizam visões perniciosas acerca da atividade policial, da classe política e do sistema jurídico. O resultado é uma pintura desanimadora, de profundo pessimismo quanto ao Estado e quanto às suas condutas burocráticas, jurídicas e políticas.

Inicialmente, nota-se que Edu representa o ideal do *self-made man*, isto é, o homem que conquista seu sucesso ou destaque por conta dos próprios esforços, o jovem dotado de qualidades e inteligência superior que desafia as normas impostas e atinge a vitória por mérito individual. Para funcionar como estandarte neoliberal¹³⁰, Edu precisa se apoiar na contraofensiva às pautas de esquerda presentes no país desde o início do século e reproduzir a ideia abstrusa de que o atual é o “único sistema que funciona”, reforçando o senso comum através de falsas obviedades e dos mecanismos de sujeição da acomodação, do senso de representação e da deferência. É por isso que, apesar de ser capturado no final, sua vitória se deve à sua bem-sucedida missão de corroer o Estado, fazendo-o parecer incapaz de atender aos problemas do país. Então, não chega a ser surpresa que os seus oponentes, tanto aqueles no percurso de sua glória individual na carreira política quanto os que desejam vê-lo atrás das grades, sejam retratados como

130 Neste estudo, considero o neoliberalismo como “uma teoria das práticas político-econômicas que propõe que o bem-estar humano pode ser mais bem promovido pela liberação das liberdades e habilidades empresariais individuais dentro de uma estrutura institucional caracterizada por fortes direitos de propriedade privada, mercados livres e livre comércio. O papel do Estado é criar e preservar um quadro institucional adequado a tais práticas. O Estado tem que garantir, por exemplo, a qualidade e integridade do dinheiro. Deve também estabelecer as estruturas e funções militares, de defesa, policiais e jurídicas necessárias para garantir os direitos de propriedade privada e garantir, pela força, se necessário, o bom funcionamento dos mercados” (HARVEY, 2007, p. 2).

incompetentes, desonestos e despreparados para lidar com a genialidade de um homem e o seu ideal imbatível. Sem depender de ninguém, Edu consegue enfrentar, derrubar e corroer as pessoas e as instituições que ousam invadir o seu caminho. Nada e ninguém pode pará-lo; ele está sempre dois passos à frente, traçando estratégias e antevendo as situações para anular os efeitos indesejados.

Em plena sintonia com seu discurso político, Edu representa também o novo¹³¹ como a força brutal de destruição do velho, algo que precisa aniquilar depressa o antigo, o tradicional, o conservadorismo arcaico. Isso fica evidente ao se constatar que todos os personagens de mais idade, sem exceção, são destruídos e/ou seduzidos pela mente brilhante, perspicaz e afiada de um jovem em rota de colisão com as estruturas, as normas e os valores ultrapassados da sociedade. O fato de Edu matar as suas vítimas não chega a danificar esse ideal, pois as ações que participam de sua ascensão profissional, social e política tampouco ocorrem *por causa* ou *por consequência* dessas mortes, salvo pela defenestração de Ivan. Assim, pode-se separar Edu em seus dois poderosos arquétipos, seu *duplo viés ideológico*: o do herói, que ativa determinados mecanismos de sujeição para disseminar um discurso político que julga restabelecer o equilíbrio das relações sociais através da urgente redução da influência estatal; e o do rebelde, cuja construção envolve um conjunto de qualidades para despejar seus raios corrosivos nas estruturas antiquadas e se autoevidenciar como nova força política. É possível observar com nitidez a ação de ambos, em meio às suas relações com a força policial e com o senador e em seu posterior julgamento.

O grupo de investigação da polícia é um verdadeiro abatedouro de Shmoos. O delegado Dias, construído para ocupar uma posição de liderança em uma equipe de “elite” (segundo suas próprias palavras), apresenta-se como um homem perdido, inseguro, despreparado para a função. Sua relação com Vera é de desprezo pelo seu conhecimento adquirido no FBI, um sentimento que extravasa e contagia os demais membros do grupo¹³². Diante de uma série de assassinatos dos quais sua equipe não possui nenhuma pista, a presença dela – indicada diretamente pelo governador para o cargo –, em vez de celebrada

131 Outros exemplos ajudam a completar essa ideia: Ivan, seu amigo de faculdade, investiga o caso da documentação e é o único que descobre que Edu é o culpado; o filho do senador, Otto Veiga Junior (Bernardo Mendes), é um garoto lúcido, muito mais maduro e racional que o pai, percebendo logo suas falhas em relação a Edu; a filha do delegado, Tatiana, embora seja seduzida por Edu e fique cega diante de suas ações criminosas, é esperta a ponto de enganar o pai e a mãe em mais de uma oportunidade.

132 O policial Nelson repetidas vezes faz piada com os argumentos de Vera ou presume-os como algo insano, sem fundamento, apesar de estar longe de seu conhecimento. Outra policial também desdenha das observações de Vera.

e bem-vinda, é tratada como um empecilho. Além disso, quando as primeiras provas começam a surgir, três eventos, ocorridos em um intervalo de poucos dias, evidenciam o quadro caótico de antiprofissionalismo e de incompetência que ronda a delegacia¹³³. Ao observá-los em conjunto, chega a causar espanto que o delegado Dias não perceba o que está à sua frente, que nenhuma suspeita foi levantada e que absolutamente nada foi feito diante das informações. Tão logo Edu lhe mostrou um B.O sobre um falso assalto em que levaram seus documentos e o isqueiro, o delegado não mais considerou o objeto uma prova válida e digna de investigação. E, ainda por cima, a mando do senador, aceitou-o como integrante de sua equipe.

A falta de visão e a inépcia de Dias e dos outros policiais não se encerram por aí: quando Ray denuncia seu namorado como o assassino, eles são incapazes de voltar a considerar as provas anteriores e de estabelecerem uma conexão; quando eles encontram um pedaço do bastão de beisebol sujo de sangue na casa de Edu, Dias o leva para mostrar ao senador, mas acaba se distraindo, e a esposa do político queima a prova principal; quando Edu foge da prisão com Vera de refém, não houve um policial designado para persegui-los. Diante de tantos exemplos reproduzindo uma gestão estratégica limitada e ineficiente por parte da força-tarefa, como não se resignar perante a fraqueza dessa representação da segurança pública? Não é à toa, portanto, que a intervenção da polícia norte-americana tenha sido conduzida como um sopro de alívio. Ao retirar Edu dos tribunais brasileiros e ao reforçar a ideia absurda que considera a pena de morte¹³⁴ como uma ação válida, a série anula o último resquício de crença no sistema brasileiro.

A relação do senador Otto Veiga com Edu também carrega efeitos destrutivos. De início, há um detalhe na narrativa que deveria ter sido revisado antes das filmagens, pois inviabiliza a sua estrutura dramática. Assim que Edu fosse cogitado para ser seu suplente, seu histórico de vida seria varrido minuciosamente. Com isso, não seria nada difícil descobrir que ele morou na Flórida e que era procurado pelo FBI

133 A força policial encontra o celular de uma das vítimas no apartamento do filho do senador, onde ficou comprovado que o político passou a noite com ela; o ex-noivo de outra vítima encontra o isqueiro de Edu, futuro suplente do senador, no local onde ela fora raptada; e Ivan, um dos funcionários do senador, cai do terraço de um prédio durante um coquetel, onde ele e Edu discutiram sozinhos momentos antes da queda, e ninguém desconfia ou decide investigar se era mesmo um caso de suicídio, como foi anunciando oficialmente.

134 Quando a personagem Vera fica sabendo do envolvimento de Edu nos crimes cometidos nos Estados Unidos, ela diz: “vale lembrar que na Flórida tem pena de morte”. E, em outra cena, diz: “só lá ele vai conseguir pagar pelos crimes que cometeu, não vai ser aqui”.

(mesmo que pelo seu outro nome, Brian¹³⁵). Afinal, espera-se que um senador da República tenha uma equipe de alta confiança, sendo perfeitamente razoável e lógico esperar que qualquer candidato a uma vaga de suplente seja um membro de inteira confiança do senador ou do partido; principalmente, quando se trata de um político envolvido em inúmeros esquemas ilegais e corrupção e que deveria ter um mínimo de inteligência. Porém, não é o que a série parece querer retratar. No mesmo dia em que Edu apresentou seu plano de combate ao estupro e ganhou a atenção do senador, à noite, o político se virou para ele e lhe disse que o considerava um filho. Afora as emoções individuais de um homem solitário, as quais não estão em análise aqui, é a partir desse alicerce emocional que certos eventos implausíveis ocorrem, para reforçar a corrosão da imagem da classe política.

A própria indicação de Edu como suplente, quando o senador percebe a sua candidatura em ruína, pode ser apontada como uma decisão tola¹³⁶. Mesmo que não haja nada que o impeça de confiar e de apostar na capacidade profissional do jovem, que figura pública continua se associando a uma pessoa cujo envolvimento em atos criminosos é apontado concretamente por provas? Em uma cena, o senador relembra a Dias que eles são amigos há dez anos e que sua posição de secretário de segurança se devia a ele. Então, quando Dias lhe mostra o pedaço do taco de beisebol com sangue e faz um apelo para que o amigo retire seu nome dessa relação, por que ele segue teimando na inocência de Edu? Qual seria o problema em afastá-lo até que o caso fosse resolvido? Uma amizade de uma década, portanto, é incapaz de oferecer uma dose mínima de argúcia ao senador para ele conter os raios corrosivos de Edu ou para fazer o político acordar de seu transe.

Em nenhum momento na série, ele e Assis param para raciocinar e juntar as peças no tabuleiro. Pelo contrário, eles agem como loucos, incapazes de perceberem as suas falhas, considerando toda prova como um ataque pessoal e ameaçando usar a máquina pública em benefício próprio. Como símbolos da velha política e dessa casta

135 Quanto a esse detalhe, é possível fazer um questionamento: trata-se de um erro de estrutura dramática, ou apenas de mais um indício dessa descrença na capacidade e na competência da classe política? E quanto à investigação policial, quando finalmente havia provas concretas de Edu e ele teve o rosto revelado na mídia, ninguém da polícia, nem mesmo algum jornalista, teria descoberto essa informação? Ninguém na internet, ou mesmo algum amigo nos Estados Unidos?

136 Em outro momento de tolice, o senador Otto Veiga, desesperado, atira no candidato da oposição, acertando a pasta que ele carregava, a qual continha o dossiê que o arruinaria politicamente. Depois, ambos os candidatos chegaram a um acordo de não prestarem queixas. Por que fazerem esse acordo? Essa não seria a vitória política mais fácil da história?

de sanguessugas que a série visa destruir, seu final é condizente com a proposta. Em um último ato de tolice, o senador salva Edu de helicóptero e empresta seu sítio em Lagos, para que ele possa fugir. A mídia acaba descobrindo que três mulheres foram mortas na cidade, e, uma vez que Edu usara o revólver do senador (dado a ele por sua esposa) para matar um policial em um tiroteio, sua carreira estava finalmente arruinada¹³⁷.

O sistema jurídico também não saiu incólume da avalanche de incoerências corrosivas. Assim que Edu é capturado em Lagos e levado para a prisão, seu julgamento se inicia no dia seguinte. A evidência disso é que, durante a audiência, começam a chegar as notícias de que os corpos das mulheres estavam sendo encontrados, além de o policial Nelson ainda estar recebendo as provas dos crimes (entre elas, a arma com que Edu atirou no policial). A velocidade com que o tribunal foi formado é totalmente irreal e reforça a descrença na competência do aparelho jurídico; afinal, algo que é feito às pressas tende a apresentar inúmeros defeitos. E eles são amplamente iluminados por uma condução deliberada dos eventos. Quase todos os elementos nas cenas do tribunal parecem ter sido construídos para elevar a potência de Edu perante os demais: não há quase provas contra ele, pois elas foram ignoradas ou não tiveram a chance de ser incluídas a tempo; ele parece ser o único ser humano racional, calmo e experiente nesse tipo de situação; a presença da filha de Dias, sem que ele saiba, serve para desmoralizá-lo; e o promotor Silvio e Vera perdem a compostura e se descontrolam diante dele, parecendo perdidos em meio ao seu espetáculo artificial de defesa. Ao término da audiência, Edu dá um depoimento praticamente decretando a obriedade de sua inocência, e nenhum profissional naquela sala fora capaz de anular essa percepção ou de mudar a opinião pública.

Não obstante, talvez as situações mais estarrecedoras sejam as que envolvem a massa de indivíduos incrédulos quanto aos crimes de Edu. De modo geral, com uma noção completamente divorciada da realidade cultural do país, os personagens parecem ter uma enorme dificuldade em acreditar na possibilidade de ele ser um criminoso. Não parece haver um pingão de dúvida na inocência de Edu, ao ponto de surgir uma multidão de pessoas na penitenciária para protestar contra a sua prisão. O ex-noivo de uma vítima, inclusive, inicia uma

¹³⁷ Por conta desses eventos, o senador teve uma reunião com representantes do partido, em que ficou decidido que eles iriam retirar a sua candidatura. Em seguida, ele se senta na poltrona e fala que sua vida acabou. Ora, se Edu comete uma série de crimes e quase sai impune, por que apenas uma notícia iria arruiná-lo? No fundo, o senador sabe que, se os aparelhos estatais e a opinião pública não estiverem sob os efeitos dos raios corrosivos, eles são implacáveis.

cruzada pela inocência de Edu, empregando seus esforços e dando entrevistas para jornalistas, no intuito de criticar e de anular o trabalho da polícia. E mais: convicto em sua insana percepção dos fatos, ele cria uma petição *online*, gerando uma imensa turba de adeptos enlouquecidos, ávidos pela soltura imediata de um mero desconhecido. De onde surgiu esse ímpeto para defender e inocentar cegamente o único suspeito desses crimes hediondos e com evidências concretas contra si¹³⁸?

Esses são os efeitos avassaladores do discurso materializado em Edu. Sua ideia precisa ser promovida como uma opinião geral, autoevidenciada pela naturalidade com que é representada. É por isso que, quando a mídia noticia que ele era procurado pelo FBI por quatro crimes cometidos nos Estados Unidos, como num passe de mágica, todos caem em si, e ninguém mais ousa inocentá-lo, não há mais qualquer manifestação na porta da cadeia pela sua soltura. Isso, porque as informações não mais vinham dos aparelhos a serem corroídos, mas da instituição norte-americana. Por último, até mesmo o fim de Edu carrega potentes mensagens. Na última cena, Ray o vê sendo levado pelos policiais para o aeroporto. Ele olha para ela e abre um excessivo sorriso de satisfação, uma vez que, mesmo diante da pena de morte, ele sabia que conseguira sobrepujar e corroer os aparelhos estatais, arruinar seus oponentes na esfera político-ideológica, disseminar a sujeição pelo horizonte social e, por tê-la engravidado, plantar a semente de sua visão política, para que ela germinasse no ventre de Ray e garantisse a sua reprodução. Sua vitória estava completa.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo procurou realizar uma discussão em torno da importância de uma reflexão crítica sobre os produtos da mídia de massa. Através da narrativa dos Shmoos, foi possível vislumbrar como os interesses das classes são antagônicos em sua natureza e como a estratégia da inversão ajuda a iluminar importantes aspectos circunscritos às suas práticas. Foram expostas as dinâmicas que envolvem a interpelação dos indivíduos para uma ordem social específica e a qualificação para os papéis que eles exercem na sociedade, gerando as sanções conhecidas como os mecanismos de sujeição. Com a análise da série *Dupla Identidade* (2014), busquei mostrar como esses elementos

138 Parto da noção de que, geralmente, quando grandes casos de homicídio ocorrem e são reportados nos jornais, a população nunca defende o suspeito. Pelo contrário, ela tende a se posicionar a favor da pena máxima, da pior forma de condenação possível, e qualquer dispositivo que vise a diminuir ou suavizar a pena é imediatamente criticado. Ou seja, trata-se de um comportamento completamente oposto ao retratado na série.

foram construídos e organizados na narrativa, a fim de corroerem os aparelhos estatais. No entanto, de maneira alguma, a exposição dessa reprodução ideológica em uma única obra de ficção seriada poderia indicar uma ampla defesa ou uma legitimação completa. No entanto, considerando as práticas da mídia e o modelo econômico que a engendra, o artigo pode funcionar como uma contribuição válida para a percepção dessas ideias no campo da ficção seriada e da sua disseminação pelas camadas do horizonte social.

Cabe lembrar que a propaganda que visa a aniquilar as políticas públicas que se assemelhem aos Shmoos nem sempre adquire uma forma concreta. Geralmente, ela parece óbvia e simples, surgindo de pequenas deturpações da realidade social ou de repetições imagéticas que buscam constantemente autoevidenciar e naturalizar a sua presença na sociedade. Na arena político-ideológica, quando conduzida de maneira sóbria, a crítica à atividade estatal é de extrema importância, para que sejam possíveis a ampliação do bem-estar social e a redução das desigualdades. Porém, é preciso ter em mente que as ideias de promoção da corrosão de suas instituições, longe de quererem melhorá-las, costumam carregar interesses antagônicos aos das classes dominadas.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. **On ideology**. United Kingdom: Verso, 2008.

CAPP, A. **Li'l Abner**. Princeton: Kitchen Sink Press, 1992.

COHN, G. **Sociologia da comunicação: teoria e ideologia**. São Paulo: Fronteira, 1973.

ELSTER, J. Belief, bias and ideology. In: HOLLIS, M.; LUKES, S. **Rationality and Relativism**. Oxford: Blackwell Press, 1982. p. 123-148.

ELSTER, J. **Making sense of Marx**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

FERNANDES, F. **A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

HARVEY, D. **A brief history of Neoliberalism**. New York: Oxford University Press, 2007.

PAXSON, P. **Mass communication and media studies**: an introduction. New York: The Continuum International Publishing Group, 2010.

THERBORN, G. **What does the ruling class do when it rules?** Great Britain: Lowe & Brydone Printers, 1978.

THERBORN, G. **The ideology of power and the power of ideology**. Great Britain: Verso Editions, 1980.

TUROW, J. **Media today**: mass communication in a converging world. New York: Routledge, 2020.

WRIGHT, E. O. **Class counts**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

WRIGHT, E. O. **How to be an anticapitalist in the twenty-first century**. London; Brooklyn: Verso, 2019.

NARRATIVAS EM MIGRAÇÃO: FLUXOS INTERMIDIÁTICOS ENTRE O FICCIONAL E O NÃO FICCIONAL EM ÓRFÃOS DA TERRA

*Juarez Guimarães Dias
Vanessa Cardozo Brandão*

As relações entre ficção e não ficção têm atravessado a produção artística, cultural e midiática desde fins do século XIX; seu hibridismo tem constituído diversos produtos comunicacionais e vem merecendo cada vez mais atenção de reflexões no campo das textualidades midiáticas. Edgar Morin (2009) aponta que a cultura de massas, ao buscar um público variado (o grande público), utiliza-se do ecletismo em seus conteúdos. A tendência a homogeneizar sob um denominador comum uma diversidade de gêneros e conteúdos deve ser traduzida por sincretismo, pois:

O sincretismo tende a unificar numa certa medida os dois setores da cultura industrial: o setor da informação e o setor do romanesco. No setor da informação, é muito procurado o sensacionalismo (isto é, a faixa de real onde o inesperado, o bizarro, o homicídio, o acidente, a aventura irrompem na vida cotidiana) e as vedetes, que parecem viver abaixo da realidade cotidiana. [...] Mais do que isso, a informação se reveste de elementos romanescos, frequentemente inventados, ou imaginados pelos jornalistas (amores de vedetes e de princesas). Inversamente, no setor imaginário, o realismo domina, isto é, as ações e intrigas romanescas que têm as aparências da realidade. A cultura de massas é animada por esse duplo movimento do imaginário arremedando o real e do real pegando as cores do imaginário (MORIN, 2009, p. 36-37).

O sincretismo, portanto, estabelece relações entre ficção e não ficção ao reunir textualidades e gêneros distintos num mesmo produto, promovendo tensionamentos e contaminações, embaralhando por vezes para o espectador médio os estatutos daquilo que está consumindo. Cada vez mais, é recorrente observarmos nos telejornais coberturas de grandes acontecimentos narrados e exibidos em forma de espetáculo. De outro lado, também se nota que produtos ficcionais têm buscado na realidade, ou em fragmentos da realidade, a matéria-prima para a composição de seus produtos telemidiáticos. Para Lorenzo Vilches (2004, p. 225), “A migração entre as séries de ficção televisiva e os formatos de realidade formatada se fazem cada vez mais frequentes”. Ainda que as fronteiras entre gêneros estejam cada vez mais borradas nos contextos midiáticos, parece haver uma necessidade de se separar o que é informação de entretenimento, sob o peso de serem confundidos e desestabilizarem para os públicos a percepção e a interpretação de aspectos da própria realidade.

A cultura contemporânea marca-se por um anseio de veracidade e pelo consumo de histórias e personagens reais numa multiplicação exponencial de *reality shows* em programas televisivos, de séries documentais, e também da proliferação das redes sociais digitais, em que pessoas expõem dimensões de sua vida e intimidades:

Quanto mais a vida cotidiana é ficcionalizada e estetizada com recursos midiáticos, mais avidamente se procura uma experiência autêntica, verdadeira, não encenada. Busca-se o realmente real – ou, pelo menos, algo que assim pareça (SIBILIA, 2016, p. 247).

Por outro lado, percebe-se que até mesmo conteúdos ancorados na realidade são muitas vezes submetidos a procedimentos de ficcionalização como a roteirização e a edição: “O *reality* nunca é a própria vida, mas a realidade formatada por regras que produzem efeitos automáticos que se conseguem com a intervenção dos roteiristas, montadores e a participação do público” (VILCHES, 2004, p. 234).

Tal hibridismo entre ficção e não ficção vem sendo explorado por canais midiáticos e contagiado produções televisivas brasileiras, como a telenovela brasileira *Órfãos da Terra* (TV Globo, 2019), cujo argumento parte da situação real da guerra civil na Síria, da precariedade de pessoas refugiadas em busca de sobrevivência e acolhimento em outros países. O fato, amplamente e recorrentemente noticiado pela imprensa de todo o mundo, teve início em 2011 com uma série de protestos pacíficos, dentro do contexto da Primavera Árabe, contra o governo ditatorial de Bashar al-Assad e a favor de reformas democráticas no país.

Estima-se que até 2018, sete anos depois de ter sido deflagrada, a Guerra Civil Síria já contava mais de 500 mil pessoas mortas e 5,6 milhões de sírios procuravam refúgio fora do país, incluindo 2,6 milhões de crianças e adolescentes¹³⁹. Segundo os dados, 85% dos mortos eram civis, assassinados pelas forças oficiais do governo de al-Assad e por seus aliados, como a Rússia. Segundo a Organização das Nações Unidas (ONU), em comunicado oficial de 11 de junho de 2018, mais de 920 mil pessoas foram deslocadas na Síria nos primeiros quatro meses desse ano, número recorde desde o início da guerra. O deslocamento em massa e os acontecimentos relacionados à Guerra Civil Síria têm sido considerados por instituições como ONU e Fundo de Emergência Internacional das Nações Unidas para a Infância (UNICEF) como um dos mais dramáticos em relação aos direitos humanos na atualidade¹⁴⁰.

A repercussão mundial e os dramas de pessoas envolvidas na situação da guerra civil motivaram as romancistas brasileiras Duca Rachid e Thelma Guedes a abordarem o tema numa telenovela como pano de fundo para uma história de amor, elemento primordial do gênero folhetim. Como se verá ao longo do estudo, os fluxos intermediários entre o real e o ficcional partem de uma situação real, a guerra civil na Síria, passando para a criação e produção da trama telenovelistica, que se valerá de inserções jornalísticas como ancoradouro da realidade, e da ficção retorna-se para a realidade por meio de ações interinstitucionais da TV Globo e a Agência da ONU para Refugiados (ACNUR), dando mais visibilidade e credibilidade à situação dos refugiados.

1 UMA BABEL CONTEMPORÂNEA DE VOZES E IDENTIDADES: A XENOFOBIA PELA PERSPECTIVA DA TELEDRAMATURGIA

Órfãos da Terra é uma telenovela brasileira produzida e exibida pela TV Globo em 2019 na faixa das 18h, com classificação indicativa para maiores de 12 anos¹⁴¹. Foi vencedora do Emmy Internacional como Melhor Telenovela, assim como ganhou na categoria *Soaps or*

139 O balanço foi apresentado pelo Observatório Sírio dos Direitos Humanos, organização não governamental com sede no Reino Unido que se tornou uma das principais fontes confiáveis graças à presença de informantes no terreno, e publicado pelo jornal *El País* (Brasil) em 13 de março de 2018 (SANCHA, 2018). Os dados foram coletados na época em que *Órfãos da Terra* começou a ser exibida e despertou o interesse pela pesquisa, realizada enquanto a telenovela estava no ar na TV Globo.

140 Os dados coletados referem-se à época e ao contexto em que a telenovela estreou e foi exibida pela TV Globo.

141 A telenovela foi exibida entre 2 de abril e 27 de setembro de 2019, contando com 154 capítulos (MEMÓRIA GLOBO, 2022).

Telenovelas o prestigioso prêmio Rose d'Or Awards, além de conquistar o *Grand Prize* na 15ª edição do Seoul Drama Awards, a premiação de entretenimento mais importante da Ásia (MEMÓRIA GLOBO, 2022). Com direção artística de Gustavo Fernandez e direção-geral de André Câmara, teve como protagonistas os atores Julia Dalavia e Renato Góes, além de veteranos como Herson Capri e Eliane Giardini, e marcou a estreia como ator do refugiado sírio (e ex-Big Brother Brasil) Kaysar Dadour, buscando imprimir mais veracidade à trama. A estreia marcou 24 pontos pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE), medidos no Rio de Janeiro com 40% de participação da audiência; no Twitter, a *hashtag* #ÓrfãosDaTerra esteve nos *Trending topics* mundiais durante quatro horas, conforme dados do Observatório da Televisão (BRANDÃO, 2019).

Para a análise do objeto empírico, tomaremos como amostra os cinco primeiros capítulos, que foram ao ar entre 2 e 6 de abril de 2019, e tiveram a representação da guerra da Síria e o processo de refúgio da família protagonista. Do conjunto, serão extraídos elementos para a análise, como sinopse, tramas narrativas, capítulos, cenas, personagens e ações de comunicação da telenovela, coletados no portal GShow e na plataforma de *streaming* Globoplay.

A trama fictícia principal de *Órfãos da Terra* começa em 2015 e gira em torno de Laila, jovem síria que vê sua vida e a de sua família arruinadas pela guerra civil, obrigando-as a procurar refúgio no Líbano. No campo de refugiados, Laila apaixonou-se por Jamil, mas aceita se casar com o poderoso *sheik* Aziz para salvar a vida de seu irmão mais novo, ferido gravemente no bombardeio que atingiu sua casa. Na noite de núpcias, entretanto, ao descobrir que o irmão não resistiu e faleceu, Laila foge e embarca com os pais para o Brasil, onde encontrarão apoio de parentes que vivem em São Paulo. O *sheik* não desiste de ter Laila como uma de suas esposas, e a missão de recuperá-la é entregue ao homem de sua confiança, Jamil, que, por sua vez, está prometido à filha de Aziz, mas apaixonou-se por Laila. Dois triângulos amorosos formam-se para impulsionar a saga dos refugiados de guerra no Brasil, que não se restringe à comunidade síria, mas integra outros personagens refugiados, como alguns do continente africano, além de haitianos e venezuelanos.

A xenofobia, sentimento de hostilidade e ódio contra estrangeiros, tem sido manifestada em todo o globo terrestre, situação agravada pelos intensos e complexos fluxos migratórios. Para Leandro Karnal (2017, p. 98):

À medida que somos mais e mais expostos à alteridade, reforçamos a xenofobia, o racismo, o etnocentrismo e um certo darwinismo social – ou seja: estou evoluindo mais do que o meu vizinho, logo estou mais à frente, sou melhor e mais civilizado.

O autor, no livro *Todos contra todos*, reinterpreta a alcunha de Sérgio Buarque de Holanda (1995) para o mito do brasileiro como “cordial” ao compreender que o adjetivo indica agir de maneira passional, e não pacificamente, reiterando que muitos de nós são, sim, racistas e xenófobos, interseccionando-se com as discussões sobre racismo estrutural (ALMEIDA, 2019).

Dados fornecidos pelo Comitê Nacional para os Refugiados (CONARE), criado em 2014 e ligado à Secretaria Nacional de Justiça, indicam que “o Brasil reconheceu, até o final de 2017, um total de 10.145 refugiados de diversas nacionalidades. Desses, apenas 5.134 continuam com registro ativo no país, sendo que [...] os sírios representam 35% da população refugiada com registro ativo no Brasil” (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2018, p. 23). Em buscas pelo Google, por meio do grupo de palavras-chave “preconceito refugiados Brasil”, encontram-se diversas reportagens, das quais destacamos títulos e respectivos veículos, a saber: “Refugiados contam histórias de preconceito e hospitalidade em sua vida no Brasil” (FASSA, 2016); “‘Sai do meu país!': agressão a refugiado expõe a xenofobia no Brasil” (CARTA CAPITAL, 2017); “Empregadores têm preconceito e pouca abertura a refugiados” (RODRIGUES, 2017); “Xenofobia ainda é difícil de ser denunciada no Brasil” (SANZ, 2018).

O panorama parece lançar luz sobre modos como o Brasil vem (ou não) recebendo e acolhendo imigrantes estrangeiros desde as duas Guerras Mundiais, em cujos processos estariam a constituição de uma nação multiétnica e as dificuldades oriundas dos choques de culturas. A telenovela, portanto, propõe-se a abordar a xenofobia como grande tema e as disputas culturais e religiosas entre personagens cristãos, árabes, judeus e muçulmanos que dividem o mesmo território, a cidade de São Paulo. Vejamos a sinopse oficial da novela no Globoplay (2019, n.p.): “Diversas culturas, crenças, sonhos, sotaques e uma só nação: o Brasil. O casal Laila e Jamil desembarca no país para tentar viver o amor que os uniu ainda no Oriente Médio”.

O texto parece-nos bastante ufanista ao exaltar o Brasil como uma nação multicultural e multiétnica que se une pelas diferenças, sabendo-se que parte de sua população incorre em atitudes e comportamentos xenófobos. Entretanto, como a xenofobia configu-

ra crime tipificado na Lei n. 9.459 (BRASIL, 1997), a emissora parece assumir o papel de responsabilidade social na proposta de retratar o Brasil como “uma só nação”, sob a perspectiva da integração, configurando uma campanha de *merchandising* social sobre a aceitação e convivência com as diferenças no país.

Na trama de Duca Rachid e Telma Guedes, há vários núcleos identitários: o núcleo principal da família síria refugiada no Brasil, composta pelo casal Elias e Missade Faiek e sua filha, Laila, que encontram apoio em São Paulo de uma prima de Missade, Rania Anssarah Nasser, casada com o libanês Miguel Nasser. Este casal tem três filhas, Aline Nasser Batista, Camila Nasser e Zuleika Nasser; e três netos, Benjamin e Arthur (filhos de Aline e Caetano; este, imigrante nordestino) e Cibele Nasser (filha de Zuleika). O núcleo antagonista é instituído pelo *sheik* Aziz Abdallah, sua primeira esposa, Soraia, e filha, Dalila; sua segunda esposa, Fairouz, seu sobrinho Youssef, os primos adotados, Jamil Zarif e Hussein Zarif, além do capanga Fauze.

Na Vila Mariana, bairro de São Paulo onde boa parte da trama se passa, há três famílias, além de Rania e Miguel, que compõem um núcleo cômico que trata da rivalidade entre árabes e judeus: a família de Mamed Al Aud, formada por seus filhos, Ali Al Aud (amigo de Jamil Zarif) e Muna, e a jovem Latifa, prometida de Ali; a família de Bóris Fischer, integrada por sua filha, Eva Roth Fischer, mãe de Sara e Davi; e a família de Ester Blum e seu filho, Abner Blum. O núcleo brasileiro paulistano é representado pela família de Norberto Monte Castelli, sua esposa, Teresa, seu filho, Bruno, e sua amante, Valéria.

Outro núcleo identitário relevante é o fictício Instituto Boas-Vindas, capitaneado pelo Padre Zoran, imigrante croata, com o apoio da médica brasileira Letícia Monteiro e do médico refugiado sírio Faruq Murad. O instituto presta assistência, auxílio e acolhimento a refugiados, como a congoleza Marie Patchou e o haitiano Jean-Baptiste Enfant.

A babel televisiva de *Órfãos da Terra* parece demonstrar aspectos do entrecruzamento de nacionalidades e culturas em solo brasileiro, suas benesses, seus dissabores e conflitos que vão se estabelecendo por meio de relacionamentos sociais, profissionais e afetivos, como a paixão proibida entre o árabe Ali e a judia Sara; esta, objeto de amor do judeu Abner, que acabará se envolvendo com a árabe Latifa. Pela posição de protagonista, a família de Laila é responsável por apresentar ao público os sofrimentos da população síria em meio à guerra, as tentativas de sobrevivência e a luta pela qualidade de vida em outro país, tanto no acolhimento quanto na rejeição pela xenofobia. O painel multicultural fricciona e propõe em debate diversas realidades, tendo

o Brasil em foco como um país que, historicamente, é formado por diversas nacionalidades e etnias, desde os processos de colonização, escravização, até os imigratórios relacionados a diversas guerras.

2 FICÇÃO E NÃO FICÇÃO EM FLUXOS INTERMIDIÁTICOS: DO NOTICIÁRIO PARA A TELENOVELA, DA TELENOVELA PARA A AÇÃO SOCIAL

Na análise que se desdobrará a seguir, incorporaremos a perspectiva dos estudos de intermedialidade com base em Rajewsky (2012) e especialmente em Elleström (2017). Compreendendo a novela como narrativa em fluxo intermediático, buscaremos olhar não apenas para seu eixo narrativo, mas também para o seu espaço comunicacional. Compreendida como uma mídia massiva híbrida, a novela será tomada pelo conceito central de “produto de mídia”, tomado enquanto elemento mediador de uma “transferência” de um “valor cognitivo” entre o produtor e o perceptor, termos usados por Elleström ao se referir ao modelo de comunicação intermediático. Fundamentado na semiótica de Peirce, Elleström (2017) parece conceber o produto de mídia como signo, ou meio – elemento que estabelece a relação entre (assim como o prefixo “inter” parece sinalizar) o ato de produção e o de percepção. Portanto, interessam aos estudos fundados na intermedialidade as diversas inter-relações das nomeadas entidades de comunicação.

Especialmente voltado ao estudo das mídias artísticas, e de como elas passaram a ser atravessadas por mídias de comunicação, o campo de estudos da intermedialidade constitui-se, então, pelo fundamento comunicacional em sua irredutibilidade, retomando a noção de “mídia de expressão ou comunicação” em Wolf (*apud* ELLESTRÖM, 2017, p. 28). Sendo não redutível, o processo de comunicação apenas pode ser compreendido olhando para as inter-relações estabelecidas entre as quatro diferentes entidades do processo de comunicação: produtor, perceptor, valor cognitivo (mensagem), produto de mídia (canal de transferência). Elleström compreende o produto de mídia como objeto de análise de especial importância, porque dele se pode apreender uma série de relações intermediáticas constituídas nos fluxos entre as quatro entidades de comunicação.

Nesse campo da telenovela enquanto produto que se expande para outras telas, inaugurando um complexo arranjo de relações múltiplas entre instância produtora, audiências, produto midiático e mídia (televisão, tela do celular, TV digital?), parece produtivo o conceito de “configuração midiática” das manifestações artísticas, apresentado em sua complexidade por Irina Rajewsky (2012) e sua visão

sobre o caráter de construto e jogo com as fronteiras materiais das diversas textualidades artísticas. De modo similar, buscaremos compreender a telenovela em seu caráter de construto textual. Mesmo sendo a estrutura seriada da teledramaturgia (MACHADO, 2003) o objeto primário do agenciamento de sentidos, no contexto da comunicação digital e dos seus fluxos midiáticos, ele pode se expandir para além de seu espaço-tempo canônico de exibição: a televisão aberta.

Cabe lembrar que, enquanto mídia, a televisão também é resultante de uma série de convenções materiais e comerciais da prática historicamente construída na teledifusão brasileira, atravessada por mediações históricas e mercadológicas. Com um olhar contemporâneo e atento às materialidades diversas por onde o produto midiático *Órfãos da Terra* pode transitar no mundo de hoje — do horário de “novela das seis” ao espaço-tempo da recepção nas telas dos celulares, computadores e *tablets* por meio do Globoplay —, pode emergir uma percepção da ação da teledramaturgia em outros espaços, desde que se desenhe sobre esse objeto um olhar dinâmico sobre a materialidade da narrativa audiovisual e a relação dessa materialidade com os efeitos produzidos sobre as audiências em um determinado contexto (temporal e espacial).

Assim como Elleström (2017) argumenta, as fronteiras entre artes e mídias diluem-se de forma cada vez mais intensa, o que faz o autor apontar os limites de um modelo para o estudo da comunicação artística, que se estabeleceu, por muito tempo, centrado nas formas verbais. Isso o leva a propor um novo modelo analítico que contemple a comunicação não verbal, incorporando a dimensão semiótica, e que também busque apontar as diferentes modalidades do espaço comunicacional: a material, a sensorial, a espaço-temporal e a semiótica. Essas quatro modalidades distintas correlacionam-se, e, se são separadas no modelo, assim é apenas por uma questão das operações teórico-analíticas que facilitam ao pesquisador empreender. É com o objetivo de “possibilitar uma visão mais clara de como as mídias se constituem tanto a partir das realidades físicas quanto a partir das funções cognitivas dos seres humanos” (ELLESTRÖM, 2017, p. 59) que Elleström propõe considerar as quatro modalidades como aspectos importantes de todo estudo intermediário.

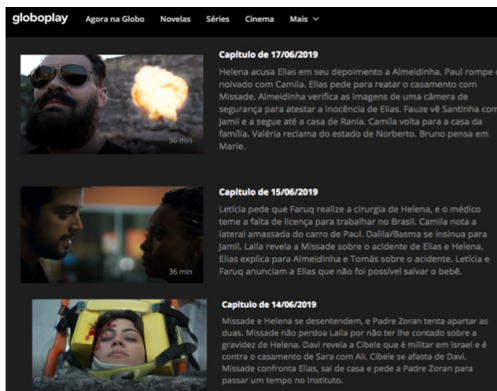
Quanto às modalidades e às relações entre elas, *Órfãos da Terra* parece ser inaugural de outro momento de produção/recepção da teledramaturgia, que, tradicionalmente no Brasil, se configurou como o maior e mais expressivo dos gêneros narrativos em mídia de massa. O gênero, que tem sofrido forte impacto em índices de audiência declinantes, considerando os novos padrões de consumo de

conteúdo por *streaming* gratuito (YouTube) ou pago (Netflix, Amazon Prime, Google Play), parece se reorganizar não apenas no eixo narrativo, mas também em processos de distribuição e circulação. Embora no campo dos estudos de intermedialidade o próprio conceito de gênero seja questionado constantemente, exatamente pelo caráter de hibridismo e jogo de relações múltiplas entre a dimensão material e a cognitiva, podemos retomar as quatro “modalidades das mídias” de Elleström como conceitos operadores importantes para a análise de atualizações realizadas na teledramaturgia por *Órfãos da Terra*:

Modalidade material: o prefixo “tele” do gênero telenovela aparece, aqui, deslocado. A novela estrutura-se na materialidade audiovisual tanto para o consumo na televisão aberta como para outros modos de consumo “em tela” – e, tanto no aspecto da serialidade dos episódios quanto na expressão audiovisual, parece haver algumas renovações importantes realizadas, como trataremos adiante.

Modalidade sensorial: o jogo com o visual, o sonoro e o tátil que se estabelece em convenções do gênero na novela televisiva aparece reconfigurado no ambiente da plataforma de conteúdo *on demand* Globoplay. O apelo visual parece crescer diante do papel das imagens de cenas-chave de cada capítulo, que, com o texto-sinopse, estabelece novas formas de engajamento emocional da audiência com a trama, como vemos na figura a seguir:

Figura 1 – Captura de tela da plataforma Globoplay, feita em 19/6/2019



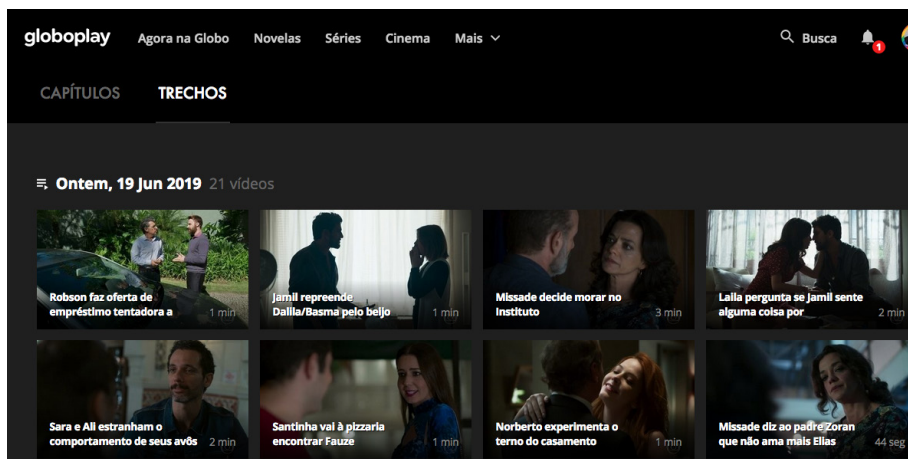
Fonte: Globoplay (2019).

Destacamos a configuração de elementos dramáticos da trama no espaço da tela, com o ordenamento do conjunto de imagens e texto extraído dos capítulos arranjados de modo a incentivar o clique. Notadamente, aspectos imagéticos e descritivos parecem estimular a intensificação das reviravoltas narrativas, o que visa incitar a ação de consumo dos conteúdos em continuidade. Esse arranjo parece ter incorporado a dimensão do padrão de consumo de audiências conhecido como “maratona”, um hábito criado pelo público habituado às plataformas de *streaming*. Essa é uma grande diferença que se manifesta pelo apelo sensorial, mas que se articula com a alteração espaço-temporal de novelas em relação a outros conteúdos seriados feitos para o *streaming*, o que se articula com a próxima modalidade comunicacional.

Modalidade espaçotemporal: nesse aspecto, a novela executa uma renovação importante do gênero televisivo, manifestando o complexo arranjo entre mídias massivas e pós-massivas. Um fato que ganhou visibilidade foi o pioneirismo no novo processo de circulação em ambientes digitais: pela primeira vez na produção televisiva brasileira, após o término de um capítulo, o capítulo seguinte já se encontra disponibilizado na plataforma de conteúdo *online* para assinantes do Globoplay. Aqui, parece haver um jogo comercial-editorial da novela com a audiência, propiciando novos fluxos de consumo de conteúdo, que jogam simultaneamente com dois tipos de audiência: a) a que segue a narrativa na televisão aberta, em seu tempo sincrônico; e b) a que segue a narrativa no tempo digital, e tem tanto a sensação de “antecipar” o próximo episódio como pode o “atrasar” para assistir ao episódio posteriormente, a seu próprio tempo. Essas diferentes formas parecem reestruturar a temporalidade narrativa na perspectiva do campo perceptivo, criando modos de entrada e recepção da novela. Apontamos para uma rearticulação da narrativa da telenovela entre partes e todo, com o consumo por capítulos e trechos. Se no campo televisivo o capítulo é estruturado para um encadeamento por “blocos” separados por intervalos comerciais, e com um final envolvente para os desdobramentos futuros, o arranjo temporal para a tela do *streaming* provoca outro ordenamento da temporalidade narrativa, com a necessidade de episódios contínuos que variam de 30 a 38 minutos, sem pausas, mas com a extração de trechos-chave para o apelo ao consumo do público. Assim, a narrativa passa a poder ser vista de outros modos, por extração

de partes, no espaço comunicacional do Globoplay. É o que vemos na tela chamada “Trechos”, uma aba ao lado de “Capítulos”, que revela a edição e montagem de pequenas cenas-fragmentos por parte da produção, que visam estimular a conexão da audiência com a trama, como vemos a seguir:

Figura 2 – Captura de tela da plataforma Globoplay, feita em 19/6/2019



Fonte: Globoplay (2019).

Modalidade semiótica: certamente, todas modalidades anteriores, que se atentam ao espaço midiático e comunicacional da novela, também se relacionam a novas formas expressivas no arranjo de atravessamentos entre ficção e não ficção, entre narrativa e *merchandising* social, como aprofundaremos adiante. De partida, destaca-se como a visualidade “crua” da ficção, em seus jogos documentais com a realidade, se articula com uma estética de apelo dramático ainda mais intensificado no eixo de produção de cadeias de sentidos.

As interseções entre ficção e realidade em *Órfãos da Terra* são diversas e constituem boa parte do folhetim, partindo das pesquisas realizadas pela equipe de produção com pessoas reais, como o *sheik* Mohamad Al Bukai, o refugiado sírio Abdulbaset Jarour, que, além de contar sua história, participou da abertura e ministrou *workshops*

para o elenco. Além deste, integrantes do elenco colaboraram como o sírio Kaysar Dadour, o congolês Blaise Musipere, e integrantes da ONG I Know my Rights, a única no Brasil dedicada exclusivamente às crianças refugiadas. A trilha sonora reúne composições nacionais e internacionais com o protagonismo de canções árabes, explorando a multiculturalidade.

Figura 3 – Mosaico com *frames* da abertura de *Órfãos da Terra* criado pelos autores



Fonte: Globoplay (2019).

A abertura da telenovela é embalada pela canção “Diáspora” dos Tribalistas e apresenta núcleos familiares de imigrantes e refugiados, integrando em seu *casting* pessoas reais com os principais atores-personagens da trama, criando uma simbiose real-ficcional e um mosaico de identidades. Os enquadramentos de câmera alternam-se com *closes* individuais que revelam uma diversidade de fenótipos, suas expressões faciais e marcas do tempo (no caso das pessoas mais velhas), e os “quadros de família” em que se reúnem núcleos de participantes como em fotografias antigas. O vídeo de abertura reflete a constituição dramática do produto, centrado em núcleos familiares identitários.

A questão fenotípica também configura a formação do *casting* da trama como recurso para a construção da veracidade dos personagens, privilegiando atrizes e atores que apresentam semelhanças, independentemente de filiações genealógicas, às identidades a serem representadas, sobretudo para os núcleos árabes, dos quais destacamos Kaysar Dadour (Fauze), Renato Góes (Jamil), Ana Cecília Costa (Missade) Mouhamed Harfouch (Ali), Simone Gutierrez (Aline), Herson Capri (Aziz), Bruno Cabrerizo (Houssein), Flávio Migliaccio (Mamed), Letícia Sabatella (Soraia), Allan Souza Lima (Yousseff), Yasmin Garcez (Fairouz) e Eliane Giardini (Rania). Auxilado por artificios como figurinos e maquiagem, além da interpretação, o elenco também vivenciou *workshops* relacionados a língua, costumes e expressões da cultura árabe.

Figura 4 – Fenótipos do elenco na composição dos núcleos árabes



Fonte: Gshow (2019).

Nos primeiros capítulos, que dão o tom da proposta da produção, vê-se a inserção de textualidades do real dentro da ficção. Uma TV na casa dos personagens protagonistas exibe imagens telejornalísticas (contexto real) na Síria mostrando cidades sendo bombardeadas,

soldados, bandeiras hasteadas, destruição. A câmera sai da TV para mostrar a casa onde acontece a festa de aniversário do filho mais novo do casal Elias e Missade, na fictícia cidade de Fardús (contexto ficcional). O evento, com muitos convidados e música e apresentando a protagonista Laila, é interrompido pela invasão de rebeldes, e logo se veem no céu helicópteros que em pouco tempo lançam bombas, uma delas atingindo a casa dos personagens, provocando destruição e o ferimento da criança. As imagens parecem saídas de uma reportagem jornalística, em que se percebe o esforço e o investimento na construção da veracidade e na reprodução de um cotidiano vivido pelos sírios.

Figura 5 – Comparação entre imagem jornalística e imagem ficcional sobre a guerra na Síria



Fontes: Portal G1 (2019) e Globoplay (2019).

Tendo a casa destruída e com o filho caçula ferido, a família Faiek decide refugiar-se no Brasil, iniciando uma peregrinação a pé até o Líbano, de lá em um bote até a Grécia (onde quase morrem afogados depois de um ataque em alto-mar) e, em seguida, em um navio para São Paulo. No Brasil, a família de Missade (contexto ficcional) vê

pela internet uma reportagem do Jornal Hoje, da TV Globo, em que a então âncora, Sandra Annenberg, convoca um correspondente internacional para comentar o bombardeio em Palmira (contexto real), que na trama é uma cidade vizinha a Fardús, onde viviam os Faiek (contexto ficcional). A trama também fez uma homenagem ao menino sírio encontrado morto numa praia da Turquia (contexto real) por meio da boneca de uma criança náufraga (contexto ficcional). Em outros capítulos, a dramaturgia insere outros produtos jornalísticos da TV Globo, como notícias do Jornal Nacional, promovendo uma ancoragem da realidade no contexto intermediático da ficção.

O primeiro capítulo tem fim com a chegada da família a um campo de refugiados, reconstruído na zona oeste do Rio de Janeiro, cuja réplica de 15 mil m² contou com uma parceria com a Agência da ONU para Refugiados, que emprestou 42 tendas, auxiliou na logística, na distribuição de material de apoio e equipamentos, além de orientações sobre como é o funcionamento real de um espaço como aquele. O realismo impressionou o ator Kaysar Dadour (G1, 2019, n.p.): “Quando vi a reprodução do campo, fiquei desnortado. Tive até dor de cabeça. Eu vivi tudo isso de verdade, sabe? [...]. Os temas abordados por esta novela me tocaram de forma muito pessoal”.

Figura 6 – Print da página especial da ACNUR sobre a parceria com Órfãos da Terra

UNHCR ACNUR
Agência da ONU para Refugiados

Doe Agora!

Novela Órfãos da Terra: muito além da ficção
Um retrato da triste realidade dos refugiados pelo mundo

Na vida real, refugiados enfrentaram o impossível para sobreviver.
Saiba como ajudá-los!

Nome* Sobrenome*

E-mail* Telefone

Eu quero saber como ajudar refugiados que fogem da guerra em busca de uma nova vida

Quero ajudar!

Muito além da ficção
A Agência da ONU para Refugiados (ACNUR) está estreando uma parceria inédita com a novela da Globo "Órfãos da Terra", que traz como pano de fundo o universo de refugiados de diversos lugares do mundo, vítimas de guerras, conflitos e perseguições. Com nosso apoio, um campo de refugiados foi

Fonte: ACNUR (2019).

No site da Agência da ONU para refugiados, foi criada uma página específica¹⁴² sobre a parceria interinstitucional com a TV Globo. Saindo do mundo teleficcional para a realidade, o site da ACNUR convoca

142 Disponível em <https://doar.acnur.org/orfaos/>. Acesso em: 15 jun. 2019.

o público à ação social, oferecendo-lhe conteúdos, entre reportagens e vídeos, sobre situações de pessoas reais que tiveram de abandonar seu país e encontram-se atualmente no Brasil, sempre fazendo referência à telenovela. Percebe-se as interseções entre o não ficcional e o ficcional alimentando-se pela proposta de dar visibilidade aos dramas e às tragédias envolvendo pessoas em modo de refúgio.

O produto televisivo global explora múltiplos elementos nos fluxos entre o real e o ficcional, o que, espera-se, pode ser desenvolvido em outros aspectos e trabalhos futuros. Ao abordarmos a cena intermediária, buscamos introduzir o contexto de análise de *Órfãos da Terra* enquanto produto midiático. O campo de estudos de intermedialidade tornou-se uma abordagem teórica particularmente produtiva para obras contemporâneas, ao considerar não apenas aspectos textuais e semióticos, mas também as dimensões da materialidade midiática, da circulação entre mídias e fluxos de sentidos.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA DA ONU PARA REFUGIADOS (ACNUR). 2019. Disponível em: <https://doar.acnur.org/orfaos/>. Acesso em: 15 jun. 2019.

ALMEIDA, S. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BRANDÃO, F. *Órfãos da Terra* faz boa estreia na Globo; confira prévia de audiência. **Uol**, 2 abr. 2019. Disponível em: <https://observatorioda-televisao.bol.uol.com.br/audiencia-da-tv/2019/04/orfaos-da-terra-faz-boa-estrela-na-globo-confira-previa-de-audiencia>. Acesso em: 15 jun. 2019.

BRASIL. **Lei n. 9.459, de 13 de maio de 1997**. Altera os arts. 1º e 20 da Lei n. 7.716, de 5 de janeiro de 1989, que define os crimes resultantes de preconceito de raça ou de cor, e acrescenta parágrafo ao art. 140 do Decreto-lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Brasília: Presidência da República, 1997. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19459.htm. Acesso em: 5 jul. 2022.

CARTA CAPITAL. **“Sai do meu país!”: agressão a refugiado expõe a xenofobia no Brasil**. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/sai-do-meu-pais-agressao-a-refugiado-no-rio-expoe-a-xenofobia-no-brasil/> Acesso em: 15 jun. 2019.

ELLESTRÖM, L. **Ensaio sobre comunicação, semiótica e intermedialidade**. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2017.

FASSA, D. **Refugiados contam histórias de preconceito e hospitalidade em sua vida no Brasil**. Cidade Nova: Fraternidade em Rede, jun. 2016. Disponível em: https://www.cidadenova.org.br/editorial/informa/2621-refugiados_contam_historias_de_preconcei. Acesso em: 5 jul. 2022.

G1. **Órfãos da Terra, próxima novela das 18h, terá reprodução de campo de refugiados**. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/03/06/orfaos-da-terra-proxima-novela-das-18h-tera-reproducao-de-campo-de-refugiados.ghtml> Acesso em: 19 jun. 2019.

GLOBOPLAY. **Órfãos da Terra**. 2019. Disponível em: <https://globo-play.globo.com/orfaos-da-terra/t/G2Ddk86BWF/detalhes/>. Acesso em: 5 jul. 2022.

GSHOW. Disponível em: <https://gshow.globo.com/>. Acesso em 15 jun. 2019.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KARNAL, L. **Todos contra todos: o ódio nosso de cada dia**. Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. 3. ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2003.

MEMÓRIA GLOBO. **Órfãos da Terra**. 2022. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/orfaos-da-terra/> Acesso em: 2 ago. 2021.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. **Refúgio em Números**. 3. ed. Brasília: Secretaria Nacional de Justiça, 2018. Disponível em: https://www.gov.br/mj/pt-br/assuntos/seus-direitos/refugio/refugio-em-numeros-e-publicacoes/anexos/refugio_em_numeros-3e.pdf. Acesso em: 15 jun. 2019.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX – Volume 1: Neurose**. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

RAJEWSKY, I. O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona; FALE UFMG, 2012. p. 51-74.

RODRIGUES, R. G. Empregadores têm preconceito e pouca abertura a refugiados. **Correio Braziliense**, 3 set. 2017. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/eu-estudante/trabalho-e-formacao/2017/09/03/interna-trabalhoformacao-2019,623050/empregadores-tem-preconceito-e-pouca-abertura-a-refugiados.shtml>. Acesso em: 5 jul. 2022.

SANCHA, N. Mais de 500 mil mortos em sete anos de Guerra na Síria. **El País**, 12 mar. 2018. Disponível: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/12/internacional/1520865451_577510.html. Acesso em 15 jun. 2019.

SANZ, B. Xenofobia ainda é difícil de ser denunciada no Brasil. **R7**, 23 jul. 2018. Disponível em: <https://noticias.r7.com/internacional/xenofobia-ainda-e-dificil-de-ser-denunciada-no-brasil-23072018>. Acesso em: 5 jul. 2022.

SIBILIA, P. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

VILCHES, L. A contaminação ambiental entre a ficção e os formatos de realidade. In: LOPES, M. I. V. **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 225-250.

Sobre as organizadoras



Ligia Prezia Lemos: Pós-Doutorado (2021), com Bolsa PNPd-Capes, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Doutora (2017) e Mestre (2012) em Ciências da Comunicação pela mesma instituição, com bolsa do CNPq. Especialista em Gestão da Comunicação - Políticas, Educação e Cultura (2009). Foi Coordenadora e atualmente é Vice-coordenadora do Grupo de Pesquisa Ficção Seriada da Intercom, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. É Roteirista e Produtora de Conteúdo. Formada pela Escola de Arte Dramática da ECA-USP (1985), possui graduação em Educação Artística pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (1981). Atua principalmente com as temáticas: epistemologia e metodologia da pesquisa em comunicação; produção, distribuição e circulação de ficção televisiva seriada; linguagem; discurso; narrativa transmídia; metodologia de produção transmídia; TV paga e streaming no Brasil. Pesquisadora do GELiDis, Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (ECA-USP) e do ObEEC, Observatório de Experiências Expandidas em Comunicação (UFMA). E-mail: ligia.lemos@gmail.com.

Larissa Leda F. Rocha: Pós-Doutorado, com bolsa CNPq, no Centro de Estudos de Telenovela (CETVN/ Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo / ECA - USP). Doutora em Comunicação (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS), mestre em Comunicação (Universidade Federal Fluminense - UFF), Especialista em Docência do Ensino Superior (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC-Minas) e jornalista (Universidade Federal do Maranhão - UFMA). Professora do Departamento de Comunicação Social da UFMA e da Pós-Graduação em Artes Cênicas (UFMA). Coordenadora do GP de Ficção Televisiva Seriada da Intercom e do DTI de Estudos de Televisão e Cinema do Ibercom. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa Observatório de Experiências Expandidas em Comunicação - (ObEEC/UFMA/CNPq) e Vice-líder do grupo Comunicação, Tecnologia e Economia (ETC/UFMA/CNPq). Editora da revista Cambiassu (Departamento de Comunicação Social e Mestrado Profissional em Comunicação - UFMA). E-mail: larissa.leda@ufma.br.

Sobre a autora convidada



Maria Aparecida Baccega: Foi Livre Docente em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Docente, pesquisadora e orientadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing SP de 2003 a 2020, tendo sido coordenadora adjunta de 2003 a 2007. Como Decana do PPGCOM/ESPM, lecionou e orientou trabalhos de mestrado e doutorado e coordenou o Grupo de Pesquisa certificado pelo CNPq “Comunicação, Educação e Consumo: as interfaces na teleficção”. Coordenou a rede nacional de pesquisa OBITEL Brasil, que integra o OBITEL (Observatório Iberoamericano de Ficção Televisiva), rede internacional de pesquisadores que congrega países da América Latina, da Europa Ibérica e Itália. Professora e pesquisadora aposentada da Escola de Comunicações e Artes, atuou na graduação e pós-graduação stricto e lato sensu, tendo sido Chefe de Departamento de 1992 a 1996, entre outros cargos. Coordenou a equipe fundadora do Curso de Pós-Graduação lato sensu em Gestão da Comunicação na ECA/USP, tendo sido sua Coordenadora, além de docente e orientadora, de 1993 a 2003. Coordenadora Honorária e Pesquisadora do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN) e do Centro de Pesquisa Comunicação e Trabalho, ambos da ECA/USP. Fundadora e editora da revista Comunicação & Educação (USP; Paulinas) de 1994 a 2003, tendo sido Membro do Conselho Editorial e da Comissão de Publicação desta e de várias outras revistas acadêmicas, entre as quais Comunicação, Mídia e Consumo, editada pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM, São Paulo. Vasta contribuição em forma de publicações no campo da comunicação, da comunicação e educação, bem como das interfaces comunicação-consumo. Dentre seus livros, destacamos: “Estudos de Comunicação e análise do discurso: teoria e prática”; “Dicionário de Comunicação: escolas, teorias e autores”; “Consumindo e vivendo a vida: telenovela e consumo e seus discursos”; “Comunicação e culturas do consumo”; “Comunicación y culturas del consumo”; “Palavra e discurso”; “Televisão e escola: uma mediação possível”; entre outros. Maria Aparecida Baccega faleceu em janeiro de 2020.

Sobre os autores



Andrei Maurey: Doutorando do Curso de Comunicação Social da PUC-Rio. E-mail: andreimaurey@gmail.com.

Anne Jacqueline Julião da Penha: Mestranda do Curso de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da UFRN. E-mail: annpenha@gmail.com.

Cristiano Nascimento: Especialista em Inteligência Artificial e Ciência de Dados. E-mail: cristianoai.consulting@gmail.com.

Daiana Sigiliano: Doutoranda e mestre em Comunicação pela UFJF. Membro do grupo do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Arte e Literacia Midiática da UFJF, pesquisadora do Observatório da Qualidade no Audiovisual e do Obitel Brasil. E-mail: daianasigiliano@gmail.com.

Danilo Cezar da Silva Monteiro: Mestre em Comunicação pela Universidade Federal da Paraíba. E-mail: monteirodann@gmail.com.

Érica R. Gonçalves: Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo. E-mail: rizzi.ERICA@gmail.com.

Fellipe Sá Brasileiro: Professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Doutor em Ciência da Informação pela Universidade Federal da Paraíba. E-mail: fellipesa@hotmail.com.

Gabriela Borges: Professora da Escola Superior de Educação e Comunicação (Universidade do Algarve). Coordenadora do Observatório da Qualidade no Audiovisual, do Obitel/Equipe UFJF e integrante da Rede Euroamericana de Alfabetização Midiática, sendo coordenadora da equipe brasileira. E-mail: gabrielaborges@ufjf.edu.br.

Gabriela Santos Alves: Professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil. Pós doutora em Comunicação e Cultura (Eco/UFRJ). Áreas de interesse acadêmico: cultura audiovisual, teoria feminista, cinema, memória e gênero. Realizadora audiovisual. E-mail: gabriela.alves@ufes.br.

Gêsa Karla Maia Cavalcanti: Publicitária. Doutoranda pelo programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE) e Integrante da Rede de pesquisadores OBITEL. E-mail: gesakarla@hotmail.com

João Pedro Ramalho Martins: Mestrando do Curso de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da UFRN. E-mail: joaopramalhom@gmail.com.

Juarez Guimarães Dias: Professor Colaborador do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Pesquisador e Co-coordenador do Núcleo de Estudos em Estéticas do Performático e Experiência Comunicacional (Neepec). Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). E-mail: juarezgdias@gmail.com.

Júlia Garcia: Mestranda do curso de Pós-Graduação em Comunicação da FA-COM-UFJF. E-mail: julia.ggaa@gmail.com.

Kaipe Arnon Silva Reis: Mestre em Comunicação Social pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação Social (PPGCOM) da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: kaippereis@gmail.com.

Larissa Leda F. Rocha: Pós-Doutorado na ECA-USP. Doutorado na PUC-RS. Professora do curso de Comunicação Social e da Pós-Graduação em Artes Cênicas, ambos da UFMA. Editora da revista Cambiassu (UFMA). Coordenadora do ObEEC (UFMA/CNPq) e do GP de Ficção Televisiva Seriada (Intercom), e-mail: larissa.leda@ufma.br.

Larissa Nascimento Lopes de Oliveira: Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Membro do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Arte e Literacia Midiática e do Observatório da Qualidade no Audiovisual. E-mail: larissanlo@outlook.com.

Leony Lima: Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF, membro do Grupo de Pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática. E-mail: leony.lima@estudante.ufjf.br.

Lúisa Chaves de Melo: Doutora em Literatura Comparada, professora agregada no Departamento de Comunicação da PUC-Rio, integrante do grupo de pesquisas Narrativas da vida moderna na cultura midiática – dos folhetins às séries audiovisuais (CNPq). E-mail: luisa.melo@puc-rio.br.

Luiz Guilherme de Brito Arduino: Doutorando em Design pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade de Taubaté (UNITAU), especialista em Comunicação, Semiótica e Linguagens Visuais, pela Braz Cubas Educação e graduado em Publicidade e Propaganda pela Universidade de Taubaté (UNITAU). E-mail: lguilherme.br.designer@gmail.com.

Marcel Vieira Barreto da Silva: Professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: marcelvbs@hotmail.com.

Maria Aparecida Borges Limeira: Mestranda em Estudos da Mídia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM/2020-2022) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (2012-2016) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). E-mail: maria.borgeslimeira@gmail.com.

Maria Carmem Jacob de Souza: Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia; e-mail: mcjacobs@gmail.com.

Mariana Castro Dias: Doutora do Curso de Comunicação Social da PUC-Rio. E-mail: mari.dias@gmail.com.

Mariana Meyer: Graduada em Jornalismo pela UFJF. E-mail: marianaagmeyer@gmail.com.

Matheus Effgen Santos: Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes). Jornalista graduado pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: matheuseffgen@gmail.com.

Raquel Lobão Evangelista: Doutora em Ciências da Comunicação da Universidade Católica de Petrópolis-UCP. E-mail: raquel.evangelista@ucp.br

Renata Barreto Malta: Professora do Programa de Pós Graduação em Comunicação Social (PPGCOM) da Universidade Federal de Sergipe. Doutora em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo. E-mail: renatamaltarm@gmail.com.

Sandra Trabucco Valenzuela: Pós-Doutora em Literatura pela Universidade do Minho – Portugal. Pós-doutora em Literatura Comparada pela FFLCH/USP. Mestrado e Doutorado em Letras pela FFLCH/USP. É docente do Centro Universitário das Américas – FAM. E-mail: sandratrabucco@uol.com.br.

Tcharly Magalhães Briglia: Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom) da UFBA (Universidade Federal da Bahia). Mestre pelo mesmo programa. Bacharel em Comunicação Social – Rádio e TV (2016) e Licenciado em Letras (2011) pela UESC (Universidade Estadual de Santa Cruz); Professor de Ensino Médio e Produtor Audiovisual. E-mail: tcharlybriglia@gmail.com.

Valmir Moratelli: Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. Integrante do Grupo de Pesquisa Narrativas da vida moderna na cultura midiática – dos folhetins às séries audiovisuais (NARFIC). E-mail: vmoratelli@gmail.com.

Vanessa Cardozo Brandão: Professora Permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social e Pesquisadora do Afetos – Grupo de Pesquisa em Comunicação, Acessibilidade e Vulnerabilidades da UFMG. Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: vcbrandao@gmail.com.

Vanessa Guimarães Lauria Callado: Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PGCOM) da UERJ.

*Realizado o Depósito legal na Biblioteca Nacional
conforme Lei n. 10.994, de 14 de dezembro de 2004.*

TÍTULO	FICÇÃO SERIADA: ESTUDOS E PESQUISAS
ORGANIZADORAS	LIGIA PREZIA LEMOS LARISSA LEDA F. ROCHA
PROJETO GRÁFICO E CAPA	MATEUS VILELA
TIPO DE ARQUIVO	PDF
PÁGINAS	411
TIPOGRAFIA	LORA CORPO LORA TÍTULOS LORA CAPA
EDIÇÃO	1
VOLUME	5

Os capítulos que compõem o quinto volume da série *Ficção Seriada: estudos e pesquisas* foram derivados de artigos produzidos e apresentados em contexto de pandemia, on-line, em setembro de 2021, durante o 44.º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom 2021, em conjunto com a Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Buscando estimular o intercâmbio e o debate sobre ficção seriada no Brasil e no exterior, na TV aberta, na TV paga e em VOD, o presente volume traz 21 trabalhos que integram eixos e temas de pesquisa como: gêneros e formatos narrativos; transmídia e tecnologias digitais; questões identitárias; questões metodológicas; qualidade; elementos da narrativa e adaptações; e questões políticas e migrações.

